

QUINTANA

Nº16 2017
ISSN 1579-7414

Revista do Departamento de Historia da Arte Universidade de Santiago de Compostela



QUINTANA

Revista de Estudos do Departamento de Historia da Arte
UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

EQUIPO EDITORIAL

Director

Alfredo Vigo Trasancos (USC)

Secretarios

Jesús Ángel Sánchez García (USC) e Julio Vázquez Castro (USC)

COMITÉ DE REDACCIÓN

Catalina Cantarellas Camps (Universitat Illes Balears), Manuel A. Castiñeiras González (Universitat Autònoma de Barcelona), Enrique Fernández Castiñeiras (USC), Manuel-Reyes García Hurtado (Universidade da Coruña), Jesús Pedro Lorente Lorente (Universidad de Zaragoza), Carmen Manso Porto (Real Academia de la Historia), Juan Manuel Monterroso Montero (USC), Xosé Nogueira Otero (USC), Ángele Penas Truque (Museo de Belas Artes da Coruña), Daniel Rico Camps (Universitat Autònoma de Barcelona), Andrés Rosende Valdés (USC), Rocio Sánchez Ameijeiras (USC), Jesús Ángel Sánchez García (USC), Manuel Enrique Vázquez Buján (USC), Julio Vázquez Castro (USC), Alfredo Vigo Trasancos (USC) e Carlos Villanueva Abelairas (USC)

COMITÉ CIENTÍFICO

Rosa Alcoy Pedrós (Universitat de Barcelona), Antonio Bonet Correa (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), Valeriano Bozal (Universidad Complutense de Madrid), Juan Calatrava Escobar (Universidad de Granada), Rosario Camacho Martínez (Universidad de Málaga), Gloria Camarero Gómez (Universidad Carlos III de Madrid), Joaquín Cánovas Belchí (Universidad de Murcia), Emilio Casares Rodicio (Universidad Complutense de Madrid), Salwa El-Shawan Castelo-Branco (Universidade Nova de Lisboa), Maria de Lourdes Craveiro (Universidad de Coimbra), María del Carmen Gómez Muntané (Universitat Autònoma de Barcelona), Román Gubern (Catedrático Emérito, Universitat Autònoma de Barcelona), Serge Guilbault (University of British Columbia), Ramón Gutiérrez (Consejo de Investigaciones Científicas de Argentina-CEDODAL), Raquel Henriques da Silva (Universidade Nova de Lisboa), Ángel Luis Hueso Montón (Real Academia de Bellas Artes del Rosario), Henrik Karge (Technische Universität Dresden), María del Mar Lozano Bartolozzi (Universidad de Extremadura), Antonio Martín Moreno (Universidad de Granada), Luis de Moura Sobral (Universitè de Montreal), Marco Rosario Nobile (Università degli Studi di Palermo), John Onians (Professor Emeritus, University of East Anglia), Valentino Pace (Università degli Studi di Pavia), Felipe Pereda Espeso (Universidad Autónoma de Madrid), Francisco Javier Pizarro Gómez (Universidad de Extremadura), Germán Ramallo Asensio (Universidad de Murcia), William Rey Ashfield (Universidad de la República de Uruguay), Carlos Reyero Hermosilla (Universidad Autónoma de Madrid), Cinthya Robinson (University of Cornell), Alfonso Rodríguez Gutiérrez de Ceballos (Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), Delfín Rodríguez Ruiz (Universidad Complutense de Madrid), Olaya Sanfuentes Echeverría (Universidad Católica de Chile), José Luis Senra Gabriel y Galán (Universidad Complutense de Madrid), Vitor Serrão (Universidade de Lisboa), María Luisa Sobrino Manzanares (Consello da Cultura Galega), Massimo Visone (Università di Napoli Federico II) e Pedro Emilio Zamorano Pérez (Universidad de Talca)

EDITA Servizo de Publicacións e Intercambio Científico. Universidade de Santiago de Compostela

IMPRIME Campus na Nube

TRADUCIÓNS James Calder

A REVISTA E OS CONTIDOS QUE PUBLICA APARECEN RESEÑADOS E INDEXADOS EN

SCOPUS (Elsevier B.V.), Emerging Sources Citation Index (ESCI, Clarivate Analytics), SJR (SCImago Journal & Country Rank; SJR 0,101; Tercer cuartil-Q3), FRANCIS (CNRS-INIST, Categoría A), IBA-International Bibliography of Art (CSA USA, Cat. A), ERIH Plus (European Reference Index for the Humanities-European Science Foundation, Cat. INT-2), LATINDEX (UNAM, 33 criterios cumplidos), BHA-Bibliography of the History of Art (The Getty Research Institute-INIST), AATA-Abstracts of International Conservation Literature (The Getty Conservation Institute), REDALYC (Red de Revistas Científicas de América Latina y Caribe), REGESTA IMPERII (Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz DE, Categoría B), ULRICH'S PERIODICALS DIRECTORY, Fuente Académica Premier y TOC Premier (EBSCO), Fuente Académica Plus, ISOC (CSIC), DICE (CSIC. Posición 6 de 64 en revistas Historia del Arte españolas; Internacionalidad de contribuciones posición 15, 52.38%), REDIB (CSIC), ANEP-FECYT (Cat. A), MIAAR 2014 (Matriu d'informació per la Avaluació de Revistes. ICDS 7.614; posición 2 de 10 en Revistas Historia del Arte, España), IN-RECH (EC3, Índice de Impacto Revistas Españolas de Ciencias Humanas. Posición 20 de 46, Cuarto cuartil), RESH (CCHS-EC3. Índice de Impacto 0.027 para 2004-2008), CIRC (Clasificación Integrada de Revistas Científicas, EC3metrics. Grupo B), CARHUS Plus+ 2014 (AGAUR, Grupo C), DULCINEA (Derechos de copyright y las condiciones de autoarchivo de revistas científicas españolas; Color RoMEO: Green) e DIALNET

ENVÍO DE COLABORACIONES E CORRESPONDENCIA rev@USC: Portal dixital de revistas da USC (OJS)
<http://www.usc.es/revistas/index.php/quintana> - E-mail: revistaquintana@gmail.com

INTERCAMBIO Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, Universidade de Santiago de Compostela, Campus Universitario Sur, 15782 Santiago de Compostela. Tel.: 881 812 393. E-mail: spublic@usc.es

PERIODICIDADE Anual **INICIO DA PUBLICACIÓN** 2002 **ANO DE EDICIÓN** 2017

DEPÓSITO LEGAL M-19878-2002 **ISSN** 1579-7414

PÁXINA WEB www.usc.es/revistas/index.php/quintana www.usc.es/arte/quintana

A edición do número 16 de QUINTANA foi posible grazas ás aportacións económicas do Departamento de Historia da Arte da USC e dos seguintes Grupos de Investigación:

Estudos Históricos de Música en Galicia (ss. XI-XX) (GI-2025)

Historia da Arte, da Arquitectura e do Urbanismo (GI-1510)

Historia do cine (GI-1941)

Medievalismo: espazo, imaxe e cultura (GI-1507)

Proxectos e estudos sobre patrimonio cultural (GI-1907)

Síncrisis, Investigación en Formas Culturais (GI-1919)

SUMARIO

- 7 Editorial
ALFREDO VIGO TRASANCOS

TEMA

A ELOCUENCIA DA MEMORIA. ARTE, ORATORIA E RETÓRICA

- 15 ERIK INGLIS
Técnicas perdidas y halladas: la concepción medieval de la historia de las técnicas artísticas
- 51 PAUL BINSKI
La Línea de la Belleza en el Gótico: motivos y estética medieval
- 79 MANUEL JOAQUIM MOREIRA DA ROCHA
A retórica do espaço na arquitetura religiosa portuguesa nos séculos XVI a XVIII
- 103 VICENTE JOSÉ BENET FERRANDO
Las ruinas de Belchite: crónica, memoria, posmemoria y fantasmagoría

COLABORACIONES

- 119 MIGUEL ABELLEIRA DOLDÁN
La arquitectura institucional política en Galicia durante la Autarquía
- 141 JUAN IGNACIO ARIAS, ALEXIS CANDIA-CÁCERES E PATRICIO LANDAETA
Más allá del urbanismo situacionista. Acerca de *New Babylon* de Constant
- 157 BELÉN ATENCIA CONDE-PUMPIDO
De las proporciones áureas, las matemáticas y la cuarta dimensión en el cubismo del final de los años diez
- 173 JAIME BLANCO APARICIO
Las transformaciones en el poder y su influencia en la pintura francesa en la primera mitad del siglo XVIII. La gubernamentalidad y la bóveda de la Banca Real de París de Antonio Pellegrini, 1720
- 189 EMILIO CACHORRO FERNÁNDEZ
Hacia una nueva monumentalidad: revisión moderna de su simbolismo arquitectónico (1900-1960)
- 209 ALBERTO CARRERE
La caligrafía en el diseño de estilos gráficos para el cine de animación: Grangel Studio y el ejemplo de *Corpse Bride*
- 225 MARIA JOAO CASTRO
Tourism and empire: an invitation to colonial travel
- 239 PELAYO FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ
El escultor Juan de Castro, contemporáneo y émulo de Francisco de Moure en la zona suroccidental de Asturias durante el primer tercio del siglo XVII
- 263 SONSOLES HERNÁNDEZ BARBOSA
Del dandy al esteta: el cultivo de la sensibilidad, entre lo individual y lo colectivo
- 277 GONZALO M. PAVÉS
Historias impúdicas. El programa erótico de Bigas Luna
- 293 ANETA PAWLOWSKA
Some Remarks concerning Polish Japonisme movement from the Modernist Era

- 307** EVA MARÍA RAMOS FREUDO
Gerda Wegener (1885-1940), una danesa en París: retratos de una pareja singular y creación de una identidad transgénero
- 325** IRENE VALLE CORPAS
In girum imus nocte et consumimur igni: del laberinto al circuito. Algunas notas sobre el andar como práctica estético-política
- 339** ALFREDO VIGO TRASANCOS
Historia de una invención: realidad y ficción del supuesto autorretrato del Maestro Mateo en el Pórtico de la Gloria

ESCRITOS SOBRE...

Andrés Gaos

- 383** JAVIER GARBAYO
Documentación sobre Andrés Gaos Berea y Emmanuel Moor
- 413** ANDRÉS GAOS
Documentos sobre Andrés Gaos

FEITOS E TENDENCIAS

- 415** SUSANA CENDÁN
Castelao multidisciplinar: dende Pontevedra para o mundo
- 421** CHUS MARTÍNEZ DOMÍNGUEZ
A fotografía celebrada

RESEÑAS

- 429** C. Morte García (Coord.), *Cantorales de la orden de San Jerónimo en la catedral de Huesca. Estudio interdisciplinar*, por José Manuel García Iglesias
- 432** S. Andrés Ordax, *San Telmo, arte e iconografía (memoria lusoespañola del "corpo santo")*, por José Manuel García Iglesias
- 435** F. Moreno Cuadro, *Iconografía de Santa Teresa de Jesús. I. La herencia del espíritu de Elías. II. Las series grabadas*, por José Manuel García Iglesias
- 438** M.A. Zalama (Dir.), Jesús F. Pascual Molina y M.J. Martínez Ruiz (Coords.), *Magnificencia y arte. Devenir de los tapices en la historia*, por Juan M. Monterroso Montero
- 441** M.E. Cortés López, *De tiros, huellas y arrimos. Historia de la escalera monumental en Compostela*, por Juan M. Monterroso Montero
- 443** X. Company, Velázquez. *El placer de ver pintura*, por Juan M. Monterroso Montero
- 445** M. M. Merlos Romero, *De lo clásico y lo romántico. Imagen de Aranjuez en el siglo de Carlos III*, por Jesús Ángel Sánchez García
- 447** R. Gutiérrez Viñuales, *Manuel Ángeles Ortiz. Memoria de la Argentina*, por Silvia Dolinko

CONTENTS

- 7 Editorial
ALFREDO VIGO TRASANCOS

SUBJECT

THE ELOQUENCE OF MEMORY: ART, ORATORY AND RETHORIC

- 15 ERIK INGLIS
Media lost and found: the medieval understanding of the history of artistic techniques
- 51 PAUL BINSKI
The Gothic Line of Beauty: motif and medieval aesthetics
- 79 MANUEL JOAQUIM MOREIRA DA ROCHA
The rhetoric of space in Portuguese religious architecture of the 16th-18th centuries
- 103 VICENTE JOSÉ BENET FERRANDO
The ruins of Belchite: chronicle, memory, postmemory and phantasmagoria

ARTICLES

- 119 MIGUEL ABELLEIRA DOLDÁN
Political institutional architecture in Galicia during the autarchy period of the Franco regime
- 141 JUAN IGNACIO ARIAS, ALEXIS CANDIA-CÁCERES AND PATRICIO LANDAETA
Beyond Situationist urbanism: on Constant's *New Babylon*
- 157 BELÉN ATENCIA CONDE-PUMPIDO
Of the Golden Section, mathematics and the fourth dimension in the Cubist movement at the end of the 1910s
- 173 JAIME BLANCO APARICIO
The transformations of power and its influence in French art in the first half of the 18th century: Governmentality and Antonio Pellegrini's ceiling at the Banque Royale in Paris in 1720
- 189 EMILIO CACHORRO FERNÁNDEZ
Towards a new monumentality: A modern review of its architectural symbolism (1900-1960)
- 209 ALBERTO CARRERE
Calligraphy in the design of graphic animation styles: Grangel Studio and *Corpse Bride* as an example
- 225 MARIA JOAO CASTRO
Tourism and empire: an invitation to colonial travel
- 239 PELAYO FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ
The sculptor Juan de Castro, a contemporary and imitator of Francisco de Moure in southwestern Asturias in the first third of the 17th century
- 263 SONSOLES HERNÁNDEZ BARBOSA
From the dandy to the aesthete: the cultivation of sensibility between the individual and the group
- 277 GONZALO M. PAVÉS
Historias impúdicas: Bigas Luna's erotic programme
- 293 ANETA PAWLOWSKA
Some remarks concerning the Polish Japonisme movement from the Modernist era

- 307** EVA MARÍA RAMOS FREUDO
Gerda Wegener (1885-1940), a Danish woman in Paris: Portraits of a remarkable couple and the creation of a transgender identity
- 325** IRENE VALLE CORPAS
In girum imus nocte et consumimur igni: From the labyrinth to the circuit. Notes on walking as an aesthetic/political practice
- 339** ALFREDO VIGO TRASANCOS
The history of an invention: The reality and fiction of the supposed self-portrait of Maestro Mateo in the Pórtico de la Gloria

WRITINGS ON...

Andrés Gaos

- 383** JAVIER GARBAYO
Documentation on Andrés Gaos Berea and Emmanuel Moor
- 413** ANDRÉS GAOS
Documents on Andrés Gaos

EVENTS AND TRENDS

- 415** SUSANA CENDÁN
A cross-disciplinary Castelao: from Pontevedra to the world
- 421** CHUS MARTÍNEZ DOMÍNGUEZ
A celebration of photography

REVIEWS

- 429** C. Morte García (Coord.), *Cantorales de la orden de San Jerónimo en la catedral de Huesca. Estudio interdisciplinar*, by José Manuel García Iglesias
- 432** S. Andrés Ordax, *San Telmo, arte e iconografía (memoria luso española del "corpo santo")*, by José Manuel García Iglesias
- 435** F. Moreno Cuadro, *Iconografía de Santa Teresa de Jesús. I. La herencia del espíritu de Elías. II. Las series grabadas*, by José Manuel García Iglesias
- 438** M.A. Zalama (Dir.), Jesús F. Pascual Molina y M.J. Martínez Ruiz (Coords.), *Magnificencia y arte. Devenir de los tapices en la historia*, by Juan M. Monterroso Montero
- 441** M.E. Cortés López, *De tiros, huellas y arrimos. Historia de la escalera monumental en Compostela*, by Juan M. Monterroso Montero
- 443** X. Company, Velázquez. *El placer de ver pintura*, by Juan M. Monterroso Montero
- 445** M. M. Merlos Romero, *De lo clásico y lo romántico. Imagen de Aranjuez en el siglo de Carlos III*, by Jesús Ángel Sánchez García
- 447** R. Gutiérrez Viñuales, *Manuel Ángeles Ortiz. Memoria de la Argentina*, by Silvia Dolinko

EDITORIAL

Dalgún xeito podería afirmarse que a revista QUINTANA non é só froito do esforzo científico do Departamento de Historia da Arte da Universidade de Santiago de Compostela ao que pertence, senón tamén unha realidade física e tanxible que foi posible grazas ao continuo patrocinio da Deputación Provincial da Coruña que, desde o primeiro momento, creu en nós e financiou, desde o ano 2002, todos os números que saíron ata o de agora na súa edición impresa. Este feito obviamente obríganos a recoñecer e agradecer o seu importantísimo papel de mecenas, que sempre foi moi eficaz ademais de enormemente xeneroso.

Con todo, ao ser QUINTANA unha revista académica e universitaria que está incorporada a máis dunha vintena de bases de datos internacionais, obrigounos a asumir novas esixencias; e entre elas está o dar o paso a unha edición de carácter dixital que permita difundir todos os seus contidos dun xeito inmediato, e axustada a unha serie de requisitos formais que co tempo estanse a converter en imprescindibles. Isto explica que sexa o número 16 de QUINTANA, que aquí presentamos, o que abra precisamente esta nova etapa editorial, que incorpora tamén algunhas importantes novidades. Entre elas a inclusión obligatoria do ORCID de cada investigador, código que serve para a correcta identificación dos autores. Igualmente a adaptación das normas de referencias bibliográficas dos artigos ao Chicago Manual of Style (17ª edición), por ser o standard internacional máis utilizado na área de Humanidades e porque permite implementar os DOI (Digital Object Identifier) para cada artigo e para as súas citas bibliográficas. Finalmente compre salientar que a revista foi seleccionada no ano 2017 para ser sometida a unha avaliación de tres anos no Emerging Sources Citation Index (ESCI, Clarivate Analytics), o que deixa ver sen ningún xénero de dúbidas a súa boa posición de partida e a posibilidade de acadar no futuro novos retos de visibilidade e recoñecemento internacionais.

Nada cambia, polo demais, no deseño e formato da revista con excepción de que agora damos paso a unha coidada edición en cor; todo o demais permanece: os seus apartados e bloques temáticos, así como a idea de rescatar textos pouco coñecidos de autores galegos, de dar conta de eventos e exposicións de recente actualidade ou de apuntar as últimas publicacións que saían á luz. Por ese motivo, mantendo a nosa tradicional organización de contidos, o Tema monográfico do número 16 leva esta vez como título A elocuencia da memoria. Arte, oratoria e retórica, e nel intégranse os artigos de Erik Inglis, que estuda os textos medievais que fan referencia ás técnicas artísticas perdidas e recuperadas, na súa maior parte en escritos de autores eclesiásticos; de Paul Binski, que analiza a liña da beleza no Gótico, particularmente na Inglaterra dos séculos XIII e XIV; de Manuel Joaquim Moreira da Rocha, coa súa visión da retórica do espazo na arquitectura relixiosa portuguesa de época renacentista e barroca; ou a análise de Vicente José Benet Ferrando, na que nos presenta as ruínas de Belchite como un "lieu de mémoire" clave da Guerra Civil española.

Xa no bloque de Colaboracións, como vén sendo habitual, se aglutinan un gran número de artigos de tema libre e carácter heteroxéneo. Entre eles os de Miguel Abelleira Doldán, sobre a arquitectura institucional galega da Autarquía, o de Juan Ignacio Arias, Alexis Candia-Cáceres e Patricio Landaeta sobre a New Babylon de Constant, o de Belén Atencia Conde-Pumpido sobre as proporcións áureas, as matemáticas e a cuarta dimensión no cubismo ou o de Jaime Blanco Aparicio que analiza as transformacións no poder e a súa influencia na pintura francesa na primeira metade do século XVIII. Súmanse a eles as investigacións de Emilio Cachorro Fernández, Alberto Carrere, María Joao Castro e Pelayo Fernández Fernández que analizan, respectivamente, a imaxe da nova monumentalidade apreciable nalgúns exemplos de arquitectura da primeira metade do século XX, o papel da caligrafía no deseño de estilos gráficos no cine de animación, a idea asociada de turismo e imperio, como invitación á viaxe

colonial, ou a obra do escultor seiscentista Juan de Castro no contexto xeográfico do principado de Asturias. Conclúen finalmente esta longa nómina de autores e estudos, as investigacións de Sonsoles Hernández Barbosa, Gonzalo M. Pavés, Aneta Pawlowska, Eva María Ramos Frendo, Irene Valle Corpas e Alfredo Vigo Trasancos, nestes casos centradas en abordar a figura do dandy e o esteta e o cultivo da sensibilidade, as historias impúdicas vistas desde o ollo cinematográfico de Bigas Luna, o influxo do xaponés no modernismo polaco, a figura da artista danesa afincada en París Gerda Wegener, a imaxe do labirinto e as súas revisións no século XX ou a historia inventada que se creou en torno á figura do Santo dos Croques do Pórtico da Gloria que moitas veces interpreouse como un retrato do Mestre Mateo.

Pola súa banda, Escritos sobre... saca á luz entrevistas, notas de prensa e outros documentos varios que poñen de manifesto a relación entre o músico galego Andrés Gaos e o compositor e inventor de instrumentos musicais Emmanuel Moor, que é analizada por Javier Garbayo. Feitos e tendencias comenta á súa vez as exposicións habidas de Castelao no Museo de Pontevedra, que realiza Susana Cendán, e a que, sobre a fotógrafa Anna Turbau, celebrouse na sala de exposicións do Colexio de Fonseca de Santiago e que é comentada por Chus Martínez Domínguez. Conclúe o número cun abundante elenco de reseñas de carácter bibliográfico analizadas neste caso por un amplo abano de historiadores da arte.

Para concluir é preciso agradecer a colaboración de todos aqueles que neste número tiveron un destacado papel, comezando polos distintos autores que participaron coas súas investigacións; así mesmo dos membros do comité científico e de redacción pola constante e precisa axuda; por suposto dos secretarios da revista Jesús Ángel Sánchez García e Julio Vázquez Castro porque sen o seu calado e minucioso traballo este número dificilmente saíría coa precisión debida. E claro está, tamén, o noso agradecemento a Juan Luís Blanco Valdés e a José Enrique Quintáns Míguez, do Servizo de Publicacións da USC, polo apoio e a cobertura que sempre nos proporcionaron e polo esforzo que realizaron tamén para darlle á revista a máxima difusión. Conclúo desexándolle a esta nova etapa da revista QUINTANA unha longa vida académica que queremos que sexa, en todas as ordes, enormemente frutífera.

Alfredo Vigo Trasancos
Director de QUINTANA

da da memoria. Arte, or
memoria. Arte, o
da mem
ncia da mem
oria. Arte, oratoria e ret
oratoria
a da memor
toria e retórica
elocuencia
A elocuencia da memori
oria. Arte, o
elocuencia da memória. A
memoria.

A elocuencia da memoria.
Arte, oratoria e retórica



TÉCNICAS PERDIDAS Y HALLADAS: LA CONCEPCIÓN MEDIEVAL DE LA HISTORIA DE LAS TÉCNICAS ARTÍSTICAS*

Erik Inglis
Oberlin College, USA

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2843-3620>

RESUMEN

Este artículo aborda el estudio de textos medievales que hacen referencia a técnicas perdidas y recuperadas. Escritos, la mayor parte, por autores eclesiásticos, estos textos testimonian cómo en la Edad Media se entendieron objetos y técnicas en un contexto histórico. Demuestran que en la Edad Media se utilizaban las técnicas para establecer una periodización de la producción artística, a diferencia de lo que hacían los autores antiguos o del Renacimiento que priorizaron el logro y la decadencia de las habilidades representacionales. Esta periodización está ligada a la historia local o institucional.

Palabras clave: historia de las técnicas artísticas, imaginación medieval sobre historia del arte, mosaico, *cloïssonné*, supervivencia del arte merovingio

ABSTRACT

This article addresses medieval texts that comment on the loss or revival of artistic media. Mostly written by ecclesiastical authors, these texts offer evidence of how medieval viewers understood objects and techniques in historical context. They demonstrate the medieval people used media to periodize past art historic production, unlike ancient or Renaissance authors who prioritized the rise or fall of representational skills. This periodization is linked to local or institutional history.

Keywords: Technical art history, medieval art historical imagination, mosaic, *cloïssonné*, afterlife of Merovingian art

Gustave Flaubert, en su *Dictionnaire des idées reçues*, una famosa colección de aforismos franceses del siglo XIX, contiene distintos comentarios idénticos referidos a técnicas antiguas, por entonces ya perdidas:

émail: le secret en est perdu;

mosaïques: le secret en est perdu;

peinture sur verre: le secret en est perdu.

Esmalte: su secreto se ha perdido

Mosaicos: su secreto se ha perdido

*Pintura sobre vidrio: su secreto se ha perdido.*¹

A pesar de su trivialidad, estas declaraciones encierran una reflexión histórica, porque si hemos

perdido el secreto del esmalte y del mosaico, es que sabemos que existieron y su pérdida nos hace distintos de nuestros predecesores. En particular, estos tres lugares comunes se centran en técnicas asociadas con el arte medieval – el esmalte, el mosaico, la vidriera – confirmando, así, la distinción entre la Edad Media y la Modernidad. Sin duda, se advierte un tinte triste y nostálgico en esa alusión a las técnicas perdidas, como si el observador del siglo XIX, aún seguro en su Modernidad, deseara admitir los logros superiores del pasado en algunos aspectos. Sin embargo, los lugares comunes de Flaubert no eran una novedad en el siglo XIX, contaban con algunos precedentes antiguos y

medievales. Estudiar sus encarnaciones anteriores permite profundizar en dos aspectos relacionados con la práctica artística medieval: en primer lugar, en el modo en que la gente medieval entendió los formatos y las técnicas en términos históricos; y, en segundo lugar, en cómo su modo de entender la técnica en clave histórica le sirvió para establecer una periodización para la producción artística.

Este ensayo se divide en cuatro partes. Comenzaré por demostrar que los espectadores medievales eran capaces de reconocer las obras antiguas como tales y cómo comentaban, maravillados, su ejecución. Me detendré, después, en los textos que defienden que los artistas modernos son incapaces de igualar la obra de sus predecesores porque las técnicas que utilizaban se habían perdido; proseguiré con los textos que celebran una obra nueva como un *revival* deliberado de una técnica que había caído en desuso, y como conclusión reflexionaré sobre qué nos dicen estos textos sobre cómo la gente medieval entendió la historia del arte.

Reconocimiento de obras de arte antiguas en textos medievales

Antes de abordar de un modo específico la cuestión de los formatos y las técnicas, conviene recordar que abundan autores medievales que reconocen y analizan las técnicas en clave histórica, como demostraron Evert Frans van der Grinten y Christian Schwaderer³. Ofrecen un abanico de distintas actitudes: desde el reconocimiento de la obra antigua como tal, o la afirmación de que la obra antigua es inexplicable o inigualable, hasta explicitar y precisar los contrastes entre los formatos y técnicas del pasado y los del presente.

Por ejemplo, Guibert de Nogent, apoyaba su defensa de la antigüedad de su institución usando como argumento un relicario que poseía, que estaba:

*a quibus nescio fidelibus vetusto opificio auri preciosi bracteis adoperta, ad nostri hujus temporis devenit intuitus, et antiquis hucusque praebebat testimonia nova relatibus*⁴.

cubierto con un costoso estrato formado por pan de oro por algunos hombres creyentes que utilizaban una técnica muy Antigua y ha llegado a nuestros días, y su contemplación no cesa a la hora

*de proporcionar nuevas pruebas sobre antiguos relatos*⁵.

Waltham Abbey mostraba una reivindicación similar en una crónica de finales del siglo XII, advirtiendo que su venerable reliquia de la santa cruz se había encontrado conjuntamente con una campana *antiqui operis* - de obra antigua⁶.

El reconocimiento de antiguos artefactos llevaba aparejado el asombro sobre cómo fueron realizados. Así, Henry de Huntingdon, en su *Historia Anglorum*, escribe sobre

*Stanenges ubi lapides mire magnitudinis in modum portarum eleuati sunt....Nec potest aliquis excogitare qua arte tanti lapides adeo in altum eleuati sunt*⁷.

*Stonehenge, donde se alzaron piedras de considerable tamaño como si fueran puertas...y nadie es capaz de averiguar cómo se pudieron levantar con tanta maestría a semejante altura*⁸.

La *Historia Regum Britannie* de Geoffrey of Monmouth pone en boca de Merlín palabras similares, cuando propone a Aurelius que las piedras se trasladaron de Irlanda a Inglaterra para crear un monumento funerario:

*Est etenim ibi structura lapidum. Quam nemo huius etatis construeret. Nisi ingenium arte subnecteret. Grandes sunt lapides. Nec est aliquis cuius virtuti cedant*⁹.

*Allí hay una construcción de piedras que ningún hombre de esta época podría levantar, a menos que lograra combinar inteligencia y talento artístico. Las piedras son enormes y no hay nadie capaz de moverlas*¹⁰.

La predicción de Merlín se hace realidad cuando los hombres de Aurelio son incapaces de mover los megalitos, permitiendo a Merlín demostrar que solo él tiene el *ars* y el *ingenium* para transportar el círculo a su localización actual. Magister Gregorius, un inglés del siglo XIII, decía algo parecido sobre la enorme estatua de Constantino cuyos fragmentos vio en Roma, y creyó que era la estatua colosal que había existido cerca del Coliseo:

*De qua hec admodum miranda sunt. Videlicet quomodo tanta moles fundi potuit uel quomodo erigi aut stare mirum est*¹¹.

*Lo que resulta particularmente sorprendente de esta pieza es como se podría haber fundido algo tan grande, cómo se la levantó, y cómo se mantenía en pie*¹².

Y, al escribir sobre el obelisco que se encontraba cerca de San Pedro, dice que uno que la contemplaba, maravillado, preguntaba:

*Si lapis est unus, dic qua sit arte leuatus; Si lapides plures, dic ubi congeries*¹³.

*Si es de una sola piedra, dime cómo la levantaron. Si son varias, como las ensamblaron*¹⁴.

También hay comentarios en los que el autor explica mejor su admiración por las obras de arte del pasado declarando abiertamente que sus contemporáneos serían incapaces de igualar la obra del pasado. Por ejemplo, Rabbi Petachiah de Regensburg viajó a Oriente Medio a finales del siglo XII, y escribió sobre las murallas de Bagdad:

*Miden cien cúbitos de alto y diez de anchura. Son de cobre pulido, y decoradas con figuras, de manera que nadie puede producir algo parecido*¹⁵.

La crónica de finales del siglo XI de San Pedro de Oudenbourg ofrece comentarios similares sobre vasijas antiguas descubiertas en las cercanías:

*...vasa formosa atque pulcherrima, cippi et scutellae aliaque utensilia quam plurima in illo tempore ab antiquis ingeniose formata atque sculpta nostris temporibus reperta sunt, quae modo ab ingeniosis artificibus in auro et argento vix tam eleganter formari ac sculpti possint*¹⁶.

*...vasos muy hermosos y elegantes, tazas, platos y otros enseres hábilmente labrados y esculpidos por los antiguos; a duras penas habrían podido ser conformados hoy con tanta elegancia por artistas peritos en oro y plata*¹⁷.

No faltan autores que establecen un contraste explícito entre los formatos y las técnicas artísticas antiguas y las nuevas. Ello se advierte, por ejemplo, en la manera en que Ralph de Diceto describe las murallas de Angers en sus *Ymaginez historiarum*. Las antiguas piedras de la muralla habían sido recolocadas en época reciente y Ralph contrasta su impresionante solidez con el mortero ordinario con el que fueron encajadas:

Civitas igitur Andegavensium, antiquorum industria montis in edito collacata, consistit in moenibus

*vetustissimus, gloriam fundatorum recensens, in quadri lapidibus, modernorum parvitatem accusans, in tenaciori cemento, sabuli condiendi peritiam penitus deperisse praetendens*¹⁸.

Como advertían Van der Grinten “Este pasaje es excepcional porque combina la crítica a la obra contemporánea con el elogio a los logros anteriores”¹⁹.

Un contraste entre los materiales antiguos y los modernos también establece el conocido como “monje Teófilo” cuando escribe sobre el oro árabe:

*Est et aurum Arabicum pretiosissimum et eximii ruboris, cuius usus in antiquissimis uasis frequenter reperitur; cuius speciem moderni operarii mentiuntur, dum pallido auro quintam partem rubei cupri addunt, et multos incautos decipiunt*²⁰.

*También hay algo muy precioso en el oro árabe, que es de un excepcional color rojo. Se usó a menudo en vasos antiguos. Los artesanos modernos falsifican su apariencia añadiendo una quinta parte de cobre rojo para atenuar el oro, algo que engaña a mucha gente*²¹.

E. F. Van der Grinten registró una observación similar hecha por Reginald de Durham. Cuando escribía sobre una campana que parecía hecha únicamente con oro, Reginald sugería que ésta había sido confeccionada con una aleación propia de épocas pasadas, en la que se utilizaba menos latón y más cobre:

*Latro denique praedictum tintinnabulum totum de auro purissimo fuisse credit, quia claritas micantis metalli oculorum ipsius acies offendit. Et revera rubor cupri qui interius enituerat, amplius stupentem et inscium seducebat. Est quidem de antiquo veterum opere, ubi minus stagni adicitur, plus de aere*²².

La obra de Joseph Salvatore Ackley's sobre los tesoros medievales ayuda a contextualizar todo este material. Este autor advirtió que, por entonces, los hombres de iglesia ostraban interés por los componentes materiales de los objetos litúrgicos. También advertía que el escrito de Teófilo trataba de una geografía de las técnicas y de los materiales, pues identificaba diversas variedades de oro de acuerdo con su origen “entrelazando... las destrezas con los materiales”. Los comentarios

de Teófilo y Reginaldo que acabo de citar muestran que además de reconocer una geografía del modo de trabajar el metal, los autores medievales historiaron también las técnicas artísticas. Esto es, entrelazaron artesanía, lugar y *tiempo*.

Técnicas y formatos perdidos

Tras demostrar que los contempladores medievales se aproximaban a los objetos en términos históricos, interesándose por las diferencias a lo largo del tiempo y apreciando los logros técnicos del pasado, continuaré señalando los precedentes de los aforismos de Flaubert sobre las técnicas perdidas. Estos tópicos ya se encontraban en la *Naturalis Historia* que Plinio escribió en el s. I d. C.²⁴. Plinio creía que los artistas antiguos sobrepasaban a sus contemporáneos y, en varias ocasiones, señala que prácticas artísticas del pasado no habían sobrevivido. Por ejemplo, lamenta que sus contemporáneos dejaran de utilizar retratos fidedignos con respecto al original, lo que para él condujo al fin del retrato en pintura:

Imaginum quidem pictura, qua maxime similes, in aevum propagabantur figurae, in totum exolevit²⁵.

Lo cierto es que la pintura de los retratos, por la que se transmiten a la posteridad representaciones extraordinariamente fieles al original, ha caído totalmente en desuso²⁶.

Lo mismo dice del cincelado en plata. Después de hacer referencia a una serie de artistas que habían alcanzado la excelencia en esa arte, escribe:

subitoque ars haec ita exolevit, ut sola iam vestustate censeatur usuque attritis caelaturis si nec figura discerni possit auctoritas constet²⁷.

De repente este arte declinó tanto que ya únicamente se valoran los ejemplares antiguos y la autoridad sólo alcanza a los grabados desgastados por el uso, incluso cuando la figura apenas se distingue²⁸.

A este respecto sabemos que las afirmaciones de Plinio no son del todo ciertas; por ejemplo, las copas de Boscoreale conservadas en el Louvre, con sus excelentes relieves en plata, datan de tiempos de Plinio, y que fueron enterradas para protegerlas de la misma erupción del Vesubio que acabó con la vida del escritor. Por lo tanto, la afirmación de que el cincelado en plata había desaparecido como técnica es una forma, mera-

mente hiperbólica, de condenar el presente en comparación con el pasado.

Las observaciones similares que hace sobre las estatuas antiguas son más complicadas. Cuando se refiere a los bronce griegos, escribe que el arte había alcanzado la perfección en la Olimpiada 21 [296-293 BCE], después de lo cual

Cessavit deinde ars ac rursus olympiade CLVI revixit²⁹.

Después el arte languideció y revivió de nuevo en la Olimpiada 156 [156-153 BCE]³⁰.

Como sabemos que esas fechas no indican interrupción alguna en la producción de escultura, ese pasaje dramático ha sido interpretado de diversas maneras: como el producto de un eslabón perdido entre las fuentes de Plinio, que en realidad, el autor se refiere sólo la escultura en bronce y no a la de mármol, o como parte de la condena de Plinio de una decadencia cultural generalizada³¹. Hablando de su propia época Plinio reconoce que se sigue fundiendo en bronce, pero lamenta la pérdida de destrezas a la hora de producir aleaciones con metales preciosos:

Quondam aes confusam auro argentoque miscebatur, et tamen ars pretiosior erat; nunc incertum est, peior haec sit an materia, mirumque, cum ad infinitum operum pretia crevit, auctoritas artis extincta est adeoque exolevit fundendi aeris pretiosio ratio, ut iam diu ne fortuna quidem in ea re ius artis habeat³².

En otro tiempo, el cobre se mezclaba y se fundía con oro y plata, a pesar de lo cual el arte seguía valorándose más; ahora no es seguro si ha empeorado el arte o el material y es extraño que cuando los precios de las obras han crecido hasta el infinito, la dignidad del arte haya desaparecido³³.

Plinio demuestra su argumento con una anécdota sobre el talentoso escultor Zenodorus, que rechazó el encargo de Nerón de que hiciera una estatua colosal la aleación que quería:

...ea statua indicavit interisse fundendi aeris scientiam, cum et Nero largiri aurum argentumque paratus esset et Zenodorus scientia fingendi caelandique nulli veterum postponeretur quanto maior Zenodoro praestantia fuit, tanto magis deprehenditur aeris obliteratio³⁴.

Esta estatua demuestra que se había perdido el arte de fundir el bronce, a pesar de que Nerón estaba dispuesto a no escatimar en oro y plata y de que

*Zenodoro no le quedaba a la zaga a los antiguos ni en el arte de modelar ni en el cincelar...cuanto mayor era la superioridad de Zenodoro, más clara está la decadencia del arte del bronce*³⁵.

Por lo tanto, Plinio identifica la extinción de una técnica (el grabado en plata), de una aleación (bronce fundido con metales preciosos), o de una práctica cultural, el retrato pintado. Estas observaciones forman parte de un diseño histórico de mayor alcance, que proporciona al arte una historia compleja y evolucionista, conducida por la representación y la técnica, que comienza con una invención y prosigue con sus posteriores refinamientos. Por ejemplo, de Fidias “Se dice con razón que fue el primero que mostró y enseñó el arte de cincelar”³⁶, - “primusque artem torcuticen aperuisse atque demonstrasse merito iudicatur”³⁷; mientras Policeto “es el que ha llevado a su apogeo el arte de la estatuaria...ya que fue Fidias su inventor ³⁸ -“consummasse hanc scientiam iudicatur ...ut Phidias aperuisse” ³⁹. Este patrón de descubrimiento y progresivo refinamiento también informa la tendencia decadente que observa en su época. Plinio es un moralista, se muestra pesimista ante la cultura artística de su tiempo, al tiempo que ve corrupta a la sociedad y a la naturaleza exhausta. Así, tras hacer referencia a varias piedras preciosas de gran tamaño de que había dispuesto Pompeyo el Grande el siglo anterior, Plinio declara que

*...ne quis effetas res dubitet nulla gemmarum magnitudine hodie prope ad hanc amplitudinem accedente, in eo fuit luna aurea pondo XXX lectos*⁴⁰.

*...y en el caso de que alguien pueda dudar de que nuestros recursos naturales se han agotado viendo que hoy ninguna gema se aproxima a semejante tamaño, allí se posaba en este estante una luna de oro de 300 libras de peso*⁴¹.

Este sentido del declinar del tiempo es lo que separa a las técnicas perdidas de Plinio de las de Flaubert; para Plinio, la pérdida del grabado en plata y de las aleaciones de bronce con metales preciosos indica un declinar, mientras que en los aforismos modernistas de Flaubert, la pérdida del mosaico, del esmalte y de la vidriera son simultáneamente el signo y el precio del progreso.

La comprensión sistemática de Plinio acerca del surgir y el declinar del arte también lo dis-

tancia de los autores medievales que trataré a continuación. Aunque su *Naturalis Historia* se leyó a lo largo de la Edad Media, se leyó de un modo selectivo; la audiencia carolingia de Plinio, por ejemplo, se interesó mucho en su contenido astronómico⁴². En cambio, sus observaciones sobre la escultura, la plata o la pintura precen haber despertado poco interés entre los lectores medievales, a juzgar por su ausencia en la exhaustiva recopilación de la recepción medieval de Plinio que llevó a cabo Arno Borst⁴³. Es decir, los planteamientos medievales sobre los medios perdidos nada deben a la influencia de Plinio.

El ejemplo medieval más antiguo que conozco proviene de la *Gesta Dagoberti*, un texto del siglo IX escrito en St. Denis que celebra al monarca del siglo VII como fundador de la abadía. El texto menciona la cruz de Eloy, uno de los tesoros más antiguos y más preciados de la abadía⁴⁴. Se conoce la cruz por un fragmento que se conserva en la Bibliothèque Nationale de France, y por una pintura del Maestro de San Gil (figs. 1-2)⁴⁵. Las donaciones que San Eloy hizo a St. Denis se documentan en la *Vita Eligii*, redactada por su compañero Audoin de Rouen poco antes de la muerte del santo, aunque en ese texto no se menciona la cruz⁴⁶. La primera mención específica a ella la encontramos dos siglos después, cuando la *Gesta Dagoberti* la celebra con un historicismo de carácter retrospectivo:

*...crucem etiam magnam, quae retro altare poneretur, exauro puro et pretiosissimis gemmis insigni opere ac minutissima artis subtilitate fabricari iussit, quam beatus Eligius, eo quod illo in tempore summus aurifex ipse in regno haberetur, cum et alia, quae ad ipsius basilicae ornatum pertinebant, strenue prepararet, eliganti subtilitatis ingenio, sanctitate opitulante, mirifice exornavit. Nempe moderniores aurifices asseverare solent, quod ad praesens vix aliquis sit relictus, qui quamvis peritissimus in aliis exstet operibus, huiusmodi tamen gemmarii et inclusoris subtilitate valeat per multa annorum curricula, eo quod de usu recesserit, ad liquidum experientiam consequi*⁴⁷.

Él [Dagoberto] también encargó una gran cruz que habría de colocarse tras el altar de oro, que habría de hacerse de oro puro y de las más preciosas gemas con una habilidad excepcional y un trabajo refinado y delicado. Como el bendito Eloy era considerado el

mejor orfebre del reino por entonces, con la ayuda de su santidad y de su elegante ingenio la adornó de un modo maravilloso, a pesar de que estuviese trabajando duramente en la preparación de otras cosas pertenecientes a la decoración de la abadía. Es más, los orfebres modernos insisten a menudo que apenas queda ya nadie que sea capaz, incluso después de años de trabajo, de adquirir maestría en el refinado arte de las gemas y el tabicado transparente, porque cayó en desuso.

Este texto es extraordinario en diversos sentidos. Como sucedía en muchos de los anteriormente citados, advierte la diferencia entre el pasado y el presente, siendo el pasado superior. Pero va más allá que los anteriores, por varios aspectos que se han de inspeccionar con detalle.

En primer lugar, además del contraste entre pasado y presente, se establece una distinción en el propio pasado: Eloy era el mejor orfebre de su época; en segundo lugar, los logros que alcanzó en la composición de la cruz lo son más porque tenían que hacer otras muchas cosas; y además, se hace alusión a orfebres contemporáneos del texto, esto es, del siglo IX, que ofrecen el testimonio de un ojo experto. Existe precedentes para este texto en el comentario de Plinio sobre artistas como testigos expertos en su alabanza a Parrasio: “Los artistas le otorgaron la palma por la ejecución de sus contornos”⁴⁸ – “confessione artificum in liniis extremis palmam adeptus”⁴⁹.

Sin embargo, como ya se ha puesto de manifiesto, la discusión de Plinio sobre los artistas antiguos encontró pocos lectores medievales, de modo que la observación en la *Gesta* ni es un préstamo, ni una remodelación de Plinio. Es más, existen buenas razones para creer que el texto transmite conversaciones reales con orfebres contemporáneos. No está claro quién escribió la *Gesta Dagoberti*, si Hilduin o Hincmar, los autores considerados más probables⁵⁰. Hincmar había servido como *custos sacrorum pignorum* de St Denis, lo que lo haría responsable de los objetos litúrgicos, y en consecuencia, estaría familiarizado tanto con la cruz que contaba con dos siglos de antigüedad como con orfebres contemporáneos⁵². Aunque nuestra incertidumbre acerca de la autoría de la *Gesta* no nos permite saber si el hecho de que Hincmar conociese y administrase el Tesoro incidió en el elogio a la cruz en el texto,



Fig. 1. Eloy. Fragmento de la cruz de San Eloy, ca. 600-650, oro y cristal pintado. Bibliothèque nationale de France, Paris, Cabinet des médailles (dominio público, foto BnF)



Fig. 2. Maestro de St. Giles, *La Misa de San Gil*, ca. 1500, óleo y témpera sobre roble. National Gallery of Art, London, NG 4681 (dominio público © National Gallery, London/ Art Resource, NY)

pero no deja de resultar interesante que Hincmar, que acabaría como arzobispo de Reims, administrase los tesoros de la iglesia, de modo que si no fue el autor del texto, debió de formar parte de su audiencia más directa y pudo, en consecuencia, evaluar su contenido. Si aceptamos que el autor estaba informado por artistas contemporáneos, el texto debe pasar a engrosar la lista de documentos similares, en los que un alto cargo eclesiástico trata sobre el trabajo en metal, como hace Gerberto de Aurillac en sus cartas a Egberto de Tréveris a finales del siglo XI, o las de Wibald de Stavelot al orfebre G a mediados del siglo XII⁵². Si se los considera conjuntamente, estos textos sugieren que patronos y artistas intercambiaban opiniones sobre las técnicas y los procesos, y también sobre cómo estos habían cambiado a lo largo del tiempo.

Por último, al final del texto se encuentra la declaración de que esa determinada técnica "cayó en desuso", una declaración que merece ser evaluada. El fragmento que se conserva de la cruz está hecho de tabicado translúcido, con los *cloisons* sosteniendo granates rojos y amarillos. Colocar los granates y el cristal en *cloisonné* fue algo habitual en el siglo VII, pero se siguió haciendo en el siglo IX, como advirtió Danielle Gaborit-Chopin⁵³. Por ejemplo, la factura carolingia de la patena que Carlos el Calvo regaló a Saint-Denis tiene granates engarzados en *cloisonné*⁵⁴ (fig. 3). Sin embargo, Gaborit-Chopin observa que la cruz de San Eloy difiere del ejemplo del siglo IX en que era un campo sólido de granates y cristal en ambas caras de la cruz, más parecía un mosaico traslúcido de granates y cristal – una técnica que, efectivamente, no existía en el siglo IX⁵⁵. Entonces, la alabanza del texto no solo resulta interesante, sino que además es acertada, y constituye un testimonio del conocimiento del autor de las técnicas contemporáneas, bien fuera éste derivado de sus propias observaciones, bien de sus conversaciones con artistas.

Pero la recepción de estas obras antiguas ha de ser considerada en un marco más amplio. Habitualmente, cuando se piensa en la recepción del arte antiguo en época carolingia, se centra la atención en el arte romano y del primer cristianismo, como sucede, por ejemplo, con el eco que de la estatua ecuestre de Marco Aurelio se



Fig. 3. Patena de Carlos el Calvo. Patena antigua de serpentina (s.I a.C.-I d.C.). Montura carolingia, de la corte de Carlos el Calvo, segunda mitad del siglo IX. Serpentina, piedras preciosas, y pasta de vidrio. Del Tesoro de la Abadía de St. Denis. MR 415. Musée du Louvre (Foto: Erich Lessing/Art Resource, NY)

advierde en la estatuilla del emperador carolingio custodiada en el Louvre, o con los expolia de Carlomagno en Rávena. La apreciación de los artistas merovingios en la *Gesta* se singulariza frente al habitual desprecio u olvido del arte de ese período en época carolingia⁵⁶. En este caso, esta amplitud de miras viene condicionada por las circunstancias locales que hacían de la cruz de San Eloy un asunto patrimonial de importancia. La apreciación de la obra de San Eloy no revela, probablemente, un respeto generalizado hacia el arte merovingio, sino el orgullo, muy de carácter local, de poseer una antigüedad realizada por un santo y asociada a la fundación de la abadía⁵⁷.

La *Gesta Dagoberti* se leyó a lo largo de la Edad Media, e indudablemente condicionó la posterior recepción de las obras de la Edad Media temprana. Al ser un relato sobre el fundador de la iglesia, constituía un texto fundamental para el monasterio de St. Denis, pues ciertas partes del texto se leían durante la celebración del aniversario de Dagoberto. En el famoso texto de Sugerio del siglo XII se advierte su huella. El abad atribuye a Eloy dos obras: el llamado trono de Dagoberto, y el borde de un pequeño vaso. Este último era, en realidad, una amalgama de piezas, pues a un recipiente antiguo se le había añadido un borde



Fig. 4. Vaso de San Martín. Roma (vaso), hacia el 20 a.C.; taller borgoñón (montura), fines del siglo V, comienzos del VI © Trésor de l'Abbaye de Saint-Maurice (Foto: Jean-Yves Glassey y Michel Martinez)

medieval de metal, y, aunque se ha perdido, se conoce su aspecto a través de grabados de época moderna⁵⁸. Probablemente esta atribución vino derivada de la comparación con la técnica arcaica de la cruz de San Eloy, y la alabanza de Sugerio a los vasos sagrados está claramente en deuda con la *Gesta Dagoberti*:

*Quod videlicet vas, tam pro preciosi lapidis qualitate quam integra sui quantitate mirificum, inclusorio sancti Eligii opere consat ornatum, quod omnium aurificum iudicio preciosissimum estimatur*⁵⁹.

*Este recipiente, admirable por la calidad de la piedra preciosa como por su perfecto estado de conservación, fue adornado con la técnica de orfebrería de cristal tabicado de San Eloy, la más preciosa a juicio de los orfebres*⁶⁰.

La atribución de Sugerio, basada en la técnica, es muy distinta a la atribución a San Eloy, en el siglo XII, del conocido como "Cristal de Susana" o "Cristal de Lotario", que fue analizado por Genevra Kornbluth⁶¹. Esta atribución no surgió de una

comparación concreta con obras conocidas de San Eloy, sino por una asociación menos precisa entre el hermoso cristal antiguo y la reputación de Eloy como artista.

A finales del siglo XIII, la *Gesta Dagoberti* fue traducida al francés en las *Grandes Chroniques de France*, donde se transmite el elogio a las técnicas usadas por San Eloy, ya perdidas, de modo muy similar:

...li meilleur et li plus engineus orfevres qui ores soient tesmoignent que à paines tro eroit on nului, tant fust bons maistres qui autel ovre seust faire, pour ce maesment que li us et la maniere de tele ovre est mise en oubli.

*...los mejores y más ingeniosos orfebres que existen hoy día dan fe de que apenas existe ninguno, por muy buenos maestros que podrían saber hacer una obra similar, no podría ser igual porque la maestría y la manera se una obra como ella se han olvidado*⁶².

Entonces, en Saint-Denis perduró la idea de que la gema de Eloy y el trabajo en cloisonné no sólo era de gran calidad, sino que había sido hecho con una técnica característica de una época específica.

El elogio al arte perdido de Eloy en la *Gesta Dagobertinos* introduce en otros ejemplos medievales que cuentan con una apreciación historicista de la orfebrería merovingia. Por ejemplo, en la iglesia de St. Maurice d' Agaune se conservan dos objetos adornados con granates de los siglos VI y VII; el relicario de Teuderico y el Vaso de San Martín⁶³. El primero conserva las inscripciones con los nombres del patrón y de los artistas, pero fue la técnica de la obra la que contribuyó a que los religiosos de esta institución identificasen ese relicario como uno de los más antiguos de su tesoro. Como el vaso de jade de Sugerio, el Vaso de San Martín es un objeto compuesto, pues a un vaso romano antiguo se añadió un marco de orfebrería del siglo VII⁶⁴ (fig. 4). Los monjes de St. Maurice asociaron ese objeto con un milagro relacionado con su abadía. El monasterio había sido fundado en el lugar donde habían sufrido el martirio San Mauricio y sus legiones cristianas en el siglo III. Según la leyenda, que se conformó entre los siglos XII y XIV, San Martín de Tours había visitado el monasterio en el siglo IV, y después de que los monjes le negaran una reliquia de San Mauricio

visitó el campo de batalla, clavó un cuchillo en el suelo y recibió como recompensa una copiosa cantidad de la sangre de los mártires. Había llevado consigo un recipiente para recogerla, pero resultó insuficiente y los ángeles le enviaron un segundo vaso para que pudiese recogerla toda, y entonces, el santo confesor lo donó a los tacaños monjes de St. Maurice. En un inventario del monasterio del siglo XVI se identifica este vaso como el que fuera regalado por los ángeles, y al mismo vaso se refiere probablemente Ogier d'Anglure, que visitó el monasterio alrededor de 1395, y Georges Lengherand, que lo hizo en 1485⁶⁵. Creo posible que, como Sugerio, los monjes de St. Maurice eran capaces de distinguir entre el vaso de piedra tallado antiguo y su enriquecimiento posterior. Sugerio y la *Gesta Dagoberti* también sugieren que eran capaces de reconocer lo arcaico de la obra de orfebrería y, quizá, creer que fue añadida poco tiempo después de la milagrosa donación del vaso.

Una actitud historicista similar está detrás de la reutilización, por parte de Egbert de Tréveris, de dos discos de granate merovingios, en el relicario que encargó a finales del siglo XI para albergar la sandalia de San Andrés⁶⁶ (fig. 5). Como Thomas Head y Hiltrud Westermann-Angerhausen han demostrado, el encargo de Egbert debe ser entendido en el contexto de la lucha por la primacía eclesiástica que enfrentó a Egbert de Tréveris con los obispos de Maguncia y Colonia. Tréveris proclamaba, orgullosa, su antigüedad con respecto a sus competidoras, y el uso de las piezas carolingias reutilizadas adquiere sentido si realmente se distinguía su antigüedad. Tréveris había sido un centro importante de orfebrería en el siglo VI, cuando se hicieron ese tipo de discos, y por esa razón éstos podían despertar una suerte de orgullo local del mismo tipo que el que llevó a St. Denis descansaba sobre la destreza de Eloy como artesano. Es más, si hoy día ese tipo de obras son bastante escasas, en época de Egbert podían verse muchas más. Todavía se conservaban relicarios antiguos de los obispos santos de Tréveris que probablemente estuvieran decorados, al menos en parte, con ese tipo de trabajo en metal⁶⁷. Como argumenta Birgit Arrhenius, "El plato no debió de ser engastado en el relicario de Egbert por casualidad, sino como consecuencia directa de la política de la iglesia por entonces... (es de-



Fig. 5. Relicario de la sandalia de San Andrés (Foto Asa Simon Mittman, <https://digital.kenyon.edu/peregphotos/2075/>)

cir) las violentas controversias sobre la primacía en la zona del Rin, que llevaron a Benedicto VII a conceder, en 997, al obispo Egbert el privilegio de que Tréveris fuese la iglesia primada de Gallia Belgica. En el marco de este conflicto a la catedral de Tréveris le interesaba poner énfasis en su antigüedad, y sus tradiciones apostólicas e imperiales" y el venerable disco del relicario le proporcionaba, efectivamente, ese status⁶⁸.

Si bien parece evidente que Egbert y sus orfebres eran conscientes de que el disco era antiguo y típico de Tréveris, resulta difícil saber la fecha que le atribuían. Sabemos que el disco data del siglo VI y es más que probable que Egbert también lo supiera, sobre todo porque le debió resultar fácil reconocer a Justiniano en el retrato que ocupa el centro de la medalla, identificado por medio de una inscripción. O quizá simplemente pensaban que los discos eran antiguos, sin que les interesara su origen, como sucedía con los imprecisos comentarios de Guibert de Nogent y del autor del *De inventione sanctae crucis Walthamensis*. O podría suceder que Egbert y sus orfebres retrotrayeran los discos a la época de los primeros obispos santos de Tréveris, del siglo IV. Esta opción permite comprender mejor la presencia del disco en el relicario de la sandalia de San Andrés y se ajusta, además, a la práctica medieval de asociar las obras de arte



Fig. 6. Bergenerus, puertas de bronce, catedral de Maguncia, c. 1000 (Foto: Martin Kraft, con permiso de Creative Commons)

hermosas y antiguas con las fundaciones de las diferentes instituciones.

La recuperación de formatos y técnicas

Si Egbert de Tréveris reutilizaba materiales acaicos para establecer la antigüedad de su sede, su rival, Willigis de Maguncia nos muestra, en cambio, cómo la resurrección de un formato caído en desuso podía ser también una herramienta útil. Cuando, hacia el 1100, el obispo Willigis de Maguncia encargó las puertas de bronce de su catedral, sostenía que estaba haciendo renacer un tipo de técnica y de objeto que había dejado de utilizarse en Europa desde hacía al menos dos siglos⁶⁹ (fig. 6). Y grabó en las puertas la siguiente inscripción:

*Postqua(m) magnu(s) imp(erator) Karolus su(u)m esse iuri dedit naturae
Willigisus archiepis(copus) ex mettali specie valvas effecerat primus
Bergenerus huius operis artifex lector/ut p(ro) eo d(eu)m postulat supplex.*

Después de que Carlomagno devolviera su vida a la naturaleza

*El obispo Willigis (fue el) primero (que) tuvo batientes de puerta de metales preciosos
Bergenerus el autor de la obra, suplicante te ruega, lector, que reces por él a Dios⁷⁰.*

El revivir un tipo de objeto y una técnica prestigiosos que se asociaban a Carlomagno permitía a Willigis encadenar su recién estrenado edificio con un precedente venerable. Carlomagno y Aquisgrán eran importantes para el canciller imperial, porque en 975 había obtenido el derecho de coronar a los monarcas, un gran impulso para el prestigio de Tréveris; Willigis ejerció su derecho en 983, coronando en Aquisgrán a Otón III que sólo contaba con tres años de edad⁷¹. Como Melissa Hause ha propuesto, "la inclusión de referencias al Westwerk de Aquisgrán y la mención verbal explícita a Carlomagno en las puertas de bronce de...la catedral de Willigis anunciaba a los que participaban en los oficios...que estaban atravesando el umbral de la 'nueva basílica de Carlomagno'"⁷². Las puertas inscritas hablan del amplio reconocimiento de los logros técnicos de las puertas de Aquisgrán, asociándolas con Carlomagno, y del orgullo de ser las primeras en compararse con aquéllas después de, al menos, doscientos años.

Pero la tersa inscripción de las puertas de Maguncia nada dice sobre las investigaciones y el trabajo necesarios para resucitar la técnica de la fundición de grandes planchas de bronce. En su *De coloribus et artibus romanorum*, Heraclius, en cambio, profundiza más sobre esta cuestión⁷³. En el prólogo explica que lo que lo movió a recopilar sus recetas fue el miedo a que corrieran el peligro de desaparecer:

*Jam decus ingenii quod plebs Romana probatur
Decidit, ut periit sapientum cura senatum.
Quis nunc has artes investigare valebit,
Quas ipsi artifices, immensa mente potentes,
Invenere sibi, potens est ostendere nobis?
Qui tenet ingenii claves virtute potenti
In varias artes rescata pia corda virorum⁷⁴.*

La excelencia del intelecto, por la que fueron tan eminentes los romanos, se ha desvanecido, y la prudencia del sabio senado han muerto. Quien puede hoy investigar estas artes? ¿Quién es capaz hoy de mostrar lo que aquellos artifices, con el

*poder de su inmenso intelecto, descubrieron por sí mismos? Aquel que por su poderosa virtud guarda las llaves de la mente, divide las almas piadosas de los hombres en diversas artes*⁷⁵.

Además de preservar algunos conocimientos perdidos, Heraclius también defiende que el estudiar de cerca las obras antiguas le permitió recuperar una antigua forma de pintar el cristal:

*Romani fialas, auro caute variatas,
Ex vitro fecere sibi, nimium preciosas;
Erga quas gessi cum summa mente laborem,
Atque oculos cordis super has noctuque dieque
Intentos habui, quo sic attingere possem
Hanc artem, per quam fialae valde renitebant;
Tandem perfixi tibi quod Carissime pandam.
Inveni petulas inter vitrum duplicatum
Inclusas caute*⁷⁶.

*Los romanos hicieron ellos mismos tarros de vidrio, artísticamente variados con oro, muy preciados, a los que dediqué esfuerzo y atención, y mantuve mis ojos fijos en ellos día y noche de modo que conseguí saber el arte por el que los tarros brillaban tanto; lo descubrí al detalle lo que te voy a explicar, mi más dilecto amigo. He encontrado una lámina de oro cuidadosamente alijada en el interior de un doble cristal*⁷⁷.

Y continúa diciendo que después

*Cum sollers sepius illud
Visu lustrassem, super hoc magis et magis ipse
Commotus”
...lo había mirado a menudo con conocimiento,
preocupándome cada vez más por ello hasta que
supe cómo hacerlo*⁷⁸.

Heraclius también explica que su estudio le permitió cortar las gemas con hierro, como hacían los romanos:

*Qui cupit egregios lapides irrumpere ferro
Quos dilexerunt nimium reges super aurum
Urbis Romanae, qui celsas jam tenuere
Artes, ingenium quod ego sub mente profunda
Inveni, accipiat quoniam valde est preciosum.
Urinam mihi quaesivi, pariterque cruorem
Ex hirco ingenti, modico sub tempore pasto
Herba, quo facto, calefacto sanguine gemmas
Incidit, veluti monstravit Plinius auctor.
Artes qui scripsit quas plebs Romana probavit*⁷⁹.

*Quien quiera que desee cortar con hierro las piedras preciosas con las que los reyes de la ciudad de Roma (que antiguamente tenían a las artes en gran estima) se deleitaban, después que con el oro, que aprenda el descubrimiento que hice tras mucho meditar, porque es muy valioso. Obtuve orina, con la sangre fresca de un enorme macho cabrío, alimentado durante un tiempo con hiedra, y habiendo hecho esto, corté las gemas con sangre templada, tal como decía Plinio, el autor que escribió sobre las artes que los romanos ensayaron, y que describe muy bien también las propiedades de las piedras*⁸⁰.

Desgraciadamente, nada se sabe de Heraclius, cuyo texto fue datado tanto en el siglo X como en el XII. Por lo tanto, es imposible contextualizar con precisión el que el autor fuera consciente de que las destrezas artísticas estaban desapareciendo en su época.

Heraclio compartía su interés por revivir y preservar antiguas técnicas con Desiderio, el gran abad de Monte Cassino en el siglo XI, como sabemos por dos relatos que hacen referencia a la reaparición del mosaico. El más antiguo se encuentra en un poema de Alfano de Salerno, en el que alaba la iglesia del monasterio italiano. Alfano, que había sido monje en Monte Cassino, sería, después, obispo de Salerno desde 1058 hasta su muerte, acaecida en 1085, y su poema es contemporáneo de la construcción de Cassino. Alfano escribía que:

*Lustra decem novies redeunt,
Quo patet esse laboris opus
Istius urbibus Italiae
Illicitum; peregrina diu
Res modo nostra sed efficitur.*

*Habían pasado cuatrocientos cincuenta años durante los cuales este tipo de arte no se había utilizado en las ciudades de Italia; algo que nos había sido extraño durante mucho tiempo se volvió nuestro de nuevo*⁸¹.

Herbert Bloch advirtió que este poema sirvió de precedente para el relato más detallado que proporciona León de Ostia en su *Chronica monasterii cassinensis*. En ella escribe sobre la reconstrucción del monasterio auspiciada por el abad Desiderio, que incluyó el traslado por mar de antiguas columnas desde Roma, para, una vez en tierra, subirlas a la elevada colina de Monte

Cassino, una tarea difícil por lo escarpado del camino. León también narra cómo el abad había ordenado buscar mosaistas en Constantinopla, y también que a algunos monjes jóvenes se les enseñó este arte porque

*artium istarum ingenium a quingentis et ultra iam annis magistra Latinitas intermiserat et studio huius inspirante et cooperante Deo nostro hoc tempore recuperare promeruit, ne sane id ultra Italie deperiret, studuit vir totius prudentie plerosque de monasterii pueris diligenter eisdem artibus erudiri*⁸².

*el ingenio de los romanos en ese arte no se practicó durante más de quinientos años y mereció ser recuperado en nuestra época gracias a sus esfuerzos, con la inspiración y la ayuda de Dios, el abad, en su sabiduría, decidió que un elevado número de monjes jóvenes debían formarse concienzudamente en estas artes, porque si no este conocimiento se perdería de nuevo en Italia*⁸³.

A primera vista, la declaración de León de Ostia de que el mosaico era un arte que se había perdido en el mundo latino durante quinientos años suena sospechosa, por lo redondo del número, pero creo que debe tomarse en serio. En primer lugar, ha de advertirse que pasa por alto que el mosaico había conocido un nuevo impulso en el siglo IX en Roma bajo el episcopado de Pascual I (817-24), como demuestran los que decoran las iglesias de Santa Práxedes y Santa Cecilia. Esto resulta sorprendente, ya que Desiderio había sido cardenal de Santa Cecilia en Roma desde 1059, y tanto él como León de Ostia sabían, sin lugar a dudas, que databan del siglo IX, como recordaban tanto la inscripción del ábside de Santa Cecilia como el *Liber Pontificalis*. Entonces el ignorar el mosaico patrocinado por Pascual II fue algo deliberado. ¿Con qué objeto? Quinientos años antes de Desiderio nos retrotrae a la edad dorada de Ravena o, más cerca de Monte Cassino, a otras iglesias romanas, incluyendo la de los Santos Cosme y Damián, y resulta significativo el que omita el recorrido de esta técnica desde Constantinopla hasta la Roma del primer cristianismo –que los modernos historiadores a menudo entienden como el foco artístico de los reformadores de la iglesia-. Y lo que es más importante, como señaló Bloch, el espacio de quinientos años nos retrotrae directamente al tiempo de San Benito, el fundador de Monte Cassino, que murió en el 547⁸⁴. Este énfasis en el arte del tiempo de

los fundadores también se encontraba en el relato sobre la cruz de San Eloy en la *Gesta Dagoberti*. Es más, era un factor determinante en la imaginación histórica del arte medieval en toda Europa.

León de Ostia no fue el último que aseguraba que el mosaico era una técnica perdida. Sugerio, por ejemplo, escribía que la decoración en mosaico de su nueva fachada de 1140 era *novum contra usum* –contraria a las costumbres modernas—⁸⁵. Este es uno de los varios solapamientos que se advierten entre el relato que Sugerio hace de su patrocinio arquitectónico y el relato de León de Ostia sobre el de Desiderio, otro era el asunto de la utilización de columnas antiguas para construir una nueva iglesia. Los estudiosos no se ponen de acuerdo sobre si Sugerio habría leído a León de Ostia. Panofsky y Speer piensan que sí, proponiendo el último, incluso que las empresas de Sugerio constituían un ejemplo de *Imitatio Cassinensis*⁸⁶. Harmut Hoffmann, el moderno editor del texto, es mucho más escéptico, encuentra que las similitudes entre las obras de Sugerio y de León de Ostia son demasiado superficiales como para establecer una conexión directa entre ambos textos⁸⁷. No sé si Sugerio leyó a León de Ostia o no; sin embargo creo que no era necesario leer una crónica para comprender que el mosaico era una técnica que había sido recuperada. Sugerio visitó Monte Cassino una vez, y estuvo en Roma en dos ocasiones, y existen testimonios de que observó detenidamente las nuevas construcciones que se estaban levantando, como la iglesia superior de San Clemente, informada por las mismas ideas que encontramos en la crónica de León de Ostia. Por lo tanto, la idea de que el mosaico era una técnica que se había perdido y se había recuperado recientemente era algo que compartía con muchos hombres de iglesia de su tiempo.

Algo similar advertía Alex Nagel, pues a finales del siglo XV, se había convertido en un tópico el hecho de que el mosaico se había perdido como tal arte. Cita a Filarete, que escribió: “Este arte, tal como se dijo, se perdió, y desde Giotto hasta ahora raramente se utilizó”⁸⁸. Cuando Alfano, León de Ostia, Sugerio, Filarete y Flaubert están de acuerdo con que el mosaico era un arte que se había perdido, podría decirse, parafraseando a Bruno Latour, que “el mosaico nunca fue moderno”.

Conclusiones

A lo largo de este trabajo he llegado a tres conclusiones:

La primera, que en la *Gesta Dagoberti*, en la inscripción de las puertas de Maguncia de Willigis, y en la *Chronica monasterii cassinensis*, todas ellas obra de eclesiásticos, los artistas y la técnica están en primer plano. El obispo orfebre que se convirtió en santo, Eloy, es el héroe del relato de la *Gesta Dagoberti*, y su autor defiende la grandeza de San Eloy citando artistas que analizaron, como expertos, su técnica. Willigis reconoce a Carlomagno como su predecesor, pero las puertas también mencionan a su autor, Bergenerus. Y aunque León de Ostia no menciona a artesano alguno, reconoce que sus experiencias y su criterio eran necesarios para hacer mosaicos; que esas técnicas se podían enseñar, y que Desiderio se aseguró de que artistas locales las aprendieran para que no se perdieran de nuevo en Occidente. Esta priorización del conocimiento de los artistas es compartida por el misterioso Heraclius, que, con toda probabilidad, debió ser artista y que, con seguridad, escribía y se dirigía a otros artistas.

En segundo lugar, estos textos están muy distantes en tiempo y en espacio; proceden de la Francia de mediados del siglo IX, de la Alemania de finales del siglo X, y de la Italia de finales del siglo XI y del XII. Por lo tanto demuestran una conciencia continuada en la Edad Media, de que la técnica y los formatos cambiaban a lo largo del tiempo, y que ciertas técnicas y ciertos objetos eran propios de ciertos períodos. Esto viene a decir que al estudiar lo que significaban los materiales y las técnicas artísticas en la Edad Media, y cómo significaban, tenemos que tener en cuenta la conciencia histórica de quienes los veían. Al mismo tiempo, estas observaciones diferían suficientemente y su vocabulario difería lo suficiente como para creer que no constituían un tópico, como lo eran los comentarios modernos de los que se burlaba Flaubert.

Por último, estos testimonios sugieren una aproximación a la periodización que difiere de la secuencia temporal de Plinio y de la periodización que heredamos del Renacimiento. En el modelo de Plinio las destrezas en la representación constituían el motor que creaba un cambio histórico. Vasari y sus seguidores aceptaron este

modelo, añadiéndole también la aproximación a modelos antiguos y otros factores e índices de desarrollo. Este tipo de aproximación determinó que la historia del arte se conformase como una curva ascendente o descendente, y dio lugar a nuestro esquema moderno en el que se suceden el arte antiguo, el medieval y el moderno, la periodización que subyace tras los aforismos de Flaubert. Los textos medievales analizados aquí son distintos, demuestran que en la Edad Media entendían la historia del arte, no en términos de representación, o de proximidad a modelos antiguos, sino como un asunto relacionado con los procesos y las técnicas. Estos textos no revelan una historia progresiva, secuencial, sino una historia episódica, puntual. Lo que Christian Schwaderer escribió acerca de las observaciones de León de Ostia sobre el mosaico en Occidente se podría aplicar a estos autores:

*Von einer Weiterentwicklung der artes ist keine Rede; sie bleiben statisch und sind als Wissen entweder vorhanden oder nicht vorhanden, ist aber nicht in Veränderung begriffen*⁸⁹.

No se trata de la evolución progresiva de las técnicas; ésta permanecen estáticas, se pueda o no acceder a ellas.

Y únicamente algunos de los textos citados se ajustan a nuestro moderno esquema de antiguo, medieval y renacentista. Por ejemplo, el maestro Gregorius alababa sinceramente a la antigüedad y reconocía su diferencia, y Heraclius prometía adentrarse en los secretos de los romanos. Sin embargo, los textos que se han escogido aquí componen una periodización compleja para el gran abanico que abarca lo medieval: en la *Gesta Dagoberti*, del siglo IX se alaba un cruz del siglo VII; en las puertas de Willigis, de finales del siglo XI, se recupera un formato propio de comienzos del siglo IX, y León de Ostia alaba, en torno al 1100, el renacimiento de una técnica del siglo VI. Estos textos demuestran que existieron muchas épocas en la Edad Media, y que se diferenciaron por sus técnicas. Usamos de un modo anacrónico el término Edad Media, sería más apropiado que abrazásemos el plural, y que hablásemos de las “Edades Medias”.

NOTAS

Traducción: Rocío Sánchez Ameijeiras

* He presentado una versión preliminar del texto en el congreso de la 2018 *College Art Association Convention* en Los Angeles, en una sesión titulada "Material Processes of Medieval Art and Architecture" organizada por Meredith Cohen y Kristine Tanton. Quisiera agradecer a ambas el que me hayan brindado la ocasión, y a ellas y a la audiencia, por las ideas y sugerencias de las que tanto he aprendido. Quisiera mostrar mi agradecimiento también a William L. North y a Chris Trinacty por su ayuda con el latín.

¹ Gustave Flaubert, *Le Dictionnaire des idées reçues*, Louis Conard, Paris, 1913, pp. 64, 83, 88; Gustave Flaubert, *Diccionario de lugares comunes*, traducción de Tomás Onaindia, Madrid, EDAF, 2005, pp. 87, 107 y 114. Quisiera igualmente agradecer al Jody Maxmin Fund en el Oberlin College Art Department la ayuda para adquirir las reproducciones.

² Evert Frans Van Der Grinten, *Elements of Art Historiography in Medieval Texts*, Martinus Nijhoff, The Hague, 1969; Christian Schwaderer, *Mauern, Maschinen und Menschen. Das Bewusstsein von Technik, materieller Veränderung und Innovation zwischen 500 und 1200*, Dissertation, Eberhard-Karls-Universität Tübingen, 2013.

³ Guibert de Nogent: *histoire de sa vie, 1053-1124*, ed. Georges Bourgin, A. Picard et fils, Paris, 1907, p. 105.

⁴ Véase la traducción inglesa en Guibert de Nogent, *Monodies*, en "Monodies" and "On the Relics of the Saints", trad. Joseph McAlhany y Jay Rubenstein, Penguin Books, London y New York, 2011, p. 88.

⁵ *The Waltham Chronicle*, ed. y trad. Leslie Watkiss y Marjorie Chibnall, Clarendon Press, Oxford, 1994, pp. 10-11.

⁶ Henry of Huntingdon, *Historia Anglorum. The History of the English People*, ed. y trad. Diana Greenway, Clarendon Press, Oxford, 1996, p. 22.

⁷ Henry of Huntingdon, *Historia Anglorum*, p. 23.

⁸ Geoffrey of Monmouth, *The Historia Regum Britanniae of Geoffrey of Monmouth*, ed. Acton Griscom, Long-

mans, Green and Co, London, 1929, p. 410.

⁹ Geoffrey of Monmouth, *Historia de los reyes de Britania*; edición preparada por Luis Alberto de Cuenca, Madrid, Siruela, 1984, p. 131.

¹⁰ M. R. James, "Magister Gregorius de Mirabilibus Urbis Romae", *English Historical Review*, 32 (1917), pp. 531-554, cap. 6, en p. 546.

¹¹ Véase la traducción inglesa del pasaje en Master Gregorius, *The Marvels of Rome*, trad. John Osborne, Toronto: Pontifical Institute of Medieval Studies, 1987, cap. 6, p. 22.

¹² "Magister Gregorius de Mirabilibus Urbis Romae", cap. 29, p. 553.

¹³ Véase la traducción inglesa del pasaje en Master Gregorius, *The Marvels of Rome*, cap. 29, p. 34

¹⁴ *Travels of Rabbi Petachia, of Ratisbon*, ed. y trad. A. Benish, Messrs. Trubner and Co, London, 1856, p. 41.

¹⁵ *Tractatus de ecclesia s. Petri Aldenburgensi*, en *Monumenta Germaniae Historica, Scriptorum*, vol. 15, parte 2, Hannover, 1888, pp. 867-72, en pp. 871-2.

¹⁶ Traducido al inglés y comentado por Meyer Schapiro en "The Aesthetic Attitude in Romanesque Art", publicado por primera vez en *Art and Thought: Issued in Honor of Dr. Ananda K. Coomaraswamy on the Occasion of His 70th Birthday*, ed. K. Bharatha Iyer, Luzac, London, 1947, 130-50, reimpresso en Schapiro, *Romanesque Art*, George Braziller, New York, 1977, pp. 1-27, esp. p. 18; y traducido al castellano en Meyer Schapiro, *Estudios sobre el románico*, Madrid, Alianza, 1984, p. 29. Véase también van der Grinten, *Elements*, pp. 35, 113; Schwaderer, *Mauern, Maschinen und Menschen*, p. 180.

¹⁷ Citado en Van der Grinten, *Elements*, p. 129, no. 222.

¹⁸ Van der Grinten, *Elements*, p. 54; véase también Arnold Esch, "Anschauung und Begriff. Die Bewältigung fremder Wirklichkeit durch den Vergleich in Reiseberichten des späten Mittelalters", *Historische Zeitschrift*, 253 (1991), pp. 281-312, esp. p. 299.

¹⁹ Theophilus, *De Diversis Artibus. The Various Arts*, ed. y trad. C. R. Dodwell, Thomas Nelson and Sons Ltd, Lon-

don 1961, Libro III, cap. 47, p. 95, citado por Schwaderer, *Mauern, Maschinen und Menschen*, p. 181.

²⁰ Theophilus, *De Diversis Artibus*, Libro III, cap. 47, p. 96.

²¹ Van der Grinten, *Elements*, pp. 49, 125.

²² "Copper-alloy substrates in precious-metal treasury objects: Concealed and yet excessive", *Different Visions: A Journal of New Perspectives on Medieval Art*, 4 (2014), pp. 1-34, esp. p. 8; véase también p. 29, y comentarios ulteriores en Ackley, "Re-approaching the Western medieval church treasury inventory, c. 800-1250", *Journal of Art Historiography*, 11 (2014), pp. 1-37, at 27-31.

²³ Pliny, *Natural History*, trad. H. Rackham, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1938-1963, 10 vols. Para los escritos de Plinio sobre arte véase Jacob Isager, *Pliny on art and society: the Elder Pliny's chapters on the history of art*, trad. Henrik Rosenmeier, Routledge, New York, 1991, Sorcha Carey, *Pliny's Catalogue of Culture: Art and Empire in the Natural History*, Oxford University Press, Oxford, 2006 y, para su lugar en el campo más amplio de los escritos antiguos sobre arte, *The Invention of Art History in Ancient Greece. Religion, Society and Artistic Rationalisation*, Cambridge University Press, Cambridge, 2006, esp. pp. 235-46. Para los escritos de Plinio sobre arte véase también Plinio, *Textos de Historia del Arte*, Esperanza Torregro ed., Madrid, Visor, 1987

²⁴ Pliny, *Natural History*, 35.4, vol. 9, p. 262, sobre estos pasajes véase Isager, *Pliny on art and society*, pp. 115-16, Carey, *Pliny's Catalogue of Culture*, p. 141.

²⁵ *Naturalis Historia*, 35.4, en Plinio, *Textos de Historia del Arte*, p. 74.

²⁶ Pliny, *Natural History*, 3.157, vol. 9, p. 116. Véase Isager, *Pliny on art and society*, p. 75.

²⁷ *Naturalis Historia*, 33.157, en Plinio, *Textos de Historia del Arte*, p. 181.

²⁸ Pliny, *Natural History*, 34.52, vol. 9, p. 164.

²⁹ *Naturalis Historia*, 34.52, en Plinio, *Textos de Historia del Arte*, p. 125.

³⁰ Isager, *Pliny on art and society*, 97-98, A. A. Donohue, reseña de Isag-

er, *Pliny on art and society*, Bryn Mawr Classical Review, vol. 3, 1992, pp. 192-97 [consultada online en <http://bmcr.brynmawr.edu/1992/03.03.08.html> on 4 June 2018], Carey, *Pliny's Catalogue of Culture*, pp. 9-10, Tanner, *Invention of Art History*, p. 215.

³¹ Pliny, *Natural History*, 34.5, vol. 9, pp. 128, 130.

³² *Naturalis Historia*, 34.5; Plinio, *Textos de Historia del Arte*, p. 31.

³³ *Naturalis Historia*, 34, 46-47; Plinio, *Textos de Historia del Arte*, p. 50. Sobre estas páginas véase Isager, *Pliny on art and society*, pp. 81, 93-94, Carey, *Pliny's Catalogue of Culture*, pp. 156-9, Carol Mattusch, "Artists and Workshops: The Craft and the Product", en Susanne Ebbinghaus, ed., *Ancient Bronzes through a Modern Lens Introductory Essays on the Study of Ancient Mediterranean and Near East Bronzes in Honor of David Gordon Mitten*, Harvard Art Museums, Cambridge, MA, 2014, pp. 112-31, esp. pp. 114-15, Marta García Morcillo, "Zwischen Kunst und Luxuria: Die Korinthischen Bronzen in Plinius' *Naturalis Historia*", *Hermes*, 138 (2010), pp. 442-54, D. Emanuele, "'Aes Corinthium': Fact, Fiction, and Fake", *Phoenix*, 43 (1989), pp. 347-58.

³⁴ *Naturalis Historia*, 34, 46-47, Plinio, *Textos de Historia del Arte*, pp. 50-51.

³⁵ *Naturalis Historia* 34.54, Plinio, *Textos de Historia del Arte*, p. 53.

³⁶ Pliny, *Natural History*, 34.54, vol. 9, p. 166.

³⁷ *Naturalis Historia* 34.56, Plinio, *Textos de Historia del Arte*, pp. 53-54.

³⁸ Pliny, *Natural History*, 34.56, vol. 9, p. 168.

³⁹ Pliny, *Natural History*, 37.13, vol. 10, p. 172.

⁴⁰ *Naturalis Historia*, 37.13; Plinio, *Textos de Historia del Arte*, p. 182.

⁴¹ Para el interés por la astronomía en época carolingia, véase Bruce Eastwood, *Ordering the Heavens—Roman Astronomy and Astrology in the Carolingian Renaissance*, Brill, Leiden, 2007, cap. 3, "Pliny the Elder's Natural history: encyclopedia for Carolingian astronomy and cosmology", pp. 95-178.

⁴² Arno Borst, *Das Buch der Naturgeschichte: Plinius und seine Leser im*

Zeitalter des Pergaments, Universitätsverlag C. Winter, Heidelberg, 1994. Los escritos sobre arte de Plinio también jugaron un papel secundario en el panorama de su recepción medieval que ofrece Marjorie Chibnall, "Pliny's *Natural History* and the Middle Ages", *Empire and Aftermath Silver Latin II*, ed. T. A. Dorey, Routledge and Kegan Paul, London, 1975, pp. 57-78. David Ganz advirtió también ciertos préstamos de los escritos de Plinio en la entrada *pictura* de un glosario carolingio, "'Pando quod Ignoro': In Search of Carolingian Artistic Experience", en *Intellectual Life in the Middle Ages Essays presented to Margaret Gibson*, eds. Lesley Smith y Benedicta Ward, The Hambledon Press, London, 1992, pp. 25-32, esp. p. 28.

⁴³ *Le Trésor de Saint-Denis*, ed. Danielle Gaborit-Chopin, Réunion des musées nationaux, Paris, 1991, no. 1, pp. 56-59, con bibliografía ulterior.

⁴⁴ Para la pintura, véase Lorne Campbell, *The Sixteenth Century Netherlandish Paintings with French Paintings before 1600*, National Gallery Company, London, 2014, vol. 2, pp. 777-807, y *Kings, Queens and Courtiers. Art in Early Renaissance France*, ed. Martha Wolff, Yale University Press, New Haven, 2010, 88-90.

⁴⁵ Para una introducción sobre la reputación de Eligio como santo orfebre y joyero, véase Cynthia Hahn, *Strange Beauty: Issues in the making and meaning of reliquaries, 400-circa 1204*, The Pennsylvania State University Press, University Park, PA, 2012, pp. 32-38. El estudio más sólido sobre la obra de Eloy es Hayo Vierck, "Werke des Eligius", *Studien zur vor- und frühgeschichtlichen Archäologie: Festschrift für Joachim Werner zum 65. Geburtstag*, 1974, pp. 309-80; véase también Hayo Vierck, "L'oeuvre de saint Eloi, orfèvre, et son rayonnement", *La Neustrie Les pays au nord de la Loire de Dagobert à Charles le Chauve (VIIe-IXe siècles)*, ed. Patrick Périn y Laure-Charlotte Feffer, Musées et Monuments départementaux de Seine-Maritime, Paris, 1985, pp. 403-9. El extenso panorama que Vierck presenta de la obra de San Eloy ha sido reducido por Birgit Arrhenius, *Merovingian garnet Jewelry, Emergence and social implications*, Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien, Almqvist &

Wiksell International, Stockholm, 1985, y Noël Adams, "Reconsidering the Cloisonné Mounts on the 'Vase of Saint Martin' at St. Maurice d'Agaune", *Acta Archaeologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 59 (2008), pp. 405-27.

⁴⁶ *Gesta Dagoberti I, regis Francorum*, en *Fredegarii et aliorum chronica: Vitae sanctorum, Scriptorum Rerum Merovingiarum*, ed. B. Krusch, *Monumenta Germaniae Historica*, Hannover, 1888, vol 11, p. 407. Schwaderer comenta este pasaje en relación con los vasos antiguos de la crónica de Oudenburg, *Mauern, Maschinen und Menschen*, p. 180. Para una discusión sobre el uso medieval del término "moderno" aplicado a las artes o a los artistas, véase Hans-Rudolf Meier, "'Summus in Arte Modernus': Begriff und Anschaulichkeit des 'Modernen' in der mittelalterlichen Kunst", *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, 34 (2007), pp. 7-18.

⁴⁷ "He (Dagobert) also ordered a large cross which was placed behind the golden altar, to be made of pure gold and the most precious gemstones with exceptional workmanship and the most refined and delicate artistry. Because the blessed Eloi was considered to be the greatest goldsmith in the kingdom at that time, with the help of his holiness and his elegant genius for refinement he adorned it wonderfully, even though he was working hard to prepare other things which belonged to the ornamentation of the basilica. Indeed, modern goldsmiths usually insist that there is hardly anyone left any more who would clearly be able—even after many years—to achieve mastery in this kind of refined work with gemstones and cloisonné, because it has fallen out of use". Debo la traducción del latín al inglés a William L. North.

⁴⁸ *Naturalis Historia* 35, 67; Plinio, *Textos de Historia del Arte*, pp. 53-54, comentado por Tanner, *Invention of Art History*, p. 241

⁴⁹ Pliny, *Natural History*, 35.67, vol. 9, p. 310.

⁵⁰ Jean Devisse niega la autoría de Hincmar, aunque sugiere que debió de participar de alguna manera en su composición; *Hincmar, Archeveque de Reims, 845-882*, Travaux d'histoire éthico-

politique, Geneva, 1975, vol. 2, p. 1092, n. 174. John Michael Wallace-Hadrill sugiere que lo más probable es que se tratase de una colaboración que dirigía Hilduino, "History in the mind of Archbishop Hincmar", en *The Writing of history in the Middle Ages: essays presented to R. W. Southern*, ed. by R. H. C. Davis, J. M. Wallace-Hadrill, Clarendon Press, Oxford, 1981, pp. 43-70, at p. 47.

⁵¹ Wallace-Hadrill, "History in the mind of Archbishop Hincmar", pp. 44, 47.

⁵² Para Wibald, véase Hahn, *Strange Beauty*, pp. 209-21, esp. p. 211.

⁵³ D. Gaborit-Chopin, "L'Orfèvrerie cloisonnée à l'époque carolingienne", *Cahiers archéologiques*, 29 (1980-1981), p. 5-26.

⁵⁴ *Le Trésor de Saint-Denis*, no. 12, pp. 88-91.

⁵⁵ Gaborit-Chopin, "L'Orfèvrerie cloisonnée à l'époque carolingienne", p. 26. En otro pasaje se muestra prudente ante el elogio a la técnica de Eloy en la *Gesta Dagoberti*, diciendo que muestra "une certaine exagération", "Fragment de la croix de saint Eloi", en *La Neustrie*, p. 125.

⁵⁶ Janet L. Nelson escribe: "Hablar de una *damnatio memoriae* carolingia sobre lo merovingio sería ir demasiado lejos, pero no demasiado", "The Merovingian Church in Carolingian Retrospective", en *The World of Gregory of Tours*, ed. Kathleen Mitchell y Ian Wood, Brill, Leiden, 2002, pp. 241-60, esp. p. 248; Wallace-Hadrill es un poco menos severo al hablar de los carolingios como "un orgullo colectivo pero selectivo de su pasado merovingio", "History in the Mind of Archbishop Hincmar", p. 259.

⁵⁷ Analizando las obras históricas de Hincmar como obispo de Reims, escribe que "lo que fundamente, incluso diría exclusivamente, le interesaba a Hincmar del pasado merovingio era la historia de su propia sede, especialmente la carrera de Remigio, su obispo más famoso", "Merovingian Church in Carolingian Retrospective", pp. 253-54.

⁵⁸ *Le Trésor de Saint-Denis*, no. 23, pp. 152-55.

⁵⁹ Suger, *Gesta Sugerii abbatis*, en *Oeuvres*, Françoise Gasparri, ed. y trad., Belles Lettres, Paris, 1996, 2ª ed., 2008, vol. 1, p. 152.

⁶⁰ *Sugerii abbatis sancti dionysii liber de administratione sua gestis*, en Erwin Panofsky, Gerda Panofsky-Soergel, *El Abad Suger: sobre la Abadía de Saint-Denis y sus tesoros artísticos* Madrid, Cátedra, 2004, p. 95 (1ª ed., Princeton, 1979)

⁶¹ Genevra Kornbluth, "Susanna and Saint Eligius: Romanesque Reception of a Carolingian Jewel", *Studies in Iconography*, 16 (1994), pp. 37-52.

⁶² *Les Grandes Chroniques de France*, ed. Jules Viard, Société de l'histoire de France, Paris, 1920-1935, vol. 2, p. 133.

⁶³ *Le Trésor de l'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune*, ed. Elisabeth Antoine-König con Pierre Alain Mariaux y Marie-Cécile Baroz, Musée du Louvre, Paris, 2014, no. 8, pp. 48-51, no. 9, pp. 52-55.

⁶⁴ Mientras Vierck atribuía la obra en metal del vaso de San Martín a Eloy "Werke des Eligius", pp. 335-37, Adams proporciona argumentos convincentes para datar la pieza con anterioridad, "Reconsidering the Cloisonné Mounts on the 'Vase of Saint Martin'", y su datación fue aceptada por Pierre Alain Mariaux, *Trésor de l'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune*, pp. 48-51.

⁶⁵ Pierre Alain Mariaux, "Objet de trésor et mémoire projective: le vase 'de saint Martin', onques fait par mains d'omme terrien", *Le Moyen Age. Revue d'Histoire et de Philologie*, 114 (2008), pp. 37-53.

⁶⁶ Hoy día solo sobrevive un disco completo, los restantes fueron parcialmente reemplazados por un medallón gótico de fecha desconocida, dejando a la vista los típicos granates. Vierck sugirió que estos discos debían atribuirse a San Eloy, "Werke des Eligius", pp. 359-67, una atribución rechazada con argumentos convincentes por Arrhenius, *Merovingian Garnet Jewellery*, pp. 169-70. Para el relicario véase Hiltrud Westermann-Angerhausen, "Relics, Quotations, *Spolia*: Revisiting Art in Egbert's Trier", en *A Reservoir of Ideas Essays in Honour of Paul Williamson*, ed. Glyn Davies y Eleanor Townsend, Paul Holberton Publishing, London, 2017, pp. 67-80, Hahn, *Strange Beauty*, pp. 4-6, Lawrence Nees, *Early Medieval Art*, Oxford University Press, Oxford, 2002, pp.

229-31, Thomas Head, "Art and Artifice in Ottonian Trier", *Gesta*, 36 (1997), pp. 65-82, Hiltrud Westermann-Angerhausen, "Spolie und Umfeld in Egberts Trier", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 50 (1987), pp. 305-336.

⁶⁷ Westermann-Angerhausen advierte de la inspiradora presencia del monasterio de San Euscario, "Spolie und Umfeld in Egberts Trier", p. 321; véase también Head, "Art and Artifice", p. 70, sobre las obras de los siglos V y VI que todavía estaban en pie en Tréveris durante el episcopado de Egbert..

⁶⁸ Arrhenius, *Merovingian Garnet Jewelry*, p. 170

⁶⁹ Véase Ursula Mende, *Die Bronzetüren des Mittelalters 800-1200*, Hirmer Verlag, Munich, 1983, pp. 25-28, 133-34, y, más recientemente, Ittai Weinryb, *The Bronze Object in the Middle Ages*, Cambridge University Press, Cambridge, 2016, pp. 23-26, con ulterior bibliografía..

⁷⁰ La traducción se basa en la de Weinryb, *Bronze Object*, p. 25, y Melissa Thorson Hause, "A Place in Sacred History: Coronation Ritual and Architecture in Ottonian Mainz", *Journal of Ritual Studies*, 6 (1992), pp. 133-157, esp. p.151.

⁷¹ Head, "Art and Artifice", p. 67, véase también Adam S. Cohen y Anne Derbes, "Bernward and Eve at Hildesheim", *Gesta*, 40 (2001), pp. 19-38, esp. p.31.

⁷² Hause, "Place in Sacred History", p. 152.

⁷³ Este texto es comentado por Schwaderer, *Mauern, Maschinen und Menschen*, p. 180

⁷⁴ Heraclius", *De coloribus et artibus romanorum*, ed. y trad. Mary P. Merrifield, *Medieval and Renaissance Treatises on the Arts of Painting: Original Texts with English Translations*, John Murray, London, 1849, p. 182.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 183.

⁷⁶ *Ibid.*, pp. 187, 189.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 188, 190.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 188.

⁷⁹ *Ibid.*, 189.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 188.

⁸¹ Citado y traducido por Herbert Bloch, *Monte Cassino in the Middle*

Ages, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1986, vol. 1, p. 46, note 1.

⁸² *Chronica monasterii casinensis Die Chronik von Montecassino*, ed. Hartmut Hoffmann, Monumenta Germaniae Historica, Scriptorum, vol. 34, Hahnsche Buchhandlung, Hannover, 1980, p. 396. Este pasaje es comentado en Schwaderer, *Mauern, Maschinen und Menschen*, p. 89.

⁸³ Citado y traducido en Bloch, *Monte Cassino in the Middle Ages*, vol. 1, p. 45.

⁸⁴ Bloch, *Monte Cassino in the Middle Ages*, vol. 1, p. 46, n. 1.

⁸⁵ *Sugerii abbatiss sancti dionysii liber de administratione sua gestis*, p. 62.

⁸⁶ Andreas Speer, Günther Binding, *Abt Suger von Saint-Denis Ausgewählte Schriften: Ordinatio, De consecratione, De administratione*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 2000, 3ª ed., 2008, p. 36. Para más argumentos en defensa de que Sugerio conoció a León de Ostia, véase Panofsky, *Abad Suger*, p. 240, y Andreas Speer, "Is There a Theology of Gothic Cathedrals? A Re-reading of Abbot Suger's Writings on the Abbey Church of St.-Denis", en *The Mind's Eye Art and Theological Argument in the Middle Ages*, Jeffrey Hamburger y Anne-Marie Bouché, eds., Department of Art and Archaeology,

Princeton University, Princeton, 2006, pp. 65-83, at pp. 75, 82 n. 66.

⁸⁷ Hartmut Hoffman, "Studien zur Chronik von Montecassino", *Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalters*, vol. 29, 1973, pp. 59-162, esp. p. 85, n.1.

⁸⁸ Alexander Nagel, "Authorship and Image-Making in the Monument to Giotto in Florence Cathedral", *RES: Anthropology and Aesthetics*, 53/54 (2008), pp. 143-151, esp. p. 147.

⁸⁹ *Mauern, Maschinen und Menschen*, p. 89; véanse también pp. 307-8.

REFERENCIAS

- Ackley, Joseph Salvatore. 2014. "Copper-alloy substrates in precious-metal treasury objects: Concealed and yet excessive." *Different Visions: A Journal of New Perspectives on Medieval Art* 4: 1-34.
- Ackley, Joseph Salvatore. 2014. "Re-approaching the Western medieval church treasury inventory, c. 800-1250." *Journal of Art Historiography* 11: 1-37.
- Adams, Noël. 2008. "Reconsidering the Cloisonné Mounts on the 'Vase of Saint Martin' at St. Maurice d'Agaune." *Acta Archaeologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 59: 405-27. <https://doi.org/10.1556/AArch.59.2008.2.21>
- Antoine-König, Elisabeth, and Pierre Alain Mariaux and Marie-Cécile Baroz. 2014. *Le Trésor de l'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune*. Paris: Musée du Louvre.
- Arrhenius, Birgit. 1985. "Merovingian garnet Jewelry, Emergence and social implications." In *Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien*. Stockholm: Almqvist & Wiksell International.
- Benish, A., ed. 1856. *Travels of Rabbi Petachia, of Ratisbon*. London: Trubner and Co.
- Bloch, Herbert. 1986. *Monte Cassino in the Middle Ages*. Cambridge: Harvard University Press.
- Borst, Arno. 1994. *Das Buch der Naturgeschichte: Plinius und seine Leser im Zeitalter des Pergaments*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter.
- Bourgin, Georges, ed. 1907. *Guibert de Nogent. Histoire de sa vie, 1053-1124*. Paris: A. Picard et fils.
- Campbell, Lorne. 2014. *The Sixteenth Century Netherlandish Paintings with French Paintings before 1600*. London: National Gallery Company.
- Carey, Sorcha. 2006. *Pliny's Catalogue of Culture: Art and Empire in the Natural History*. Oxford: Oxford University Press.
- Chibnall, Marjorie. 1975. "Pliny's Natural History and the Middle Ages." In *Empire and Aftermath Silver Latin II*, edited by T. A. Dorey, 57-78. London: Routledge and Kegan Paul.
- Cohen Adam S., and Anne Derbes. 2001. "Bernward and Eve at Hildesheim." *Gesta* 40: 19-38. <https://doi.org/10.2307/767193>
- Devisse, Jean. 1975. *Hincmar, Archeveque de Reims, 845-882*. Geneva: Droz.
- Donohue, A.A. 1992. "Review on Pliny on art and society." *Bryn Mawr Classical Review* 3: 192-97 [consultada online: <http://bmcr.brynmawr.edu/1992/03.03.08.html> on 4 June 2018].
- Eastwood, Bruce. 2007. *Ordering the Heavens—Roman Astronomy and Astrology in the Carolingian Renaissance*. Leiden: Brill. <https://doi.org/10.1163/ej.9789004161863.i-453>
- Emanuele, D. 1989. "'Aes Corinthium': Fact, Fiction, and Fake." *Phoenix* 43: 347-58. <https://doi.org/10.2307/1088300>
- Esch, Arnold. 1991. "Anschauung und Begriff. Die Bewältigung fremder Wirklichkeit durch den Vergleich in Reiseberichten des späten Mittelalters." *Historische Zeitschrift* 253: 281-312.
- Flaubert, Gustave. 1913. *Le Dictionnaire des idées reçues*. Paris: Louis Conard
- Flaubert, Gustave. 2005. *Diccionario de lugares comunes*, edición y traducción de Tomás Onaindia. Madrid: Edaf.
- Gaborit-Chopin, Danielle. 1980-1981. "L'Orfèvrerie cloisonnée à l'époque carolingienne." *Cahiers archéologiques* 29: 5-26.
- Gaborit-Chopin, Danielle, ed. 1991. *Le Trésor de Saint-Denis*. Paris: Réunion des musées nationaux.
- Ganz, David. 1992. "'Pictura. Pando quod Ignoro': In Search of Carolingian Artistic Experience." In *Intellectual Life in the Middle Ages. Essays presented to Margaret Gibson*, edited by Lesley Smith and Benedicta Ward, 25-32. London: The Hambledon Press.
- García Morcillo, Marta. 2010. "Zwischen Kunst und Luxuria: Die Korinthischen Bronzen in Plinius' Naturalis Historia." *Hermes* 138: 442-54.
- Gregorius, Master. 1987. *The Marvels of Rome*, translated by John Osborne. Toronto: Pontifical Institute of Medieval Studies.

Hahn, Cynthia. 2012. *Strange Beauty: Issues in the making and meaning of reliquaries, 400-circa 1204*. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press.

Head, Thomas. 1997. "Art and Artifice in Ottonian Trier." *Gesta* 36: 65-82. <https://doi.org/10.2307/767279>

Heraclius. 1849. "De coloribus et artibus romanorum." In *Medieval and Renaissance Treatises on the Arts of Painting: Original Texts with English Translations*, edited and translated by Mary P. Merrifield. London: John Murray.

Hoffmann, Hartmut. 1973. "Studien zur Chronik von Montecassino." *Deutsches Archiv für Erforschung des Mittelalter* 29: 59-162.

Hoffmann, Hartmut. 1980. "Chronica monasterii casinensis Die Chronik von Montecassino." In *Monumenta Germaniae Historica. Scriptores*, vol. 34. Hannover: Hahnsche Buchhandlung.

Huntingdon, Henry of. 1996. *Historia Anglorum. The History of the English People*, edited and translated by Diana Greenway. Oxford: Clarendon Press.

Isager, Jacob. 1991. *Pliny on art and society: the Elder Pliny's chapters on the history of art*, translated by Henrik Rosenmeier. New York: Routledge.

James, M.R. 1917. "Magister Gregorius de Mirabilibus Urbis Romae." *English Historical Review* 32: 531-554. <https://doi.org/10.1093/ehr/XXXII.CXXVIII.531>

Kornbluth, Geneva. 1994. "Susanna and Saint Eligius: Romanesque Reception of a Carolingian Jewel." *Studies in Iconography* 16: 37-52.

Krusch, B. 1888. "Gesta Dagoberti I, regis Francorum". In *Fredegarii et aliorum chronica: Vitae sanctorum, Scriptorum Rerum Merovingicarum. Monumenta Germaniae Historica*. Hannover.

Mariaux, Pierre Alain. 2008. "Objet de trésor et mémoire projective: le vase 'de saint Martin', onques fait par mains d'omme terrien." *Le Moyen Age. Revue d'Histoire et de Philologie* 114: 37-53.

Mattusch, Carol. 2014. "Artists and Workshops: The Craft and the Product." In *Ancient*

Bronzes through a Modern Lens Introductory Essays on the Study of Ancient Mediterranean and Near East Bronzes in Honor of David Gordon Mitten, edited by Susanne Ebbinghaus, 112-31. Cambridge, MA: Harvard Art Museums.

Meier, Hans-Rudolf. 2007. "'Summus in Arte Modernus': Begriff und Anschaulichkeit des 'Modernen' in der mittelalterlichen Kunst." *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft* 34: 7-18.

Mende, Ursula. 1983. *Die Bronzetüren des Mittelalters 800-1200*. Munich: Hirmer Verlag.

Monmouth, Geoffrey of. 1929. *The Historia Regum Britanniae of Geoffrey of Monmouth*, edited by Acton Griscom. London: Longmans, Green and Co.

Monmouth, Geoffrey of. 1984. *Historia de los reyes de Britania*, editor Luis Alberto de Cuenca. Madrid: Siruela.

Nagel, Alexander. 2008. "Authorship and Image-Making in the Monument to Giotto in Florence Cathedral." *RES: Anthropology and Aesthetics* 53/54: 143-151. <https://doi.org/10.1086/RESvn1ms25608814>

Nees, Lawrence. 2002. *Early Medieval Art*. Oxford: Oxford University Press.

Nelson, Janet L. 2002. "The Merovingian Church in Carolingian Retrospective." In *The World of Gregory of Tours*, edited by Kathleen Mitchell and Ian Wood, 241-60. Leiden: Brill

Nogent, Guibert de. 2011. "Monodies." In *Monodies and On the Relics of the Saints*, translated by Joseph Mcalhaney and Jay Rubenstein. London and New York: Penguin Books.

Panofsky, Erwin, and Gerda Panofsky-Soergel. 2004. "Sugerii abbatis sancti dionysii liber de administratione sua gestis." In *El Abad Suger: sobre la Abadía de Saint-Denis y sus tesoros artísticos*. 1ª ed., Princeton, 1979. Madrid: Cátedra.

Plinio. 1987. *Textos de Historia del Arte*. Ed. Esperanza Torrego. Madrid: Visor.

Pliny. 1938-1963. *Natural History*, translated by H. Rackham. 10 vols. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Schapiro, Meyer. 1947. "The Aesthetic Attitude in Romanesque Art." In *Art and Thought:*

Issued in Honor of Dr. Ananda K. Coomaraswamy on the Occasion of His 70th Birthday, edited by K. Bharatha Iyer, 130–50. London: Luzac.

Schapiro, Meyer. 1977. *Romanesque Art*. New York: George Braziller.

Schapiro, Meyer. 1984. *Estudios sobre el románico*. Madrid: Alianza.

Schwaderer, Christian. 2013. *Mauern, Maschinen und Menschen. Das Bewusstsein von Technik, materieller Veränderung und Innovation zwischen 500 und 1200*. Ph. Diss., Eberhard-Karls Universität Tübingen. Tübingen.

Speer, Andreas. 2006. "Is There a Theology of Gothic Cathedrals? A Re-reading of Abbot Suger's Writings on the Abbey Church of St.-Denis." In *The Mind's Eye Art and Theological Argument in the Middle Ages*, edited by Jeffrey Hamburger and Anne-Marie Bouché, 65-83. Princeton: Department of Art and Archaeology, Princeton University.

Speer, Andreas, and Günther Binding. 2008. *Abt Suger von Saint-Denis Ausgewählte Schriften: Ordinatio, De consecratione, De administratione*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Suger. 1996. "Gesta Sugerii abbatis." In *Oeuvres*, éditeur Françoise Gasparri. 2^a ed., 2008. Paris: Belles Lettres.

Tanner, Jeremy. 2006. *The Invention of Art History in Ancient Greece. Religion, Society and Artistic Rationalisation*. 2006. Cambridge: Cambridge University Press

Theophilus. 1961. *De Diversis Artibus. The Various Arts*, edited and translated by C. R. Dodwell, Thomas. London: Nelson and Sons Ltd.

Thorson Hause, Melissa. 1992. "A Place in Sacred History: Coronation Ritual and Architecture in Ottonian Mainz." *Journal of Ritual Studies* 6: 133-157.

Tractatus de ecclesia s. Petri Aldenburgensi. 1888. In *Monumenta Germaniae Historica, Scriptorum* 15 (2). Hannover.

Van Der Grinten, Evert Frans. 1969. *Elements of Art Historiography in Medieval Texts*. The Hague: Martinus Nijhoff. <https://doi.org/10.1007/978-94-015-0623-6>

<https://doi.org/10.1007/978-94-011-6427-6>

Viard, Jules, ed. 1920-1935. *Les Grandes Chroniques de France*. Paris: Société de l'histoire de France.

Vierck, Hayo. 1974. "Werke des Eligius." *Studien zur vor- und frühgeschichtlichen Archäologie: Festschrift für Joachim Werner zum 65. Geburtstag*.

Vierck, Hayo. 1985. "L'oeuvre de saint Eloi, orfèvre, et son rayonnement." In *La Neustrie Les pays au nord de la Loire de Dagobert à Charles le Chauve (VIIe-IXe siècles)*, éditeurs Patrick Périn et Laure-Charlotte Feffer, 403-9. Paris: Musées et Monuments départementaux de Seine-Maritime.

Wallace-Hadrill, John Michael. 1981. "History in the mind of Archbishop Hincmar." In *The Writing of history in the Middle Ages: essays presented to R. W. Southern*, edited by R. H. C. Davis and J. M. Wallace-Hadrill, 43-70. Oxford: Clarendon Press.

Watkiss, Leslie, and Marjorie Chibnall, eds. 1994. *The Waltham Chronicle*. Oxford: Clarendon Press.

Weinryb, Ittai. 2016. *The Bronze Object in the Middle Ages*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9781316402429>

Westermann-Angerhausen, Hiltrud. 1987. "Spolie und Umfeld in Egberts Trier." *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 50: 305-336. <https://doi.org/10.2307/1482383>

Westermann-Angerhausen, Hiltrud. 2017. "Relics, Quotations, Spolia: Revisiting Art in Egbert's Trier." In *A Reservoir of Ideas Essays in Honour of Paul Williamson*, edited by Glyn Davies and Eleanor Townsend, 67-80. London: Paul Holberton Publishing.

Wolff, Martha, ed. 2010. *Kings, Queens and Courtiers. Art in Early Renaissance France*. New Haven: Yale University Press.

Texto orixinal

Media lost and found: the medieval understanding of the history of artistic techniques*

Erik Inglis

Oberlin College, USA

Gustave Flaubert's *Dictionary of Received Ideas*, a famous collection of clichés from nineteenth-century France, contains several identical remarks about lost media from the past:

"émail: le secret en est perdu;"

"mosaïques: le secret en est perdu;"

*"peinture sur verre: le secret en est perdu."*¹

However trite, these statements demonstrate historical thought about artistic technique, for if we have lost the secret of enamel or mosaic, then we know that history has happened, making us different from our predecessors. Notably, all three clichés target media associated with medieval art—enamel, mosaic, and stained glass—and thus confirm the distinction between the Middle Ages and the modernity. Acknowledging these lost media gives the clichés a rueful, nostalgic tint, with the nineteenth-century observer, secure in his modernity, willing to admit the past's superior achievements in some areas. However, Flaubert's clichés were not new in the nineteenth century, but have some ancient and medieval precedents. Studying their earlier incarnations gives us insight into two related aspects of medieval art making: first, how medieval people understood artistic media and techniques in historical terms; second, how this historical understanding of technique helped them periodize artistic production.

This paper has four parts. I begin by establishing that medieval viewers were capable of recognizing old works as old, and emphasizing comments marveling at their creation. Then I look at texts which says that modern artists are incapable of equaling the work of a predecessor because their techniques have been lost, followed by texts that celebrate new work as the deliberate revival of a technique that had fallen from use. In conclusion, I reflect on what these cases tell us about how medieval people understood art's history.

I. Recognition of Old Works of Art in Medieval Texts

Before addressing lost media specifically, it is important to note that many medieval authors recognize and discuss historical techniques, as has been demonstrated by van der Grinten and Christian Schwaderer.² These cover a range of attitudes: from recognition of old work, to claims that the old work is inexplicable or unmatchable, to explicit and precise contrasts in medium and/or technique between past and present.

For example, Guibert de Nogent supported the claim of his institution's antiquity by pointing to a reliquary it owned which had been:

*"a quibus nescio fidelibus vetusto opificio auri preciosi bracteis adopena, ad nostri hujus temporis devenit intuitus, et antiquis hucusque praebebat testimonia nova relatibus."*³

"covered with a costly layer of gold leaf by some faithful men who used a very old technique and has thus come down to our day, the sight of it continuing to provide new proof of ancient tales."⁴

Waltham Abbey made a similar claim in a late 12th century chronicle, noting that their venerable relic-cross had been discovered with a bell "*antiqui operis*" ("of ancient workmanship").⁵

The recognition of old artifacts at times led to wonder at their fabrication. Thus, Henry of Huntingdon, in his *History of the English*, writes of

"*Stanenges ubi lapides mire magnitudinis in modum portarum eleuati sunt...Nec potest aliquis excogitare qua arte tanti lapides adeo in altum eleuati sunt.*"⁶

"Stonehenge, where stones of remarkable size are raised up like gates.... And no one can work out how the stones were so skillfully lifted up to such a height."⁷

Geoffrey of Monmouth's *History of the Kings of Britain* puts similar words in Merlin's mouth, when he proposes to Aurelius that the stones be moved from Ireland to England to create a funeral memorial:

"*Est etenim ibi structura lapidum. Quam nemo huius etatis construeret. Nisi ingenium arte subnecteret. Grandes sunt lapides. Nec est aliquis cuius virtuti cedant.*"⁸

"In that place there is a stone construction which no man of this period could ever erect, unless he combined great skill and artistry. The stones are enormous and there is no one alive strong enough to move them."⁹

Merlin's prediction comes true when Aurelius' men are unable to budge the megaliths, allowing Merlin to demonstrate that only he has the necessary *ars* and *ingenium* to transport the ring to their present location. Master Gregorius, a thirteenth-century Englishman, said something similar about the enormous statue of Constantine whose fragmentary remains he saw in Rome, and mistook for the Colossus that once stood near the Colosseum:

"*De qua hec admodum miranda sunt. Videlicet quomodo tanta moles fundi potuit uel quomodo erigi aut stare mirum est.*"¹⁰

"What is particularly astounding about this piece is how so great a mass could have been cast, how it was raised, and how it could stand."¹¹

And, writing about the ancient obelisk outside St. Peters, he says that a marveling observer demanded:

"*Si lapis est unus, dic qua sit arte leuatus; Si lapides plures, dic ubi congeries.*"¹²

"If it be one stone, tell me how it was raised. If there be many stones, tell me where they join."¹³

There are also remarks in which the author elaborates on this admiration for art works of the past by stating explicitly that his contemporaries could not equal the work of the past. For example, Rabbi Petachiah of Regensburg traveled in the Middle East in the late twelfth century, and wrote about the walls of Baghdad: "They are a hundred cubits high and ten cubits wide. They are of polished copper, and ornamented with figures, so that no one can produce the like. A nail once fell out, and no artificer is able to fix it again."¹⁴ The late eleventh-century chronicle of St. Peter's of Oudenbourg has a similar remark about ancient vessels discovered nearby:

"*Vasa formosa atque pulcherrima, cipi et scutellae aliaque utensilia quam plurima in illo tempore ab antiquis ingeniose formata atque sculpta nostris temporibus reperta sunt, quae modo ab ingeniosis artificibus in auro et argento vix tam eleganter formari ac sculpi possint.*"¹⁵

"very beautiful and shapely vases, cups, dishes and other utensils, cleverly fashioned and sculptured by the ancients, have been found there recently; these could scarcely be formed and sculptured so elegantly today by clever artists in gold and silver."¹⁶

There are also some authors who make an explicit contrast between older and newer media and techniques. We see this in the way that Ralph de Diceto writes about the walls of Angers in his *Yma-*

gines historiarum. The walls' ancient stones had been reset in more recent times, and Ralph contrasts the impressive solidity of the old stones with the cheap mortar in which they are set.

*"Civitas igitur Andegavensium, antiquorum industria montis in edito collacata, consistit in moenibus vetustissimus, gloriam fundatorum recensens, in quadri lapidibus, modernorum parvitatem accusans, in tenaciori cemento, sabuli condiendi peritiam penitus deperisse praetendes."*¹⁷

Van der Grinten notes that "This passage is exceptional in combining criticism of contemporary work with praise of former achievements."¹⁸

Theophilus makes a similar contrast of ancient and modern materials in his discussion of Arabian gold. He writes that

*"Est et aurum Arabicum pretiosissimum et eximii ruboris, cuius usus in antiquissimis uasis frequenter reperitur; cuius speciem moderni operarii mentiuntur, dum pallido auro quintam partem rubei cupri addunt, et multos incautos decipiunt."*¹⁹

"There is also a very precious Arabian gold, which is of an exceptional red colour. It is frequently used in antique vases. Modern workmen counterfeit its appearance by adding a fifth part of red copper to pale gold, and they deceive many people."²⁰

Van der Grinten points to a similar observation made by Reginald of Durham. Writing of a bell that appears to be made only of gold, Reginald suggests that is made with an alloy favored in older days, using less tin and more copper: *"Latro denique praedictum tintinnabulum totum de auro purissimo fuisse credidit, quia claritas micantis metalli oculorum ipsius acies offendit. Et revera rubor cupri qui interius enituerat, amplius stupentem et inscium seducebat. Est quidem de antiquo veterum opere, ubi minus stagni adicitur, plus de aere."*²¹

Joseph Salvatore Ackley's work on medieval treasuries helps us contextualize this material. He notes that churchmen were very concerned with the material components of liturgical objects. He also notes that Theophilus' writing conveys a geography of technique and material, as he identifies different varieties of gold on the basis of their origin, "interweaving ... craft and place."²² The just-quoted remarks of Theophilus and Reginald show that in addition to recognizing a geography of metal-working practices, medieval authors historicized the craft as well. That is, they interweave craft, place, and time.

II. Lost Media and Techniques

Having demonstrated that medieval viewers approached objects historically, with a concern for difference over time and an appreciation for past technical achievements, we can move on to the more focused topic of precedents for Flaubert's clichés about lost media. These occur already in Pliny's first-century *Natural History*.²³ Pliny believed that earlier artists excelled his contemporaries, and in several cases he says that past artistic practices no longer survive. For example, he laments that his contemporaries have moved away from using recognizable likenesses in their portraits, which has led to the end of portrait painting:

*"Imaginum quidem pictura, qua maxime similes, in aevum propagabantur figurae, in totum exolevit."*²⁴

"The painting of portraits, used to transmit through the ages extremely correct likenesses of persons, has entirely gone out."²⁵

He says the same of silver chasing. After listing several artists who had excelled in the art, he writes that

*"subitoque ars haec ita exolevit, ut sola iam vestustate censeatur usuque attritis caelaturis si nec figura discerni possit auctoritas constet."*²⁶

"all of a sudden this art so declined that it is now only valued in old specimens, and authority attaches to engravings worn with use even if the very design is invisible."²⁷

Here we know that Pliny's statement is not literally true; for example, the Louvre's Boscoreale cups, with their excellent silver chasing, date to Pliny's time, having been buried to protect them from the same Vesuvian eruption that killed the author. Thus, the claim that silver chasing has disappeared as a medium is merely a hyperbolic way of damning the present in comparison to the past.

Pliny's similar remarks on bronze statuary are more complicated. In his discussion of Greek bronzes, he writes that the art had been become perfect by the 121st Olympiad [296-293 BCE], after which

*"Cessavit deinde ars ac rursus olympiade CLVI revixit."*²⁸

"After that the art languished, and it revived again in the 156th Olympiad [156-153 BCE]."²⁹

Because we know that these dates do not mark an interruption in the production of sculpture, this dramatic phrase has been variously interpreted: as the product of a gap in Pliny's sources; as referring only to bronze but not marble sculpture; or as Pliny's indictment of an overall cultural decline.³⁰ Writing about his own day, Pliny acknowledges that bronze casting continues, but laments the lost ability to produce specific alloys using precious metals:

*"quondam aes confusam auro argentoque miscebatur, et tamen ars pretiosior erat; nunc incertum est, peior haec sit an materia, mirumque, cum ad infinitum operum pretia crevit, auctoritas artis extincta est adeoque exolevit fundendi aeris pretiosio ratio, ut iam diu ne fortuna quidem in ea re ius artis habeat."*³¹

"Formerly copper used to be blended with a mixture of gold and silver, and nevertheless artistry was valued more highly than the metal; but nowadays it is a doubtful point whether the workmanship or the material is worse, and it a surprising thing that, though the prices paid for these works of art have grown beyond all limit, the importance attached to this craftsmanship of working in metals has quite disappeared the method of casting costly works of art in bronze has so gone out that for a long time now not even luck in this matter has had the privilege of producing art."³²

Pliny proves his argument with an anecdote about the talented sculptor Zenodorus, who declined Nero's request to make a colossal statue with this alloy:

*"ea statua indicavit interisse fundendi aeris scientiam, cum et Nero largiri aurum argentumque paratus esset et Zenodorus scientia fingendi caelandique nulli veterum postponeretur quanto maior Zenodoro praestantia fuit, tanto magis deprehenditur aeris obliteratio."*³³

"this statue has shown that the skill in bronze-founding has perished, since Nero was quite ready to provide gold and silver, and also Zenodorus was counted inferior to none of the artists of old in his knowledge of modelling and chasing The greater was the eminence of Zenodorus, the more we realize how the art of working bronze has deteriorated."³⁴

Thus, Pliny identifies the extinction of a medium (silver-chasing), an alloy (bronze casting with precious metals), and a cultural practice (portrait painting). These observations are part of Pliny's larger historical picture, which assigns art a complex and developmental history, driving by representation and technique, that begins with inventions and is perfected by refinements. For example, Pheidias "*primusque artem torcuticen aperuisse atque demonstrasse merito iudicatur,*"³⁵ "is ... deemed to have first revealed the capabilities and indicated the methods of sculpture,"³⁶ while Polykleitos "*consummasse hanc scientiam iudicatur ... ut Phidias aperuisse,*"³⁷ "is deemed to have perfected this science of statuary ... just as Pheidias is considered to have revealed it."³⁸

The framework of discovery and refining also informs the downward trend Pliny sees in his own day. Pliny is a moralizing pessimist about the artistic culture of his time, viewing society as corrupt

and even Nature as exhausted. Thus, after noting some enormous precious stones that Pompey the Great had displayed a century before, Pliny claims that

*"ne quis effetas res dubitet nulla gemmarum magnitudine hodie prope ad hanc amplitudinem accedente, in eo fuit luna aurea pondo XXX lectos,"*³⁹

"And in case any one should doubt that our natural resources have become exhausted seeing that today no gems even approach such size, there rested on this board a golden moon weighing 30 pounds."⁴⁰

This sense of time's downward trajectory separates Pliny's lost media from Flaubert's; for Pliny, the loss of silver chasing and precious bronze alloys indicate decline, while in Flaubert's modernist clichés, the loss of mosaic, enamel and stained glass are simultaneously and paradoxically the sign and price of progress.

Pliny's systematic understanding of art's rise and fall also separates him from the medieval authors we will consider next. While *Natural History* was read throughout the Middle Ages, it was read selectively; Pliny's Carolingian audience for example was very interested in his astronomical content.⁴¹ By contrast, his remarks on the arts of sculpture, silver, and painting seem to have found few interested medieval readers, to judge by their absence from Borst's exhaustive account of Pliny's medieval reception.⁴² Thus, the medieval discussions of lost media are independent of Pliny's influence.

The earliest medieval example I know comes from the *Deeds of Dagobert*. This is a ninth-century text produced at St. Denis that celebrates the seventh-century king as the monastery's founder. The text mentions the seventh-century cross of St. Eligius, one of the monastery's oldest and most important treasures.⁴³ The cross is known from a fragment remaining in the Bibliothèque Nationale de France, and from a painting by the Master of St. Giles (figs. 1-2).⁴⁴ Eligius' contributions to St. Denis were documented in the *Life of St. Eligius*, written by his colleague Audoin of Rouen shortly after the saint's death, though this text does not mention his cross.⁴⁵ The first specific mention of the cross comes two centuries later, when the *Gesta Dagoberti* celebrates it with a retrospective historicism:

*"Crucem etiam magnam, quae retro altare poneretur, exauro puro et pretiosissimis gemmis insigni opere ac minutissima artis subtilitate fabricari iussit, quam beatus Eligius, eo quod illo in tempore summus aurifex ipse in regno haberetur, cum et alia, quae ad ipsius basilicae ornatum pertinebant, strenue prepararet, eliganti subtilitatis ingenio, sanctitate opitulante, mirifice exornavit. Nempe moderniores aurifices asseverare solent, quod ad praesens vix aliquis sit relictus, qui quamvis peritissimus in aliis exstet operibus, hujusmodi tamen gemmarii et inclusoris subtilitate valeat per multa annorum curricula, eo quod de usu recesserit, ad liquidum experientiam consequi."*⁴⁶

"He [Dagobert] also ordered the large cross which was placed behind the golden altar, to be made from pure gold and the most precious gemstones with exceptional workmanship and the most refined and delicate artistry. Because the blessed Eloi was considered to be the greatest goldsmith in the kingdom at that time, with the help of his holiness and his elegant genius for refinement he adorned it wonderfully, even though he was working hard to prepare other things which belonged to the ornamentation of the basilica. Indeed, modern goldsmiths usually insist that there is hardly anyone left any more who would clearly be able—even after many years—to achieve mastery in this kind of refined work with gemstones and cloisonné, because it has fallen out of use."⁴⁷

This text is a remarkable on many counts. As with many of the texts cited already, it notes a difference between past and present, with the past superior. It goes further than the others, in ways that are worth unpacking in detail.

First, in addition to a contrast of past and present, there is a distinction made within the past: Eligius is the best goldsmith of his day.

Second, his particular accomplishment in the cross is all the more notable because he was doing a lot of other things.

Next, there is the citation of contemporary—that is ninth-century—goldsmiths as expert witnesses. There are precedents for this text in Pliny's citation of artists as expert witnesses in his praise of Parrhasios: "*confessione artificum in liniis extremis palmam adeptus*,"⁴⁸

"it is admitted by artists that he won the palm in the drawing of outlines."⁴⁹ However, as noted, Pliny's discussion of ancient artists found few medieval readers, so this observation in the *Gesta* is neither borrowed from nor shaped by Pliny. What's more, there is good reason to believe that the text transmits actual conversations with contemporary goldsmiths. The attribution of the *Gesta Dagoberti* is uncertain, with Hilduin or Hincmar often suggested as the most likely author.⁵⁰ Hincmar had served as Saint-Denis's "*custos sacrorum pignorum*," which would have made him responsible for its liturgical objects, and thus familiar with the two-hundred year old cross and in contact with contemporary goldsmiths.⁵¹ While our uncertainty over the *Gesta's* authorship means we cannot know if Hincmar's administrative knowledge of the treasury informed the text's appraisal of the cross, it remains notable that a figure like Hincmar, eventually archbishop of Reims, administered church treasuries, given that if he was not the text's author, he was certainly in its first audience, and would have been able to evaluate its claims. If we accept that the author is genuinely informed by contemporary artists, the text can be enlisted in a set of similar documents in which high ecclesiastics discuss metalwork, including Gerbert of Aurillac's letters to Egbert of Trier in the late tenth century, and Wibald of Stavelot's correspondence with the goldsmith G in the mid-twelfth century.⁵² Taken together, these texts suggest that patrons and artists discussed techniques and processes—including the way they changed over time.

Finally, there is the claim that this particular technique has "fallen out of use," a claim that can be evaluated. The remaining element of the cross is made of cloisonné, with the cloisons holding glass and red and yellow garnets. Setting garnets and glass in cloisonné was typical of the seventh century, but also continued into the ninth century, as Danielle Gaborit-Chopin points out.⁵³ For example, the Carolingian setting on the paten that Charles the Bald gave to Saint-Denis has cloisonnéed garnets (fig. 3).⁵⁴ However, Gaborit-Chopin observes that Eligius' cross differed from this ninth-century example in that it was a solid field of garnets and glass, and on both sides of the cross – so that it was comparable to a translucent mosaic of glass and garnet – a technique which indeed did not exist in the ninth century.⁵⁵ Thus, the text's praise is not just interesting, but accurate, speaking to the author's awareness of contemporary technique, whether derived from direct inspection and/or through conversations with artists.

We can also consider the larger issues that the reception of this old work raises. Typically, when we think of the Carolingian reception of earlier art, we focus on the reception of ancient Roman and early Christian art, such as the echo of Marcus Aurelius' statue in the Louvre's statuette of the Carolingian emperor, or Charlemagne's taking spolia from Ravenna. The *Gesta's* appreciation of the Merovingian artist stands out against the Carolingian's prevailing neglect or disdain for this period.⁵⁶ In this case, that larger ambivalence is trumped by the local circumstances that make the saint's cross a matter of patrimony. The appreciation for Eligius' work probably does not reveal a general respect for Merovingian making, but instead a highly parochial pride in a local antiquity made by a saint and associated with the institution's founding.⁵⁷

The *Gesta Dagoberti* had active readers throughout the Middle Ages, and demonstrably shaped the later medieval reception of earlier medieval works. As a record of the church's founder, it was a key text at the monastery of St. Denis, where portions were read each year on Dagobert's anniversary. Suger's famous texts in the twelfth century show his familiarity with it. Suger made two attributions to Eligius—the so-called throne of Dagobert, and the rim of a small dish. This was a composite object, with an ancient bowl and medieval metalwork rim; the rim is lost, but known from old prints.⁵⁸ In

the latter attribution, it was probably comparison with the archaic technique of Eligius' cross that spurred his attribution, and Suger's praise of the vessel is directly indebted to the *Gesta Dagoberti*:

*"Quod videlicet vas, tam pro preciosi lapidis qualitate quam integra sui quantitate mirificum, inclusorio sancti Eligii opere consat ornatum, quod omnium aurificum iudicio preciosissimum estimatur."*⁵⁹

"It is an established fact that this vessel, admirable for the quality of the precious stone as well as for the latter's unimpaired quality, is adorned with 'verroterie cloisonnée' [cloisonné glass] work by St. Eligius which is held to be most precious in the judgment of all goldsmiths."⁶⁰

Suger's attribution, based on technique, is different than the twelfth-century attribution of the Carolingian Susanna crystal to Eligius, which has been analyzed by Genevra Kornbluth.⁶¹ That attribution was spurred not by a specific comparison with Eligius' known works, but instead by a much less precise association between the old and beautiful crystal and Eligius' reputation as an artist.

In the later 13th century, the *Gesta Dagoberti* was translated into French in the *Grandes Chroniques de France*, which transmits the praise of Eligius' lost medium almost exactly:

"li meilleur et li plus engineus orfevres qui ores soient tesmoignent que à paines trouveroit on nului, tant fust bons maistres qui autel ovre seust faire, pour ce maesment que li us et la maniere de tele ovre est mise en oubli"

"the best and the most ingenious goldsmiths who exist today testify that scarcely can one find anyone, no matter how good a master he is in knowing how to make similar works, equal to this because the usage and the manner of such work has been forgotten."⁶²

Thus, at Saint-Denis there was an enduring recognition that Eligius' gem and cloisonné work was not just great, but technically distinctive and historically specific.

The *Gesta Dagoberti's* praise of Eligius' lost art gives us insight into other medieval examples of the historicist appreciation of Merovingian metalwork. For example, the church of Saint-Maurice d'Agaune had two objects with garnet work of the sixth or seventh century: the reliquary of Theuderic and the Vase of St. Martin.⁶³ The former is inscribed with its patron and makers' names, while the work's technique would have helped the church identify this reliquary as one of the oldest in their treasury. Like Suger's jade vessel, the Vase of St. Martin is a composite object with an ancient Roman carved vase framed by seventh-century metalwork (fig. 4).⁶⁴ The monks of St. Maurice linked this object to a local miracle. The monastery was founded on the site where St. Maurice and his Christian legion had been martyred in the third century. According to a legend developed over the course of the twelfth to fourteenth century, Saint Martin of Tours visited the monastery in the fourth century; after the monks denied his request for a relic of St. Maurice, he visited the field of battle, inserted a knife into the ground, and was rewarded with a copious quantity of the martyrs' blood. He had brought a vessel to collect it; when this proved insufficient, angels delivered him another vase to collect the blood; he did so, and then gave that vase to the stingy monks of St. Maurice. In the monastery's sixteenth-century inventory, this vessel was identified as the one brought by angels; the same vase is probably referred to by Ogier d'Anglure, who visited the monastery around 1395, and Georges Lengherand, who visited in 1485.⁶⁵ I think that it is likely that, like Suger, the monks of St. Maurice were able to distinguish between the carved stone vessel and its later metalwork enrichments. Suger and the *Gesta Dagoberti* also suggest that they would have been able to recognize the metalwork technique as archaic, and perhaps believed that it was added shortly after the vase's miraculous delivery.

A similar historicist mindset informed Egbert of Trier's reuse of two Merovingian garnet disks on his reliquary for St. Andrew's sandal, in the late tenth century (fig. 5).⁶⁶ As Thomas Head and Hiltrud Westermann-Angerhausen have demonstrated, Egbert's commissions should be understood in the context of the jockeying for episcopal superiority that pit Egbert of Trier against the bishops of Mainz and Cologne. Trier proudly claimed its historical priority over these two competitors, and the use of Merovingian spolia makes most sense if the disks' antiquity was recognized. Trier had been an impor-

tant center for jewelry production in the sixth century, when these disks were made, so the disks had the potential to animate the same sort of local pride that St. Denis took in Eligius' artisanship. What's more, if today such works are quite rare, in Egbert's day they were much more visible. Important early shrines to Trier's saintly bishops were still standing, and were probably decorated at least in part with metalwork like this.⁶⁷ As Birgit Arrhenius argues, "The plate was probably not mounted on Egbert's shrine by chance, but as a direct result of the politics of the church at that time.... [namely] the violent controversies over the primacy in the Rhineland, which led to Benedict VII giving bishop Egbert the privileges of a primate in Gallica Belgica in 977. In this conflict it was important for the episcopate of Trier to emphasize its seniority, its imperial and apostolic traditions," and the recognizably venerable disks communicated this status effectively.⁶⁸

If we can be confident that Egbert and his goldsmith recognized the disks as old and distinctive to Trier, precisely how Egbert and his audience dated the disks is unclear. We know the disks date to the sixth century –and it is certainly possible that Egbert did, too, particularly because he would have been easily able to date the labelled image of Justinian on the surviving disk. On the other hand, the disks might merely have been recognized as old, with no attempt or concern with their precise origin; this would be in keeping with the vague remarks of Guibert de Nogent and the *Chronicle of Waltham Abbey*. Alternatively, Egbert and his goldsmith might have backdated the disks to link them to Trier's first saints and bishops, from the fourth century. This option would make the disks' presence on the shrine of St. Andrew's sandal more meaningful, and also conform to the medieval practice of associating an institution's old and beautiful art with its founding.

III. Revived Media and Techniques

If Egbert of Trier re-used archaic materials to establish his see's antiquity, his rival Willigis of Mainz shows us how the revival of a medium was also a valuable tool. When Bishop Willigis of Mainz commissioned bronze doors for his cathedral around 1000, he claimed to be reviving a medium-specific object type that had not been used in Europe for almost two centuries (fig. 6).⁶⁹ He thus inscribed his doors:

*"Postqua(m) magnu(s) imp(erator) Karolus su(u)m esse iuri dedit naturae
Willigisus archiep(iscopu)s ex mettali specie valvas effecerat primus
Bergenerus huius operis artifex lector/ut p(ro) eo d(eu)m postulat supplex."*

"After Charlemagne gave his life back to nature,

Bishop Willigis [was the] first [who] had door panels made from splendid metals.

The supplicant Bergenerus the maker of this work asks, reader, that you pray to God for him."⁷⁰

Reviving the prestigious medium associated with Charlemagne enabled Willigis to link his brand-new building to a venerable precedent. Charlemagne and Aachen were important to Willigis, the imperial chancellor, because in 975 he had received the right to crown kings, a blow to Trier's prestige; Willigis exercised this right in 983, crowning the three-year old Otto III at Aachen.⁷¹ As Melissa Hause argues, "the inclusion of references to the westwork at Aachen and the explicit, verbal mention of Charlemagne on the bronze portal of ... Willigis' cathedral announced to ritual participants ... that they were crossing the threshold into a new 'basilica of Charlemagne.'" ⁷² The inscribed doors speak of the broad recognition of the technical achievement of Aachen's doors, its association with Charlemagne, and the pride in being the first to match it after a lapse of almost two hundred years.

The terse inscription on the Mainz doors tells us nothing about the research and work required to revive large scale bronze casting. The author Heraclius goes into more detail about the work of revival in his *De coloribus et artibus romanorum*.⁷³ The author's prologue explains that he was motivated to collect these recipes because he feared they were in danger of being lost:

*"Jam decus ingenii quod plebs Romana probatur
Decidit, ut periit sapientum cura senatum.
Quis nunc has artes investigare valebit,
Quas ipsi artifices, immensa mente potentes,
Invenero sibi, potens est ostendere nobis?
Qui tenet ingenii claves virtute potenti
In varias artes rescatur pia corda virorum."*⁷⁴

"The greatness of intellect, for which the Roman people was once so eminent, has faded, and the care of the wise senate has perished. Who can now investigate these arts? Who is now able to show what these artificers, powerful by their immense intellect, discovered for themselves? He who, by his powerful virtue, holds the keys of the mind, divides the pious hearts of men among various arts."⁷⁵

In addition to preserving some knowledge against loss, Heraclius also claims that close study of old works allowed him to revive an old form of glass painting:

*"Romani fialas, auro caute variatas,
Ex vitro fecere sibi, nimium preciosas;
Erga quas gessi cum summa mente laborem,
Atque oculos cordis super has noctuque dieque
Intentos habui, quo sic attingere possem
Hanc artem, per quam fialae valde renitebant;
Tandem perfexi tibi quod Carissime pandam.
Inveni petulas inter vitrum duplicatum
Inclusas caute."*⁷⁶

"The Romans made themselves phials of glass, artfully varied with gold, very precious, to which I gave great pains and attention, and had my mind's eye fixed upon them day and night, that I might thus attain the art by which the phials shone so bright; I at length discovered what I will explain to you, my dearest friend. I found gold-leaf carefully inclosed between the double glass."⁷⁷

He goes on to say that after he

*"Cum sollers sepius illud
Visu lustrassem, super hoc magis et magis ipse
Commotus"*

"had often knowingly looked at it, being more and more troubled about it," he determined how to proceed.⁷⁸

Heraclius similarly claims that his study had allowed him to cut gems with iron, as the Romans had.

*"Qui cupit egregios lapides irrumpere ferro
Quos dilexerunt nimium reges super aurum
Urbis Romanae, qui celsas jam tenere
Artes, ingenium quod ego sub mente profunda
Inveni, accipiat quoniam valde est preciosum.
Urinam mihi quaesivi, pariterque cruorem
Ex hirco ingenti, modico sub tempore pasto
Herba, quo facto, calefacto sanguine gemmas
Incidit, veluti monstravit Plinius auctor.
Artes qui scripsit quas plebs Romana probavit."*⁷⁹

"Whoever wishes to cut with iron the precious stones in which the kings of the Roman city (who anciently held the arts in high estimation) much delighted, upon gold, let him learn the discovery which I made with profound thought, for it is very precious. I procured urine, with the fresh blood of a huge he-goat, fed for a short time upon ivy, which being done, I cut the gems in the warm blood,

as directed by Pliny, the author who wrote upon the arts which the Roman people put to proof, and who also well described the virtues of stones."⁸⁰

Unfortunately, nothing is known of this Heraclius, whose text has been dated as early as the tenth and as late as the twelfth century. Thus, it is impossible to contextualize with any precision the author's sense that artistic expertise was perishing in his day.

Heraclius' concern to revive and preserve techniques was shared by Desiderius, the great abbot of Monte Cassino in the eleventh century, as we know from two accounts of his revival of mosaic. The earlier of the two comes from Alfanus of Salerno's poem in praise of the church. Alfanus, formerly a monk of Monte Cassino, was bishop of Salerno from 1058 to his death in 1085, and his poem is closely contemporary to Monte Cassino's construction. Alfanus wrote that

*"Lustra decem novies redeunt,
Quo patet esse laboris opus
Istius urbibus Italiae
Illicitum; peregrina diu
Res modo nostra sed efficitur."*

"Four hundred and fifty years have passed during which this kind of art had been excluded from the cities of Italy; something that had been strange to us for a long time has now become our own again."⁸¹

Bloch notes that this poem serves as a precedent for the far more detailed account in Leo of Ostia's prose *Chronicle of Monte Cassino*. In it, Leo writes of abbot Desiderius' rebuilding of the monastery, which involved shipping ancient columns from Rome, and then transporting them by land up the big hill to Montecassino, a task made difficult at first by the narrowness of the road. Leo reports that the abbot had to send for mosaicists from Constantinople, and also that he had young monks trained in this art because

*"artium istarum ingenium a quingentis et ultra iam annis magistra Latinitas intermiserat et studio huius inspirante et cooperante Deo nostro hoc tempore recuperare promeruit, ne sane id ultra Italiae deperiret, studuit vir totius prudentie plerosque de monasterii pueris diligenter eisdem artibus erudiri."*⁸²

"Roman mastery of these arts lapsed for more than five hundred years and deserved to be revived in our time through his efforts, with the inspiration and the help of God, the abbot in his wisdom decided that a great number of young monks should be thoroughly trained in these arts, lest this knowledge be lost again in Italy."⁸³

At first glance, Leo's claim that mosaic had been a lost art in the Latin world for five hundred years sounds like a suspiciously round number, but I think we should take it seriously. First, note that it leaps over the important ninth-century revival of mosaic in Rome under Pope Paschal I (817-24), as at Santa Prassede and Santa Cecilia. This is surprising, since Desiderius was Cardinal Priest of St. Cecilia in Rome from 1059, and both he and Leo of Ostia would certainly have known its ninth-century origin, which is recorded both in the apse mosaic's inscription, and in the *Liber Pontificalis*. Thus, ignoring Paschal's mosaic patronage was almost certainly deliberate. To what gain? Five hundred years before Desiderius takes us back to Ravenna's golden age or, closer to Monte Cassino, to Roman churches including Sts. Cosmas and Damian; significantly, it doesn't take us back all the way to Constantine and early Christian Rome – which modern art historians often take to be the art historical focus of medieval church reformers. More importantly, as Bloch points out, five hundred years takes us right back to St. Benedict, Monte Cassino's founder, who died in 547.⁸⁴ This emphasis on the arts of the founder was also at work in the *Gesta Dagoberti's* account of Eligius' cross. Indeed, it is a determining factor in the medieval art historical imagination across Europe.

Leo was not the last to declare mosaic a dead medium. Suger, for example, wrote that the mosaic decoration of his new facade of 1140 was contrary to modern custom⁸⁵ This is one of several over-

laps between Suger's account of his architectural patronage and Leo of Ostia's account of Desiderius, another being the discussion of using ancient columns to make a new church. Scholars disagree about whether Suger read Leo of Ostia. Panofsky and Speer say yes, the latter even claiming Suger as evidence of a "Montecassino-Imitatio."⁸⁶ Hoffmann, the text's modern editor, is much more skeptical, saying that the similarities between Suger's work and Leo's are too superficial to indicate a direct connection.⁸⁷ I do not know whether Suger read Leo or not; however, I believe that he did not need the Chronicle to understand mosaic as a revived medium. Suger made one visit to Monte Cassino and two to Rome, and there is ample evidence that he closely observed the new constructions he saw around him, such as the upper church of San Clemente, which was informed by the same ideas we find in Leo of Ostia's *Chronicle*. Thus, the notion of mosaic as a lost medium that had been recently revived was broadly shared by contemporary churchmen.

Similarly, Alex Nagel notes that in the late fifteenth century it was a commonplace to say that mosaic had been lost as an art. He quotes Filarete, who wrote that "This art, as is said, is lost, and from Giotto until now has been rarely used."⁸⁸ When Alfanus, Leo of Ostia, Suger, Filarete, and Flaubert all agree that mosaic is a lost art, we might paraphrase Bruno Latour, and say that "mosaic has never been modern."

IV. Conclusion

I have three conclusions:

First, while the *Gesta Dagoberti*, Willigis' doors at Mainz, and the Montecassino Chronicle all speak with an ecclesiastical voice, all three foreground artists and technique. The sainted bishop goldsmith Eligius is the hero of the *Gesta Dagoberti's* account, and its author supports the claim of Eligius' greatness by citing artists as expert witnesses to his technique. Willigis credits Charlemagne as his precedent, but the doors also name their maker, Bergenerus. And while Leo of Ostia names no artisans, he acknowledges that you needed an their expertise to make mosaic; that these techniques could be taught; and that Desiderius made sure that they were learned by local artists so they would not again wither in the West. This prioritization of artists' knowledge is shared by the shadowy Heraclius, presumably an artist, and certainly addressing other artists.

Second, these texts are widely separated in time place; they come from mid-ninth-century France, late tenth-century Germany, and eleventh- and early twelfth-century Italy. Thus, they demonstrate an enduring medieval awareness that technique and media change over time, and that certain techniques or media are characteristic of certain periods. This means that as we study what artistic materials and techniques meant in the Middle Ages, and how they meant, we need to take the viewers' historical awareness into account. At the same time, these observations are distinct enough, and their vocabulary different enough, to prevent them from being as clichéd as the modern remarks that Flaubert mocked.

Finally, these witnesses suggest an approach to periodization that differs from Pliny's temporal sequence and from the periodization we inherited from the Renaissance. For Pliny's developmental model, representational practices were the motor that created historical change. Vasari and his followers accepted this model, adding also approximations of antique models as another driver and index of development. This approach allowed art's history to be traced as a falling or rising curve, and gave rise to our modern scheme of ancient, medieval, modern, the periodization that supports Flaubert's clichés. The medieval texts discussed here are different, showing that medieval people understood the history of art not in terms of representation, or proximity to ancient models, but instead as a matter of process and technique. These texts do not reveal a progressive, sequential history, but rather an episodic, punctuated one. What Schwaderer wrote about Leo of Ostia's observations about mosaic in the West can be generalized across these authors:

Erik Inglis *“Von einer Weiterentwicklung der artes ist keine Rede; sie bleiben statisch und sind als Wissen entweder vorhanden oder nicht vorhanden, ist aber nicht in Veränderung begriffen.”*⁸⁹

“it is not a question of a further evolution of techniques; they remain static and are either available or not.”

And only some of the episodes conform to our modern scheme of ancient, medieval, Renaissance. Thus, Master Gregorius certainly praises antiquity and recognizes its difference, and Heraclius promises to pass on the secrets of the ancient Romans. However, the texts highlighted here feature a complex periodization within the span we call medieval: the ninth-century deeds of Dagobert praises a seventh-century cross; Willigis' late tenth-century doors revive a medium from the early ninth century, and Leo around 1100 praises the rebirth of a sixth-century medium. These texts demonstrate that there were indeed many ages within the Middle Ages, and that they were differentiated by their techniques. Our use of the anachronistic term “middle ages” will be safer if we embrace the plural.

NOTES

* I shared a preliminary version of this paper at the 2018 College Art Association Convention in Los Angeles, in a session titled "Material Processes of Medieval Art and Architecture" and chaired by Meredith Cohen and Kristine Tanton. I am grateful to Meredith and Kristine for the opportunity, and to them, my fellow-panelists, and the audience for feedback and suggestions that taught me a lot. I am also grateful to William L. North and Chris Trinacty for help with Latin.

¹ Gustave Flaubert, *Le Dictionnaire des idées reçues*, Louis Conard, Paris, 1913, pp. 64, 83, 88. I also thank the Oberlin College Art Department's Jody Maxmin Fund for help acquiring reproductions.

² E. F. Van Der Grinten, *Elements of Art Historiography in Medieval Texts*, Martinus Nijhoff The Hague, 1969, Christian Schwaderer, *Mauern, Maschinen und Menschen. Das Bewusstsein von Technik, materieller Veränderung und Innovation zwischen 500 und 1200*, Dissertation, Eberhard-Karls-Universität Tübingen, 2013.

³ *Guibert de Nogent: histoire de sa vie, 1053-1124*, ed. Georges Bourgin, A. Picard et fils, Paris, 1907, p. 105.

⁴ Guibert of Nogent, *Monodies*, in "Monodies" and "On the Relics of the Saints," trans. Joseph McAlhany and Jay Rubenstein, Penguin Books, London and New York, 2011, p. 88.

⁵ *The Waltham Chronicle*, ed. and trans. by Leslie Watkiss and Marjorie Chibnall, Clarendon Press, Oxford, 1994, pp. 10-11.

⁶ Henry of Huntingdon, *Historia Anglorum The History of the English People*, ed. and trans. by Diana Greenway, Clarendon Press, Oxford, 1996, p. 22.

⁷ Henry of Huntingdon, *Historia Anglorum*, p. 23.

⁸ Geoffrey of Monmouth, *The Historia Regum Britanniae of Geoffrey of Monmouth*, ed. by Acton Griscom, Longmans, Green and Co, London, 1929, p. 410.

⁹ Geoffrey of Monmouth, *The History of the Kings of Britain*, p. 196.

¹⁰ M. R. James, "Magister Gregorius de Mirabilibus Urbis Romae," *English Historical Review*, vol. 32, 1917, pp. 531-554, ch. 6, at p. 546.

¹¹ Master Gregorius, *The Marvels of Rome*, trans. John Osborne, Toronto: Pontifical Institute of Medieval Studies, 1987, ch. 6, p. 22.

¹² "Magister Gregorius de Mirabilibus Urbis Romae," ch. 29, p. 553.

¹³ Master Gregorius, *The Marvels of Rome*, ch. 29, p. 34

¹⁴ *Travels of Rabbi Petachia, of Ratisbon*, ed. and trans. by A. Benish, Messrs. Trubner and Co, London, 1856, p. 41.

¹⁵ Tractatus de ecclesia s. Petri Aldenburghensi, in *Monumenta Germaniae Historica, Scriptorum*, vol. 15, part 2, Hannover, 1888, pp. 867-72, at pp. 871-2.

¹⁶ Translated and discussed by Meyer Schapiro, "The Aesthetic Attitude in Romanesque Art," first published in *Art and Thought: Issued in Honor of Dr. Ananda K. Coomaraswamy on the Occasion of His 70th Birthday*, ed. K. Bharatha Iyer, Luzac, London, 1947, 130-50; I cite the version reprinted in Schapiro, *Romanesque Art*, George Braziller, New York, 1977, pp. 1-27, at p. 18. See also van der Grinten, *Elements*, pp. 35, 113; Schwaderer, *Mauern, Maschinen und Menschen*, p. 180.

¹⁷ Quoted in Van der Grinten, *Elements*, p. 129, no. 222.

¹⁸ Van der Grinten, *Elements*, p. 54; see also Arnold Esch, "Anschauung und Begriff. Die Bewältigung fremder Wirklichkeit durch den Vergleich in Reiseberichten des späten Mittelalters," *Historische Zeitschrift*, vol. 253, 1991, pp. 281-312, at 299.

¹⁹ Theophilus, *De Diversis Artibus The Various Arts*, ed. and trans. by C. R. Dodwell, Thomas Nelson and Sons Ltd, London 1961, Book III, ch. 47, p. 95. Cited by Schwaderer, *Mauern, Maschinen und Menschen*, p. 181.

²⁰ Theophilus, *De Diversis Artibus*, Book III, ch. 47, p. 96.

²¹ Van der Grinten, *Elements*, pp. 49, 125.

²² "Copper-alloy substrates in precious-metal treasury objects: Concealed and yet excessive," *Different Visions: A*

Journal of New Perspectives on Medieval Art, vol. 4, 2014, pp. 1-34, at pp. 8; see also p. 29, and further related remarks in Ackley, "Re-approaching the Western medieval church treasury inventory, c. 800-1250," *Journal of Art Historiography*, vol. 11, 2014, pp. 1-37, at 27-31.

²³ Pliny, *Natural History*, trans. H. Rackham, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1938-1963, 10 vols. For Pliny's writing about art, see Jacob Isager, *Pliny on art and society: the Elder Pliny's chapters on the history of art*, trans. by Henrik Rosenmeier, Routledge, New York, 1991, Sorcha Carey, *Pliny's Catalogue of Culture: Art and Empire in the Natural History*, Oxford University Press, Oxford, 2006 and, for his place in the broader field of ancient writing about art, Jeremy Tanner, *The Invention of Art History in Ancient Greece Religion, Society and Artistic Rationalisation*, Cambridge University Press, Cambridge, 2006, esp. pp. 235-46.

²⁴ Pliny, *Natural History*, 35.2, vol. 9, p. 262. On these passages see Isager, *Pliny on art and society*, pp. 115-16, Carey, *Pliny's Catalogue of Culture*, p. 141.

²⁵ Pliny, *Natural History*, 35.2, vol. 9, p. 263.

²⁶ Pliny, *Natural History*, 33.55, vol. 9, p. 116. See Isager, *Pliny on art and society*, 75

²⁷ Pliny, *Natural History*, 33.55, vol. 9, p. 117.

²⁸ Pliny, *Natural History*, 33.52, vol. 9, p. 164.

²⁹ Pliny, *Natural History*, 33.52, vol. 9, p. 165.

³⁰ Isager, *Pliny on art and society*, 97-98, A. A. Donohue, review of Isager, *Pliny on art and society*, *Bryn Mawr Classical Review*, vol. 3, 1992, pp. 192-97 [consulted online at <http://bmcr.brynmawr.edu/1992/03.03.08.html> on 4 June 2018], Carey, *Pliny's Catalogue of Culture*, pp. 9-10, Tanner, *Invention of Art History*, p. 215.

³¹ Pliny, *Natural History*, 34.5, vol. 9, pp. 128, 130.

³² Pliny, *Natural History*, 34.5, vol. 9, pp. 129, 131.

³³ Pliny, *Natural History*, 35.46-47, vol. 9, pp. 160, 162. On these passages see Isager, *Pliny on art and society*, pp. 81, 93-94, Carey, *Pliny's Catalogue*

Técnicas perdidas y halladas

of Culture, pp. 156-9, Carol Mattusch, "Artists and Workshops: The Craft and the Product," in Susanne Ebbinghaus, ed., *Ancient Bronzes through a Modern Lens Introductory Essays on the Study of Ancient Mediterranean and Near East Bronzes in Honor of David Gordon MITten*, Harvard Art Museums, Cambridge, MA, 2014, at pp. 112-31, pp. 114-15, Marta García Morcillo, "Zwischen Kunst und Luxuria: Die Korinthischen Bronzen in Plinius' *Naturalis Historia*," *Hermes*, vol. 138, (2010), pp. 442-54, D. Emanuele, "'Aes Corinthium': Fact, Fiction, and Fake," *Phoenix*, vol. 43, (1989), pp. 347-58.

³⁴ Pliny, *Natural History*, 35.46-47, vol. 9, p. 161, 163.

³⁵ Pliny, *Natural History*, 34.54, vol. 9, p. 166.

³⁶ Pliny, *Natural History*, 34.54, vol. 9, p. 167.

³⁷ Pliny, *Natural History*, 34.56, vol. 9, p. 168.

³⁸ Pliny, *Natural History*, 34.56, vol. 9, p. 169.

³⁹ Pliny, *Natural History*, 37.13, vol. 10, p. 172.

⁴⁰ Pliny, *Natural History*, 37.13, vol. 10, p. 173.

⁴¹ For the Carolingian interest in Pliny's astronomy, see Bruce Eastwood, *Ordering the Heavens—Roman Astronomy and Astrology in the Carolingian Renaissance*, Brill, Leiden, 2007, ch. 3, "Pliny the Elder's *Natural history* : encyclopedia for Carolingian astronomy and cosmology," pp. 95-178.

⁴² Arno Borst, *Das Buch der Naturgeschichte: Plinius und seine Leser im Zeitalter des Pergaments*, Universitätsverlag C. Winter, Heidelberg, 1994. Pliny's art writing also plays little role in Marjorie Chibnall's account of his medieval reception, "Pliny's *Natural History* and the Middle Ages," *Empire and Aftermath Silver Latin II*, ed. T. A. Dorey, Routledge and Kegan Paul, London, 1975, pp. 57-78. David Ganz observes some borrowings from Pliny's writing on artists in a Carolingian glossary's entry on *pictura*, "'Pando quod Ignoro': In Search of Carolingian Artistic Experience," in *Intellectual Life in the Middle Ages Essays presented to Margaret Gibson*, ed. by Lesley Smith and

Benedicta Ward, The Hambledon Press, London, 1992, pp. 25-32, at 28.

⁴³ *Le Trésor de Saint-Denis*, ed. Danielle Gaborit-Chopin, Réunion des musées nationaux, Paris, 1991, no. 1, pp. 56-59, with further bibliography.

⁴⁴ For the painting, see Lorne Campbell, *The Sixteenth Century Netherlandish Paintings with French Paintings before 1600*, National Gallery Company, London, 2014, vol. 2, pp. 777-807, and *Kings, Queens and Courtiers. Art in Early Renaissance France*, ed. Martha Wolff, Yale University Press, New Haven, 2010, 88-90.

⁴⁵ For an introduction to Eligius' reputation as a saintly jeweller and gold smith, see Cynthia Hahn, *Strange Beauty: Issues in the making and meaning of reliquaries, 400-circa 1204*, The Pennsylvania State University Press, University Park, PA, 2012, pp. 32-38. The most sustained discussion of Eligius' work is Hayo Vierck, "Werke des Eligius," *Studien zur vor- und frühgeschichtlichen Archäologie: Festschrift für Joachim Werner zum 65. Geburtstag*, 1974, pp. 309-80; see also Hayo Vierck, "L'oeuvre de saint Eloi, orfèvre, et son rayonnement," *La Neustrie Les pays au nord de la Loire de Dagobert à Charles le Chauve (VIIe-IXe siècles)*, ed. Patrick Périn and Laure-Charlotte Feffer, Musées et Monuments départementaux de Seine-Maritime, Paris, 1985, pp. 403-9. Vierck's expansive view of Eligius' work has been trimmed by Birgit Arrhenius, *Merovingian garnet Jewelry, Emergence and social implications*, Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademi, Almqvist & Wiksell International, Stockholm, 1985, and Noël Adams, "Reconsidering the Cloisonné Mounts on the 'Vase of Saint Martin' at St. Maurice d'Agaune," *Acta Archaeologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 59, 2008, pp. 405-27.

⁴⁶ *Gesta Dagoberti I, regis Francorum*, in *Fredegarii et aliorum chronica: Vitae sanctorum, Scriptorum Rerum Merovingicarum*, ed. B. Krusch, Monumenta Germaniae Historica, Hannover, 1888, vol 11, p. 407. Schwaderer discusses this text in relationship to the passage about ancient vases in the Oudenburg chronicle, *Mauern, Maschinen und Menschen*, p. 180. For a discussion

of the medieval use of the term "modern" to gloss art and/or artists, see Hans-Rudolf Meier, "'Summus in Arte Modernus': Begriff und Anschaulichkeit des 'Modernen' in der mittelalterlichen Kunst," *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, vol. 34, 2007, pp. 7-18.

⁴⁷ I owe this translation to William L. North.

⁴⁸ Pliny, *Natural History*, 35.67, vol. 9, p. 310.

⁴⁹ Pliny, *Natural History*, 35.67, vol. 9, p. 311, discussed by Tanner, *Invention of Art History*, p. 241

⁵⁰ Jean Devisse rejects Hincmar's authorship of the text, while suggesting that he had taken part in editing it; Hincmar, Archeveque de Reims, 845-882, *Travaux d'histoire éthico-politique*, Geneva, 1975, vol. 2, p. 1092, n. 174. J. M. Wallace-Hadrill also suggests a collaboration as most likely, with Hilduin taking the leading role, "History in the mind of Archbishop Hincmar," in *The Writing of history in the Middle Ages: essays presented to R. W. Southern*, ed. by R. H. C. Davis, J. M. Wallace-Hadrill, Clarendon Press, Oxford, 1981, pp. 43-70, at p. 47.

⁵¹ Wallace-Hadrill, "History in the mind of Archbishop Hincmar," pp. 44, 47.

⁵² For Wibald, see Hahn, *Strange Beauty*, pp. 209-21, esp. p. 211.

⁵³ D. Gaborit-Chopin, "L'Orfèvrerie cloisonnée à l'époque carolingienne," *Cahiers archéologiques*, vol. 29, 1980-1981, p. 5-26.

⁵⁴ *Le Trésor de Saint-Denis*, no. 12, pp. 88-91.

⁵⁵ Gaborit-Chopin, "L'Orfèvrerie cloisonnée à l'époque carolingienne," p. 26. Elsewhere, she is more guarded about the Gesta Dagoberti's claim for the Eligius' technical distinction, saying that it features "une certaine exagération," "Fragment de la croix de saint Eloi," in *La Neustrie*, p. 125.

⁵⁶ Janet L. Nelson writes that: "To speak of a Carolingian *damnatio memoriae* of the Merovingian Church would be going too far, but not by much," "The Merovingian Church in Carolingian Retrospective," in *The World of Gregory of Tours*, ed. by Kathleen Mitchell and Ian Wood, Brill, Leiden, 2002,

pp. 241-60, at p. 248; Wallace-Hadrill is slightly less severe, writing of the Carolingians' "collective but selective pride in their Merovingian past," "History in the Mind of Archbishop Hincmar," p. 259.

⁵⁷ Analyzing Hincmar's historical works as Bishop of Reims, Nelson writes that "What chiefly, even exclusively, interested Hincmar about the Merovingian past was the history of his own see, and especially the career of Remigius its most famous bishop," "Merovingian Church in Carolingian Retrospective," pp. 253-54.

⁵⁸ *Le Trésor de Saint-Denis*, no. 23, pp. 152-55.

⁵⁹ Suger, *Gesta Sugerii abbatis*, in *Oeuvres*, Françoise Gasparri, ed. and trans., Belles Lettres, Paris, 1996, 2nd edition, 2008, vol. 1, p. 152.

⁶⁰ Abbot Suger, On What was done under his administration, in Erwin Panofsky, Gerda Panofsky-Soergel, *Abbot Suger on the Abbey Church of Saint-Denis and its art treasures*, 2nd edition, Princeton University Press, Princeton, 1979, pp. 77-79.

⁶¹ Genevra Kornbluth, "Susanna and Saint Eligius: Romanesque Reception of a Carolingian Jewel," *Studies in Iconography*, vol. 16, 1994, pp. 37-52.

⁶² *Les Grandes Chroniques de France*, ed. Jules Viard, Société de l'histoire de France, Paris, 1920-1935, vol. 2, p. 133.

⁶³ *Le Trésor de l'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune*, ed. by Élisabeth Antoine-König with Pierre Alain Mariaux and Marie-Cécile Baroz, Musée du Louvre, Paris, 2014, no. 8, pp. 48-51, no. 9, pp. 52-55.

⁶⁴ While Vierck attributed the metalwork on the St. Martin vase to Eligius, "Werke des Eligius," pp. 335-37, Adams convincingly argued that it is significantly earlier, "Reconsidering the Cloisonné Mounts on the 'Vase of Saint Martin,'" her dating has been accepted by Pierre Alain Mariaux, *Trésor de l'abbaye de Saint-Maurice d'Agaune*, pp. 48-51.

⁶⁵ Pierre Alain Mariaux, "Objet de trésor et mémoire projective: le vase 'de saint Martin', onques fait par mains d'omme terrien", *Le Moyen Age. Revue d'Histoire et de Philologie*, vol. 114, 2008, pp. 37-53

⁶⁶ Only one disk survives complete today; the other was partially replaced with a Gothic medallion at an unknown date, leaving its distinctive garnet border visible. Vierck suggested that these disks might be attributed St. Eligius, "Werke des Eligius," pp. 359-67, an attribution convincingly rejected by Arrhenius, *Merovingian Garnet Jewellery*, pp. 169-70. For the reliquary, see Hiltrud Westermann-Angerhausen, "Relics, Quotations, Spolia: Revisiting Art in Egbert's Trier," in *A Reservoir of Ideas Essays in Honour of Paul Williamson*, ed. by Glyn Davies and Eleanor Townsend, Paul Holberton Publishing, London, 2017, pp. 67-80, Hahn, *Strange Beauty*, pp. 4-6, Lawrence Nees, *Early Medieval Art*, Oxford University Press, Oxford, 2002, pp. 229-31, Thomas Head, "Art and Artifice in Ottonian Trier," *Gesta*, vol. 36, 1997, pp. 65-82, Hiltrud Westermann-Angerhausen, "Spolie und Umfeld in Egberts Trier," *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol. 50, 1987, pp. 305-336.

⁶⁷ Westermann-Angerhausen notes the inspiring presence of the old monastery of St. Eucharius, "Spolie und Umfeld in Egberts Trier," p. 321; see also Head, "Art and Artifice," p. 70, on the fifth- and sixth-century works still standing in Trier during Egbert's episcopacy.

⁶⁸ Arrhenius, *Merovingian Garnet Jewelry*, p. 170

⁶⁹ See Ursula Mende, *Die Bronzezeiten des Mittelalters 800-1200*, Hirmer Verlag, Munich, 1983, pp. 25-28, 133-34, and, most recently, Ittai Weinryb, *The Bronze Object in the Middle Ages*, Cambridge University Press, Cambridge, 2016, pp. 23-26, with further bibliography.

⁷⁰ This translation draws on that of Weinryb, *Bronze Object*, p. 25, and Melissa Thorson Hause, "A Place in Sacred History: Coronation Ritual and Architecture in Ottonian Mainz," *Journal of Ritual Studies*, vol. 6, 1992, pp. 133-157, at p. 151.

⁷¹ Head, "Art and Artifice," p. 67, see also Adam S. Cohen and Anne Derbes, "Bernward and Eve at Hildesheim," *Gesta*, vol. 40, 2001, pp. 19-38, at p. 31.

⁷² Hause, "Place in Sacred History," p. 152.

⁷³ This text is discussed by Schwaderer, *Mauern, Maschinen und Menschen*, p. 180

⁷⁴ Heraclius, *De coloribus et artibus romanorum*, ed. and trans. by Mary P. Merrifield, *Medieval and Renaissance Treatises on the Arts of Painting: Original Texts with English Translations*, John Murray, London, 1849, p. 182.

⁷⁵ Heraclius, *De coloribus et artibus romanorum*, p. 183.

⁷⁶ Heraclius, *De coloribus et artibus romanorum*, pp. 187, 189.

⁷⁷ Heraclius, *De coloribus et artibus romanorum*, p. 188, 190.

⁷⁸ Heraclius, *De coloribus et artibus romanorum*, p. 188.

⁷⁹ Heraclius, *De coloribus et artibus romanorum*, p. 189.

⁸⁰ Heraclius, *De coloribus et artibus romanorum*, p. 188.

⁸¹ Quoted and translated by Herbert Bloch, *Monte Cassino in the Middle Ages*, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1986, vol. 1, p. 46, note 1.

⁸² *Chronica monasterii casinensis Die Chronik von Montecassino*, ed. by Hartmut Hoffmann, *Monumenta Germaniae Historica, Scriptores*, vol. 34, Hahnsche Buchhandlung, Hannover, 1980, p. 396. This passage is discussed in Schwaderer, *Mauern, Maschinen und Menschen*, p. 89.

⁸³ Quoted and translated in Bloch, *Monte Cassino in the Middle Ages*, vol. 1, p. 45.

⁸⁴ Bloch, *Monte Cassino in the Middle Ages*, vol. 1, p. 46, n. 1.

⁸⁵ Suger, *Gesta Sugerii abbatis*, p. 117, Abbot Suger, *On What was done under his administration*, p. 47.

⁸⁶ Andreas Speer, *Günther Binding, Abt Suger von Saint-Denis Ausgewählte Schriften: Ordinatio, De consecratione, De administratione, Wissenschaftliche Buchgesellschaft*, Darmstadt, 2000, 3rd edition, 2008, p. 36. For further arguments that Suger knew Leo's Chronicle, see Panofsky, *Abbot Suger*, pp. 232-33, and Andreas Speer, "Is There a Theology of Gothic Cathedrals? A Re-reading of Abbot Suger's Writings on the Abbey Church of St.-Denis," in *The Mind's Eye Art and Theological Argument in the Middle Ages*, ed. by Jeffrey Hamburger and Anne-Marie Bouché, Department of

Art and Archaeology, Princeton University, Princeton, 2006, pp. 65-83, at pp. 75, 82 n. 66.

⁸⁷ Hartmut Hoffman, "Studien zur Chronik von Montecassino," *Deutsches*

Archiv für Erforschung des Mittelalters, vol. 29, 1973, pp. 59-162, at p. 85, n. 1.

⁸⁸ Alexander Nagel, "Authorship and Image-Making in the Monument

to Giotto in Florence Cathedral," *RES: Anthropology and Aesthetics*, nos. 53/54, 2008,, pp. 143-151, at p. 147.

⁸⁹ *Mauern, Maschinen und Menschen*, p. 89; see also pp. 307-8.

LA LÍNEA DE LA BELLEZA EN EL GÓTICO: MOTIVOS Y ESTÉTICA MEDIEVAL

Paul Binski
Cambridge University

RESUMEN

Esta contribución se centra en el uso y en la capacidad de actuación de la línea en época gótica y después. En el momento más creativo del período gótico en Inglaterra, en los siglos XIII y XIV, una estética curvilínea permea un buen número de logros artísticos en las artes figurativas y en la arquitectura. Se hace necesario reflexionar sobre cómo se entendió y se experimentó, históricamente, esa estética lineal. Comenzando por la afinidad que guardan el vocabulario relativo a la línea y el relacionado con las manufacturas textiles, el artículo pasa a la idea de "motivo" (o tópico) entendido como un punto que genera la invención. Algunos tópicos o motivos conocieron una larga trayectoria. Uno de ellos fue la *línea serpentinata*, que se rastrea aquí desde Durero y Lomazzo hasta Hogarth, para retrotraerse después a la *ogee* o doble curva en forma de S en el arte gótico. La cuestión de la continuidad de su enjuiciamiento moral o de su asociación a un género específico se abordará, finalmente, desde una perspectiva más rica, que contempla el factor de la ocasión para su comprensión y su experiencia contextual.

Palabras clave: línea, motivo, tópico, ocasión, capacidad de actuación

ABSTRACT

This contribution is concerned with the use and agency of line in Gothic and later art. At the creative height of the Gothic period in England, in the 13th and 14th centuries, curvilinear aesthetics lay at the heart of a number of creative achievements in the figurative arts and architecture. Thought needs to be given to how such linear aesthetics were understood and experienced historically. Starting with the affinity between 'line words' and textile manufacture, the paper moves to the idea of the 'motif' (or topic) as an originating point of invention. Some motifs or topics enjoyed a long history. One was the *línea serpentinata*, which here is tracked forwards from Dürer and Lomazzo to Hogarth, and then back to the so-called 'ogee' or double-curved S-line in Gothic art. The question of the continuity of gender and moral evaluation of line is finally placed in the wider and more enriching perspective of occasion or contextual understanding and experience.

Keywords: line, motif, topic, occasion, agency

Líneas de pensamiento

¿Hasta qué punto puede decirse que las artes visuales de la Edad Media presentan rasgos comunes, y en caso de que así fuera, y por formular una pregunta que está de moda, qué capacidad

de actuación tuvieron? Teniendo en cuenta que la información que pueda corroborar cualquier tipo de compromiso de los seres humanos con las obras de arte en la Edad Media es muy limitada, mis estudios recientes se han centrado en

cuestionar si realmente no existió, como se suele pensar, o sí, una relación ininterrumpida entre el mundo de Edad Media y el antiguo y el del Renacimiento que lo enmarcan¹. ¿Hasta qué punto pueden arrojarnos luz sobre este período los principios retóricos de la Antigüedad o la teoría del arte del Renacimiento? Los riesgos que conlleva este tipo de aproximación son obvios, aunque sean de sesgo teórico. Radican en el hecho de que nos movemos sin interrupción y, sin apenas justificación histórica, de un siglo a otro muy distantes; y en que podríamos plantearnos una serie de cuestiones y proponer soluciones que no dejan de ser imaginarias, por transhistóricas y transculturales. Al utilizar este método, siendo historiador del arte como soy, pretendo únicamente inclinar suavemente la balanza en este sentido.

Para ello, querría centrarme en una cuestión particular, la del motivo, y más específicamente, el motivo de la línea curva en la estética medieval. La mera noción de "motivo" es de origen post-medieval, y no todos los que han trabajado sobre el ornamento, como hizo Oleg Grabar, consideran los motivos algo importante en lo que se refiere al poder y a la función del arte, su capacidad para soportar belleza². A pesar de ello, se han dedicado un buen número de estudios recientes a la estética y a la epistemología de la línea, atendiendo a casos específicos³. Muy pocos de ellos guardan relación con la Edad Media. En principio, esto podría parecer extraño, si se tiene en cuenta cómo, desde hace más de un siglo, las teorías sobre la voluntad artística, la empatía y el desarrollo formal han enfatizado la "linealidad" del arte medieval. Pero visto desde el punto de vista del propio discurso medieval, este pasar de puntillas por la Edad Media es más que comprensible: solo en el Renacimiento y en el Post-renacimiento se abordó la línea como un tema estético de modo consciente y discursivo.

A pesar de que carecemos de un planteamiento teórico de este tipo para la Edad Media, el vocabulario del latín antiguo y medieval proporciona algunos indicios. Un buen número de términos estéticos de los que derivan las palabras relacionadas con "línea" provienen de hilo, hilar o tejer, lo que pone el acento en su capacidad generativa⁴. *Subtilitas* y *subtilis* derivan de *subtela*, del tejido; nos movemos de *texo*, hacer o

tejer, a *textus*; deben mencionarse *flexus* e *insinuo*, y también dos palabras muy importantes, *tendo* – estirar, extender, que se encuentra en la raíz de *intendo*, y de ahí "intención", y *traho*, *trahere*, extraer (en el sentido textil de trefilar), y de ahí *tractus*. Estos términos proporcionan todo el espectro conceptual que ha de tenerse en cuenta a la hora de hablar sobre el dibujo: trazar, trazo, trazable, contraer, prolongar – *protracted*, en inglés –, etc.⁵. Todos ellos aluden a líneas móviles, curvas, complejas y tensas, que se asocian al interés y a la sofisticación mental o estética; en cambio, ninguno sugiere rigidez o *rigor*. Por otro lado, obviamente, las líneas son un recurso imprescindible para la geometría. En su breve tratado sobre líneas, ángulos y formas, Robert Grosseteste (+1253) puso especial énfasis en el valor de las líneas para la comprensión de la filosofía natural⁶. En términos generales, hasta hace poco, entre las disciplinas del Quadrivium, la Geometría se relacionaba con las cantidades fijas, frente a la Astronomía, que se vinculaba a las móviles. Pero recientemente se está poniendo el acento en la capacidad creativa de la Geometría⁷. Hugo de San Victor en su *Didascalicon* (2:15), aun teniendo en cuenta la *immobile magnitudo* de la Geometría, la considera el "origen de las percepciones y la fuente de las expresiones" (*fons sensuum et origo dictionum*). Esta terminología deriva de la definición tradicional de los *topica*, como pueda ser la de Casiodoro en sus *Institutiones*, II.iii.14. Los tópicos, defiende, son los "lugares" o los puntos en los que se originan los argumentos⁸. Y es que la Geometría guardaba relación con la Retórica, y quizá por esa razón se colocó en el centro en algunas representaciones de las Artes Liberales, como en el ciclo labrado en el gablete del transepto norte de la catedral de Clermont-Ferrand a finales del siglo XIII⁹.

El *Didascalicon* hace alusión también a la importancia "tópica" de la línea y la forma en época gótica. Al hacer referencia a la memoria artificial (3:11), Hugo dice que debemos "guardar resúmenes breves y fiables en el pequeño baúl de nuestra memoria (*debemus... colligere*), para que después, cuando lo necesitemos, podamos extraer de ellos cualquier cosa"¹⁰. Esta idea de un epítome, de un germen, de una semilla, en cuyo interior se encuentran cosas más complejas que después adquieren desarrollo ulterior, se

materializa en muchos de los dibujos y figuras esquemáticas, las “figuras extraídas” (de *traho*, *protraho*), del portfolio de Villard de Honnecourt de comienzos del siglo XIII. La base de estas figuras son esquemas lineales, variantes de las formas básicas euclidianas, el cuadrado, el círculo, el triángulo¹¹. Éstos operan como *schemata*. *Schema*, en griego, significa la actitud o postura de una figura, y se tradujo al latín como *figura*¹². Por medio de esa forma de extraer, de extrapolar figuras, Villard muestra cómo las formas son, en sí mismas, *tópica*, algo propio de la *inventio* (en el sentido retórico del término); y las “figuras extraídas”, ejemplos prácticos de composición y amplificación. En uno de los textos que acompañan a los dibujos, explica que facilitan la invención, reconociendo el poder de los dibujos lineales (fol. 18v) *li force des traits de portraiture*. Los “tópicos” formales funcionan como “asiento” para los temas, pues de ellos se “extraen” cabezas, miembros, posturas, como declara en un texto añadido en el fol. 20 del portfolio: *Totes ces figures sunt estraites de geometrie*. Funcionan como *machinae*, estructuras mentales o físicas, andamios, que ayudan a construir algo¹³. El portfolio de Villard, que concede mucha importancia a la geometría y al papel de las *machinae* en la construcción en general, se puede considerar, en justicia, un ejemplo de pensamiento “tópico”. El tópico no está sujeto a la especulación teórica, tiene que ver con la demostración práctica. Y en este escenario, el método consiste, evidentemente, en la amplificación externa desde el “tópico”, sin importar hasta qué punto actúa el proceso opuesto (la “esencialización” de la forma). Sin embargo, el propio “tópico” nunca se muestra aislado o se lo considera en sí mismo. Lo fundamental es la manera en que desencadena la invención. Esta idea sigue viva en el término del francés moderno *motif* (*motiv*, en inglés; motivo, en castellano), derivada de palabras que expresan acción como motivo o motivar, que provienen del latín *movere*.

La Línea de la Belleza: del tópico al color retórico

Los “tópicos” generativos básicos de Villard eran euclidianos. Entre ellos no se incluía el motivo que aquí nos interesa, la línea curva u on-

dulante, a excepción de un caso menor, el de la descripción de un tubo enroscado en una prensa hidráulica¹⁴. Las líneas curvas se trazan con compás pues todas las técnicas utilizadas para diseñar arcos apuntados, espirales, o formas doblemente incurvadas se fundamentan en el hábil manejo del anclaje de la punta del compás. Villard estaba muy familiarizado con todo esto, pero no utiliza la línea sigmoide (la doble curva), y el gusto de entonces tampoco le daría razones para hacerlo. Las formas sinuosas se consideran una característica de finales de la Edad Media, de después de 1250, es decir, posteriores a la época de Villard. Esa es la época y la tendencia e inclinación estética que me interesa. Fundamentalmente, quisiera reflexionar sobre las líneas en forma de S o dobles curvas (*ogee*, en inglés) que se basan, por lo menos, en dos puntos del compás. Estas líneas formaban parte de la *dispositio* o de los fundamentos de la disposición de las tracerías de ventanas y arcos y es el elemento clave en el control del *contrapposto* gótico. A pesar del virtuosismo en el uso del compás que se observa en la arquitectura gótica desde finales del siglo XIII, su papel, en lo que respecta a la composición figurativa, no conoció, por cuanto podemos saber, teorización alguna. Fue uno de los mejores artistas europeos del norte, Alberto Durero quien, por primera vez, expresó la “topicalidad” de las formas lineales como temas para la invención figurativa en su exposición de las “seis posturas” en el libro cuarto de sus *Vier Bücher von menschlicher Proportion* publicado póstumamente en Nuremberg en 1528¹⁵. Durero concibió este método de diseño, con un armazón de líneas formando cubos, especialmente para los escultores. Entre las seis “posturas” se incluye una línea serpenteante, en forma de S, bajo el epíteto de curvo (*krumbt* or *gekruippt*) en contraposición a formas giratorias o enrolladas (*gewunden*) tales como la “línea helicoidal”. En este caso, por así decirlo, los “tópicos” se establecían *a priori*.

Una segunda vía nos conduce, a través de Miguel Ángel y Lomazzo hasta la célebre obra de William Hogarth, *The Analysis of Beauty* (1753), y al modo en que éste aborda la Línea de la Belleza – *Line of Beauty* –¹⁶, una doble curva superficial ondulante similar a la de Durero, que ya había dejado su huella en su pintura con anterioridad,

en su autorretrato de 1745. En un célebre artículo publicado en 1970 "Maniera and Movement: the *Figura Serpentinata*", Summers había advertido que Durero había utilizado el término *figura serpentinata* en sus escritos sobre pintura en 1584, consciente de que era un término miguelangelesco¹⁷. Así pues, como advirtió Summer, la fama de la idea de que en una línea serpenteante y ondulante se encarnaban placer y belleza se había originado mucho antes de que hubiese sido retomada por Hogarth en su *The Analysis of Beauty*.

El concepto de belleza formal en Hogarth se centraba en la disposición y en los motivos. Siguiendo a Lomazzo, el pintor inglés decía que las figuras debían disponerse a partir de una suerte de Idea o esquema troncal: un tronco piramidal o cónico, animado por un movimiento lineal helicoidal dispuesto alrededor; y por lo que se refiere a los motivos, defendía que, para que resultasen placenteros, los cuerpos debían construirse con motivos lineales regidos por la variedad, motivos lineales serpenteantes y ondulantes como la suave y recurrente forma de la Línea de la Belleza. El poder activo de la línea serpenteante no derivaba únicamente de su delicada repetición, fundamentalmente, porque encarnaba una noción importante en la estética del movimiento, sino en la estética en general, la del movimiento contrario. Como la linealidad cónica, decía siguiendo a Lomazzo, pertenece al ámbito de los volúmenes, pues no se limita al trazo de una línea sobre en una superficie bidimensional, resulta relevante para la escultura, para la que la idea de movimiento contrario es fundamental porque la escultura conlleva la experimentación o la búsqueda del equilibrio.

La asociación de la Línea de la Belleza con la noción retórica y el valor artístico de *varietas*, la placentera variedad regida por el decoro, se pone en evidencia en el frontispicio del *Analysis* de Hogarth, un texto escrito, según sus propias palabras, con la fútil esperanza de "fijar las ideas fluctuantes sobre el gusto" (fig. 1). Su "logo" central consiste en una forma piramidal o cono derivada de las propuestas de Lomazzo, con la Línea de la Belleza dispuesta sobre un pedestal titulado *Variety* –Variedad–, y sobre ella colocó, para matizar la cuestión, una cita del libro 9 del *Paraíso perdido* de John Milton¹⁸:

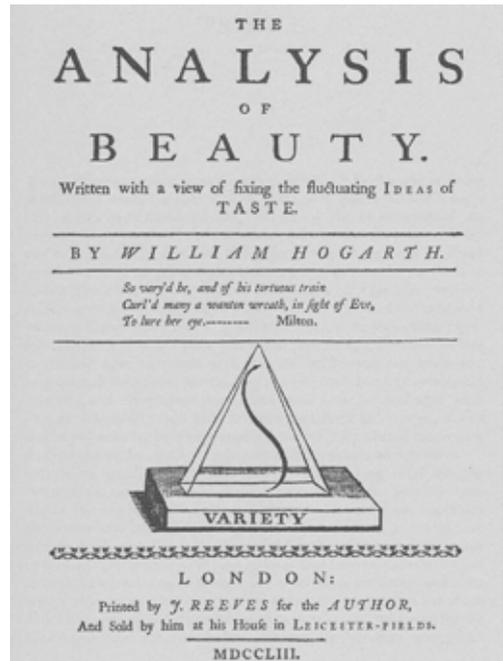


Fig. 1. William Hogarth, *The Analysis of Beauty* (1753), página del título

*So vary'd he, and of his tortuous train
Curl'd many a wanton wreath, in sight of Eve,
To lure her Eye.*

*Formando en presencia de Eva
Caprichosos anillos con la cola
Para atraer su mirada*

La referencia de Hogarth a la Serpiente del Paraíso, interpretada sin duda como una *figura serpentinata*, viene acompañada de una advertencia moral. La Serpiente de Milton constituye un buen ejemplo del poder de seducción, de la persuasión, y del mal uso de la variedad, o dicho de otra manera: cuando la variedad no se ajusta a las normas del decoro se convierte en algo relacionado con la *curiositas*, el "vicio de los ojos", una noción que, a partir de San Agustín, Casiano y otros tantos había penetrado en el pensamiento ético y estético sobre la "fornicación mental" en la Edad Media y después¹⁹. De esta manera, Hogarth introduce el tema del valor y, por implicación, del género, ya que fue Eva la que cayó en el error, apartándose de la estrecha senda de la rectitud. *Errare humanum est*, dice el refrán, y la Línea de la Belleza del pintor inglés pronto encontró eco en el *Tristram Shandy* (1760-67), en el que



Fig. 2. Laurence Sterne *Tristram Shandy* (1760-67), garabato

Laurence Sterne, parodiando deliberadamente a Hogarth, hizo imprimir, en intervalos aleatorios, una serie de extrañas líneas vagabundas (fig. 2), que muestran gráficamente (por ejemplo en 6.10) el *ductus* errático de la vida²⁰. La línea errática es a la vez la encarnación de la sensualidad y de la errática cualidad de las vidas muy vividas, o como dice Sterne (4.10), de vidas que transcurrieron "al margen de las normas establecidas".

¿Qué se puede hacer con todo esto si nos movemos en un período anterior a Hogarth, Lomazzo y Durero? ¿Se pueden transferir estas ideas a otras épocas? Quisiera reflexionar, brevemente, sobre la posible relación que guardan con el arte gótico, y más en concreto, con el arte gótico inglés, dos de las "posturas" de Durero: la forma envolvente y la forma incurvada ondulante. Ya he hecho referencia a cómo los artistas del siglo XIII, incluido el propio Villard – fuese o no arquitecto – no debieron de haber utilizado la forma entorchada como un tema o un "tópico" *a priori*, pero sin lugar a dudas desarrollaron la espiral como un principio compositivo, como demuestra la *dispositio* espiral del hombre envuelto en una capa en el folio 23v de su portfolio²¹. Las soluciones de Villard son ejercicios que demuestran la fuerza del tópico, cuyo desarrollo recuerda al uso del argumento forzado en el marco de la invención, un tropo retórico relacionado con la dificultad²². El concepto de argumento forzado proporciona un esquema para la idea de fuerzas encontradas en una construcción o en una disputa intelectual. Afecta y vincula a cuerpo y mente. Lleva implícita, además, la noción de variedad, la va-



Fig. 3. Paris BNF, MS 10474, Apocalipsis, Westminster c. 1270, ángeles de los fols. 12v-14 formando una secuencia

rietas. Algo fundamental en todo este asunto es la noción de cambio, de movimiento, de "diversificación de actividades", si echamos mano de un término propio de la pedagogía. Del núcleo de esta cultura francesa de la invención surgieron algunos experimentos sorprendentes con espirales y torsiones que traspasaron las fronteras de lo bidimensional, precisamente porque guardaban relación con la escultura. En la década de los sesenta del siglo XIII, un artista brillante, muy influenciado por lo que se estaba haciendo en Francia y que trabajaba en la corte de Westminster, ilustraba un manuscrito del Apocalipsis (Paris, BNF MS 10474) con una secuencia de cuerpos de ángeles representados de un modo, aunque artificial, extraordinario (fig. 3). Este es un arte en el que, como sucedía con los luchadores de Villard, se utiliza una imaginería somática para encarnar un concepto, en este caso, la noción metafísica que hace de los ángeles la encarnación de poderes o de inteligencias²³. El arte visionario, como han advertido diversos investigadores, se formula en términos profundamente corporales o somáticos, y esas formas no constituyen un punto de partida hacia la trascendencia, como

pensaban expresionistas y teóricos de la empatía tales como Worringer, Wölfflin or Focillon. Este artista y su equipo de colaboradores debieron de haber experimentado con figuras entorchadas y giratorias porque eran *imagiers* de gran calidad que diseñaban escultura al mismo tiempo que miniaturas o pintura mural. Yo veo una afinidad – sino una conexión literal – entre sus afanes y el discurso posterior sobre la *figura sforzata*, la figura forzada, que es también una figura poética, en el Cinquecento²⁴.

La torsión, las formas retorcidas, cuentan con una dimensión metafísica o moral. En la Línea de la Belleza de Hogarth se advertía ya una cierta ambivalencia. Los poderes de la belleza o de la virtud, en su calidad de ideales, “debían” ser estables y simétricos, porque las figuras que suelen representarse retorcidas y en movimiento encarnan a los demonios, o los sayones que infligen torturas a Cristo²⁵. Como sostenían muchos estoicos medievales que criticaban la sofisticación académica, la sutileza era un peligro que debía evitarse, una suerte de ostentación, aunque residiese únicamente en el pensamiento²⁶. La teología así lo advertía porque, como ya nos ha hecho ver Milton, la serpiente del Paraíso era una suerte de sutileza, del seductor poder de la persuasión. La tradición pictórica inglesa es rica en esos rasgos sutiles y sinuosos. Sirvan de ejemplo los medallones tipológicos de un manuscrito del siglo XIII (Eton College MS 177), que muestra una Crucifixión rodeada por prefiguraciones de Cristo, tipos veterotestamentarios, entre los que se incluye a Moisés con la serpiente de bronce²⁷. Los textos que rodean la imagen de los medallones de la Crucifixión y de la serpiente de bronce rezan “Cristo nos redimió con su sangre derramada y no mereciendo morir, murió de una muerte vil” y “Cristo, la serpiente, mata a las afiladas serpientes”. Tales imágenes están cargadas de alusiones poéticas. A la de Cristo como serpiente se alude por primera vez en la profecía del propio Cristo en Juan 3:14 cuando anuncia que será alzado como fue alzada la serpiente por Moisés en el desierto (Números 21:9): la cruz, como la vara de bronce con la serpiente, eran, entonces, estandartes de victoria. En el manuscrito de Eton, sin embargo, se alude también a la sinuosa serpiente del Génesis 3:1. Cristo crucificado triunfa sobre el pecado. Como la serpiente de bronce, la



Fig. 4. Díptico de marfil con escenas de la vida de Cristo, Alemania, siglo XIV (New York, Metropolitan Museum 17.190.293) (Creative Commons)

serpiente del Génesis en la ilustración del fol. 2 del manuscrito también trepa alrededor del árbol, mostrando su *calliditas*, o expresando sutilmente su astucia. Honorius Augustodunensis, de hecho, hablaba de la *serpens persuadens* del Génesis²⁸; y Petrus Comestor en su *Historia Scholastica*, va más allá, cuando, al referirse a la provocación elocuente de la serpiente (*De suggestione*), la dota de los rasgos faciales de una virgen, para convencer, así, mejor, a Eva, porque lo parecido atrae a lo parecido²⁹. En el manuscrito de Eton se alude, además, de otra manera, al *Christus serpens* como demuestra la disposición sinuosa de sus piernas en la cruz. Ese debió de ser también el caso de la curva en forma de Z, tan propia de finales del siglo XIII, que evoca al gusano con que se compara David en salmo 21:7 *ego autem sum vermis et non homo*, el oprobio de los hombres, repudiado por Cristo (fig. 4)³⁰. Y es que no todas las líneas sinuosas son placenteras. En otras palabras, las formas no siempre pueden separarse del significado, de la metáfora, y no siempre una misma forma significa lo mismo.

Pero de entre todas las líneas curvas, la que me interesa es la línea sigmoidea, la que se parece a una S, la que generó lo que en inglés se conoce como *ogee arch* y en castellano como arco conopial, una suerte de reflejo en el espejo de la Línea de la Belleza de Hogarth. El término *ogee* no es otra cosa que una variante del utilizado en francés para denominar el arco apuntado – *ogive*. El término medieval inglés que se refiere a él, que se registra una sola vez y esto hay que



Fig. 5. Hardington, cruz de la reina Leonor, detalle, década de 1290 (autor)

tenerlo en cuenta, es *resaunt*, una palabra de etimología desconocida (¿procedente quizá del inglés medieval *saunter*, utilizado para conceptos tan distintos como meditar, maravillarse, vagabundear?)³¹. En alemán se les denomina *kielbogen*, porque recuerdan al entrecruzamiento de las cuadernas del casco con la quilla que queda a la vista en un barco invertido. Los franceses les llaman *acolades*, esto es, arcos "soldados", contraídos. Quizá la idea de que estos arcos son "mullidos" deriva de las propiedades elásticas y maleables de la orfebrería, pues este tipo de arco se encuentra en obras de orfebrería gótica como el gran relicario de Santa Gertrudis en Nivelles, de finales del siglo XIII³². La historia del arco conopial es larga y compleja y no existe consenso acerca del cómo y del por qué se incorporó al repertorio de la arquitectura gótica³³. Pero a mí no me interesa tanto la causa, o la identidad, como la interpretación. Hizo su aparición, especialmente, en Inglaterra, en la segunda mitad del siglo XIII. Desde entonces y durante la media centuria pos-

terior e incluso más tarde, la línea curvilínea se convirtió en el distintivo de la invención artística inglesa, especialmente de la invención arquitectónica.

Sin profundizar demasiado en la historia individual de cada edificio, quisiera señalar que el motivo del arco conopial, a grande o pequeña escala, jugó un papel cada vez más importante, diría incluso elocuente, en la arquitectura inglesa de hacia 1290. No deja de resultar interesante, y probablemente no por caso, el arco conopial aparece por primera vez en las artes figurativas (en la década de 1260) en la obra de miniaturistas que experimentaban con el entorchado, con la torsión³⁴. Ejemplos de mayor y menor tamaño incluyen, aproximadamente en orden cronológico: (1) la Cruz de la reina Leonor de Hardington (fig. 5), diseñada a principios de los noventa como parte de una serie de doce monumentos conmemorativos que señalaban, a lo largo del camino, el recorrido del cortejo fúnebre de la reina Leonor de Castilla, desde Lincoln a Londres, en 1290; (2) el relicario de Santa Edburga de Bicester, hoy en Stanton Harcourt, que data de la primera década del siglo XIV; (3) el muro oriental de la *Lady Chapel* de la entonces iglesia agustina, hoy catedral, de Bristol, diseñada alrededor de 1298 (fig. 6); (4) un nicho en una capilla anexa de la misma catedral, la capilla Berkeley, de la misma época; (5) pequeños nichos en la *Lady Chapel* de la abadía de St Albans, levantada entre 1302 y 1308; (6) el magnífico trono episcopal de la catedral de Exeter, que ya estaba en uso en 1313; (7) la arcada del muro de la *Lady Chapel* de la catedral de Lichfield, comenzada en 1321; (8) el exterior del portico exagonal de St Mary Redcliffe, Bristol, c. 1320 (fig. 7); (9) la arcada mural de la *Lady Chapel* en la catedral de Ely, diseñada en 1321 (fig. 8); (10) y finalmente, en la tumba de una dama de la familia Percy en Beverley Minster, ca. 1340³⁵. Desde 1310-20 el arco conopial se extendió progresivamente en el repertorio de formas en todo tipo de soportes. En la misma década, como se observaba ya en el trono de Exeter, el vértice del arco conopial comenzó a proyectarse ligeramente hacia afuera, de modo que la curva en forma de S operó en tres y no solo en dos dimensiones, formando un arco conopial "balanceante", que habría de convertirse no sólo en términos plásticos en el tema básico



Fig. 6. Muro oriental, *Lady Chapel*, catedral de Bristol, comienzos del siglo XIV (autor)

de la *dispositio* de un alzado sino también en un aspecto peculiar de su discurso.

De 1360 en adelante, la tracería curvilínea o “*flowing*” –“*fluida*”– constituyó el verdadero *leitmotiv* de las vidrieras inglesas, de un modo mucho más evidente que en la arquitectura del continente (fig. 9). Parece, además, que comenzó a adquirir significado, que en ellas se podía reconocer una forma significativa, que en ellas podía “verse algo”, como sucede con el gran corazón del gran ventanal occidental de la catedral de York, datado en 1339³⁶.

Es difícil saber qué hacer con el hecho de que exista una preponderancia de ejemplos tempranos (esto es, anteriores a 1320) del uso a gran escala del arco conopial en edificios u objetos dedicados a la Virgen, a las santas o a mujeres nobles. En Bristol, Lichfield y Ely los ejemplos se encontraban en las *Lady Chapel*, capillas que se añadieron en las iglesias inglesas por estas época para que se celebrase en ellas, los sábados, el Oficio de la Virgen. El pórtico de St Mary Redcliffe podría incluirse en esta lista porque en el siglo XV, William de Worcestre en su célebre itinerario, lo



Fig. 7. Pórtico, St Mary Redcliffe, Bristol, c. 1320 (autor)



Fig. 8. Arcada mural con arcos conopiales “balanceantes”, *Lady Chapel* de la catedral de Ely, diseñada en 1321 (autor)



Fig. 9. Ventana oriental con tracería curvilínea, iglesia parroquial de Heckington, 1330-40 (autor)

calificaba como la principal Lady Chapel, porque alojaba, en un camarín, una imagen de culto de la Virgen³⁷. También las cruces de la reina Leonor y la tumba de la dama de la familia Percy conmemoraban a mujeres difuntas.

Esta cuestión debe abordarse con mucha prudencia, porque aunque los testimonios más antiguos parecen apuntar en este sentido, existen importantes excepciones a la norma (suficientes) como el innovador trono episcopal de Exeter en el que los arcos conopiales se utilizan en un contexto masculino, exclusivamente masculino, el de la promoción de los obispos de la sede. A las mismas conclusiones erróneas se llega si se considera el arco conopial desde una perspectiva de género. A cada asociación femenina le corresponde una masculina. Una imagen de la Madonna situada bajo un arco conopial en un evangelionario armenio del siglo X en realidad lo que pone de manifiesto no es que estas formas guarden relación con la Virgen, sino que, a pesar

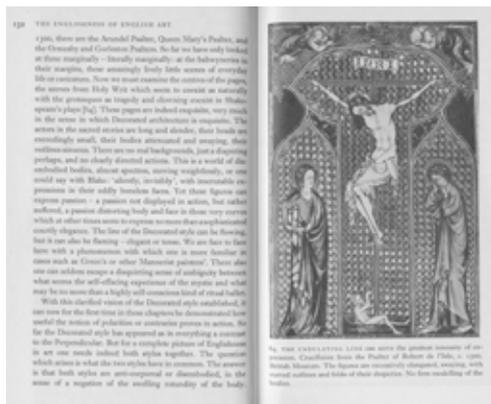


Fig. 10. ilustración del Salterio de Robert de Lisle. c. 1310 en el libro de Nikolaus Pevsner, *The Englishness of English Art* (1956)

de que se han asociado por lo general con el arte islámico o el budista, encuentran su origen en el ámbito bizantino³⁸.

Traigamos a colación las líneas sinuosas de la maravillosa Crucifixión del Salterio de Robert de Lisle, realizada en Londres c. 1310, donde las fluidas líneas ondulantes dan respuesta – como en un *contradit* – a las formas más estrictas del baldaquino que aloja a la Virgen y el Niño en el recto del folio consecutivo, formando, de esta manera, una suerte de díptico (fig. 10). Para poder interpretar estas curvas sinuosas en clave de género, considerando la línea curva como algo específicamente femenino, tendríamos que intercambiar los coronamientos, y envolver a la Virgen con las blandas formas del arco conopial. En este caso, nos encontramos, sin duda, con un ejercicio deliberado de *varietas*; pero resulta tentador buscar de qué manera estas diferencias en el diseño pudieran estar relacionadas con la expresión de ideas o condiciones preconcebidas, porque formas de este tipo suelen calificarse, en términos contemporáneos, de “expresivas”. Serán “expresivas” pero no expresan nada porque la expresión es *intransitiva*, la idea de expresión carece de predicado o de cualidad³⁹. Este modo de pensar, este modo de pensar identitario, tiende a ser inamovible, polarizado y reduccionista. La cuestión no radica en la identidad esencial de la forma, sino en su capacidad para operar, para moldear la experiencia, cuando se usa en ciertas circunstancias y situaciones. Cuando hablamos del “poder” de los motivos estamos, en



Fig. 11. Virgen con el Niño, marfil francés del siglo XIV (New York, Metropolitan Museum 60.95.114a) (Creative Commons)

realidad, pensando en “potencia”, como con el voltaje eléctrico; y como sucede con el voltaje, se necesita la corriente para que funcione.

Una conclusión a la que se llega después de esta argumentación es que el pensamiento medieval sobre la linealidad no se puede separar de lo tópico, y que en las líneas no se han de buscar rasgos propios de categorías identitarias. Sin embargo, cabe preguntarse si en la Edad Media se relacionaba, de alguna manera, el ámbito de las líneas con nociones relativas a los cambios de color – a través del movimiento – sobre una superficie. El dibujo implica siempre el movimiento de la mano o del pincel y cambios en la superficie sobre la que se dibuja. Ya he señalado que la palabra intención deriva del latín *tendo-tendere*. La intención es una fuerza del deseo que nos mueve o nos conduce hacia algo, una extensión de la voluntad hacia la cosa deseada. Una obra de arte debe tener su propia intención o tendencia, su propia forma de hacer, sus propios hábitos. La obra opera a través de sus propiedades formales, de su estilo, para afectar a sus espectadores con una intención concreta: el que se muevan, se sientan inclinados hacia ella o poderosamente

atraídos por ella, dejando al margen todo lo produce miedo o resulta desagradable. La teoría medieval de los afectos distingue entre los poderes del deseo y del rechazo, entendiendo éstos como agentes importantes en la experiencia emocional y cognitiva, y no como factores pasivos⁴⁰. Un rasgo estético relacionado con la disposición se aprecia en el progresivo incremento de la curva en forma de S, el último grito en línea, el *contrapuesto* de la estatuaria gótica desde mediados del siglo XIII en adelante. Fue a partir de estas fechas, cuando se hicieron más habituales, por ejemplo, las imágenes de la Virgen, en pie, inclinándose con elegancia hacia el Niño (fig. 11). La actitud, marcada por la curva en forma de S, no era un atributo exclusivo de las imágenes femeninas, porque con la misma actitud se puede ver a San Juan a los pies de la Cruz (véase fig. 4), o incluso se encuentra en efigies militares del siglo XIV. Aunque hoy podamos asociar las formas incurvadas y balanceantes de las estatuas de finales del gótico con las ideas de gracia y elegancia, eso no significa que su uso, masculino o femenino, no hubiese sido concebido para conmovir al espectador, para, intencionadamente, de manera subliminal, conseguir que el destinatario de la obra se sintiese inclinado emocionalmente hacia ella. Lo que está sobre la mesa es cuál era el objeto de tal inclinación y lo variable que podía ser. En este sentido viene a auxiliarnos Dante, cuando en *Purgatorio* 18:19–27, al tratar sobre dónde residen los movimientos del alma y del cuerpo de los enamorados dice que la mente se activa ante lo que es placentero, se inclina, se mueve hacia el objeto de placer (o de deseo en el caso de los temas religiosos): “ese plegarse es amor” (*quel piegare è amor*). El poder afectivo de una forma concreta se expresa, mejor que en inglés o en latín, con el término italiano *vaghezza*, encanto, delicia, anhelo. La palabra deriva del latín *vagor* (vagabundear, andar de aquí para allá), y la utilizan tanto Dante, como Petrarca o Boccaccio. Chaucer también debió de conocer esa noción que fue, más tarde, fundamental en el teórico del arte italiano Agnolo Firenzuola⁴¹. Palabras como éstas carecen de un significado exacto, porque en realidad aluden a una cuestión de tono, a ese *je ne sais quoi* que tanta importancia tiene en la estética. Se refieren a una suerte de poder sutil, suave. Pero también son ambivalentes: de-

bido a su género femenino, la palabra *vaghezza* cuenta, potencialmente u ocasionalmente, con un lado negativo en el marco de una ética de raíz fundamentalmente aristotélica y, en buena medida, fue esa tradición la que condujo después a *línea serpentinata* de la Eva de Milton o de la Línea de la Belleza de Hogarth⁴². Es decir, en este caso, el “tópico” se ha convertido en “color”, en algo que desempaña un papel sutil, que matiza el argumento. W. J. T. Mitchell escribía sobre “drawing desire” (dibujar el deseo) en la obra de Hogarth, Blake y Turner de la siguiente manera: “drawing itself... is the performance of desire. Drawing draws us on. Desire just is, quite literally, drawing or a drawing – a pulling or attractive forcé” (el dibujo en sí mismo...es la representación del deseo. El dibujo nos inspira. El deseo es, casi literalmente, el acto de dibujar o un dibujo –un impulso o una fuerza de atracción) y su expresión es la vorágine del deseo de dibujar, la línea, la espiral⁴³. Mitchell resituaba, así, en el contexto de la estética moderna, algo que se hallaba implícito en la retórica y el pensamiento afectivo medievales.

Ocasión

Dicho esto, cabe ahondar sobre la idea de que el color, como manifestación elocuente, tiene una capacidad de acción ocasional, no esencial. Los “tópicos” – o motivos, otra vez una palabra moderna – y los colores no forman parte de un sistema fijo, inmóvil. Son aspectos móviles. Ningún “tópico” se concibe, aisladamente, para que desempeñe un papel especialmente activo. Y utilizo, deliberadamente, el término ocasión, porque plasma la noción que hoy llamamos “situación”. Por eso he sugerido que debemos hablar únicamente de “motivos” (una palabra moderna, por eso he utilizado en su lugar “tópicos”), porque cuentan con potencial en una situación específica. La ocasión es una noción importante en el campo de la retórica⁴⁴. Se refiere a la naturaleza dinámica del contexto en el que se dice o se escribe algo. La ocasión nos permite hacernos una idea de lo que es correcto u “oportuno” escribir o decir: guía nuestro sentido de *decorum*. Una ocasión no es un estado sino un proceso en el que participan los artefactos y la audiencia. Las obras de arte siempre se experimentan en situa-

ciones concretas, y la noción de ocasión plasma el modo en que estas situaciones tienen capacidad de acción en un sistema lógico, que ofrece posibilidades pero también las limita. En su *Institutio oratoria* (2.13), cuando Quintiliano aborda la cuestión de los procesos y de los movimientos, defiende que las cosas no deben ser más “fijas” de lo que lo son en el proceso retórico, porque la retórica, como todas las formas de invención, no está sujeta a normas estrictas. Lo que realmente importa es lo que es adecuado (*quid deceat*) y lo que es conveniente – *expedient*, en inglés – (*quid expedit*), lo que es decoroso, y lo que se ajusta *ad usum*. Tanto la conveniencia como el decoro son fundamentalmente ocasionales. Es precisamente en esa misma sección (2.13) donde Quintiliano va más allá, relacionando el rechazo de las leyes estrictas con la idea del movimiento referida a las actitudes corporales, a las posturas. La conveniencia y el cambio pueden verse, dice, en las pinturas y las esculturas. Las figuras rígidas están faltas de gracia. Pero, dice “la flexibilidad – casi diría el movimiento – produce una suerte de efecto y de afecto” (*Flexus ille et, ut sic dixerim, motus dat actum quendam et adfectatum*). Con todo, el afecto en Quintiliano es, en este caso, intransitivo: carece de predicado, de cualidad. La *vaghezza* de Dante, en cambio - ese movimiento, ese afecto - es transitiva porque va ligada ocasionalmente, al amor y a la atracción.

Como resolución de la cuestión, estoy proponiendo que la línea medieval debe ser entendida bastante más en términos de práctica retórica que de psicología. Ernst Gombrich, un gran psicólogo del estilo, tenía razón, sin duda, cuando defendía en su libro *The Sense of Order* (1979) que “el estilo en el arte, como el estilo en el lenguaje es sobre todo una cuestión de preferencias establecidas... Juzgamos un estilo y juzgamos una tendencia”. Sería difícil disentir. Gombrich se interesa menos por la empatía que por la fisonomía, la habilidad psicológica de ver el “look” de cada estilo. Decía al respecto que los que escriben sobre moda “saben lo que quieren decir cuando anuncian que la colección de la próxima temporada tendrá un toque femenino”⁴⁵. Gombrich llamaba la atención sobre las condiciones estructurales de la comunicación, sobre la “lógica de las situaciones” (*the logic of situations*), un término que suena muy racional pero que yo en-

tiendo como una asociación entre algo mental y algo emocional, como un asunto afectivo, indisoluble de la idea de ocasión. Su explicación de lo que llama “metáforas visuales de valor” (*visual metaphores of value*) – una de las cuales podría ser la “suave línea ondulante” – responde a este tipo de condicionamientos⁴⁶. Solo un pequeño trecho separa estas ideas de la delicadeza que se sanciona a sí misma y de la imprecisión que mostraba Michael Baxandall cuando investigaba sobre las actitudes del cuerpo en la escultura línea alemana y veía en ellas “una peculiar cualidad insistente... el comportamiento huidizo de las metáforas visuales, una correspondencia entre la forma total de las estatuas y el carácter humano”, mostrando su recelo ante ideas prefijadas o esquemas inamovibles⁴⁷.

Sobra decir que encajar en el tortuoso camino las continuidades históricas y las normas establecidas las contingencias de la ocasión y la situación es cualquier cosa menos sencillo. La precaución de Baxandall es comprensible, es la de un lector con sentido común. Sobre lo que quiero llamar la atención es sobre la manera en que la ocasión atrapa lo que hemos dado en llamar “motivos” en una red de intencionalidades cambiantes, contradictorias y enfrentadas. Cuando digo que la línea de la belleza podría, en ocasiones, incluso antes de Hogarth, haber tenido “un toque femenino”, estoy sugiriendo que los que ponían en práctica un estilo sabían cómo convertir un tópico en un color en ocasiones específicas, y que no podemos estar seguros de que esto no lo tuvieran en cuenta los artistas medievales. Los colores retóricos son aspectos del estilo que no son inflexibles. La práctica de la retórica clásica y medieval nos ayuda a clarificar esta noción de acción combinada, de la intención del objeto, del autor, de la experiencia del sujeto y, algo importante, de la situación o la ocasión que enfatiza la naturaleza no reglada de la experiencia estética. Desde una perspectiva multidisciplinar los obstáculos que crean el esencialismo o las interpretaciones normativas se ponen de manifiesto en una reciente discusión académica sobre musicología medieval, en concreto, sobre qué se entendía por intervalos musicales “subtonales”, semitonos o tonos intermedios entre los tonos mayores⁴⁸. A los intervalos “subnotales” se les llamaba en la Edad Media, disonancias “de color”, lo que lleva al tér-

mino “cromatismo” que designa el movimiento por medio de semitonos. Y es que los términos relacionados con el color merecen una atención mayor de la que se le ha venido concediendo. Una estudiosa, Liz Leach, proponía que los intervalos cromáticos tenían género, eran femeninos o de naturaleza femenina, siguiendo la tradición aristotélica anteriormente mencionada, pero también una dimensión “orientalizante”. Sarah Fuller le dio la réplica enérgica y rotundamente: los testimonios sobre esta cuestión son escasos, y su práctica muy variable. Lo que pienso sobre esto es que esta suerte de punto muerto al que llegó esa discusión es el resultado de no haber tenido en cuenta la cuestión fundamental de la ocasión: que los efectos cromáticos, como los colores como aspecto del estilo en la retórica y en el arte en general, son necesariamente ocasionales, no normativos. Las normas tienen cierto valor a la hora de establecer lo que se entiende generalmente y públicamente como verdadero, y demuestran que es la sociedad quien las gestiona. Y al final ¿quién es capaz de determinar el papel de la intención de un ser humano y los determinantes de una situación a la hora de realizar algo?

La mayor parte de este ensayo sobre el problema de la línea discurre en sentido contrario al discurso sobre el análisis formal que se popularizó en el siglo pasado en la historia del arte. No tiene nada que ver con la insistencia del Idealismo alemán en la naturaleza esencialmente “lineal” de lo medieval como opuesta a la plasticidad del arte clásico, una idea que alcanzó una extraordinaria acogida. Defendían que un arte infinito de la línea, un arte no mimético, era el resultado de una “voluntad”. La línea podía ser entrelazada, podía ser ondulante, pero, para esta escuela de pensamiento, la línea era algo que no tenía nada que ver con la estética, era algo trascendentalmente sublime, que no guardaba relación con la experiencia estética, con la belleza o con el cálculo mental racional. Debemos este modelo de línea transcendente o expresionista, entre otras, a la obra de Wilhelm Worringer *Formprobleme der Gotik* (1912)⁴⁹. Es más, de la mano de un discípulo de la escuela idealista del análisis formal empático, Nikolaus Pevsner, se encontró, por primera vez, el que escribe, la Línea de la Belleza como una categoría racial-nacional transhistórica en la geografía del arte. ¿Cuáles son las propie-

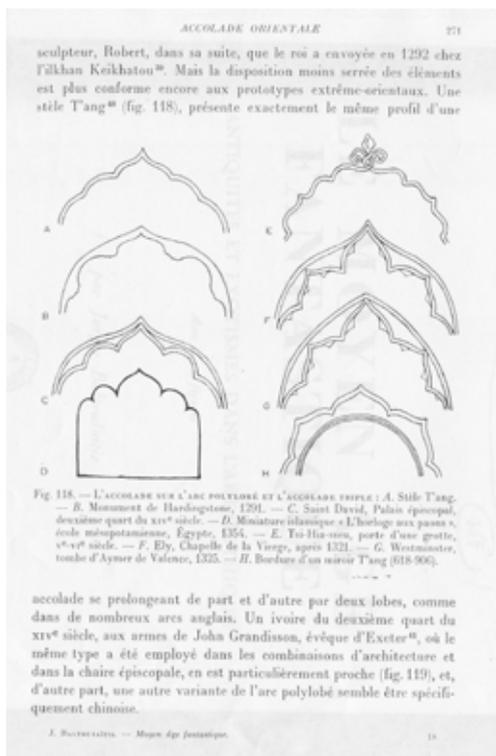


Fig. 12. Ilustración de la "accolade orientale" en el libro de J. Baltrušaitis, *Le Moyen Age fantastique: antiquités et exotismes dans l'art gothique* (1955)

dades formales características del arte inglés?, se preguntaba Pevsner en *The Englishness of English Art* (1956) El carácter lineal era una de ellas, que compartían la Edad Media y la época de Hogarth: "Hoy en día la afición por estas dobles curvas es un hecho indiscutible, aunque Hogarth no sabía que se alineaba con una arraigada tradición

inglesa, que discurría...desde el estilo del 1300 hasta Blake y más allá"⁵⁰. Las mismas normas psicológicas y los mismos esencialismos identitarios de rasgo idealista están presentes en el modo en que tratan el tema de la línea Henri Focillon y su continuador Jurgis Baltrušaitis⁵¹ (fig. 12), aunque lo hagan de un modo extraordinariamente sugestivo. La línea, para ellos, será un síntoma de la condición interna de toda una cultura visual. Ya, en *The Seven Lamps of Architecture* (1849), John Ruskin había visto en la incursión de formas sinuosas y entrecruzadas en la tracería de las ventanas góticas "un cambio que sacrificaba el gran principio de la verdad", algo "básicamente desastroso"; un rasgo "del gusto morboso y decadente"; y al tratar la cuestión del "Gótico Barroco", Focillon veía en la doble curva del arco conopial un síntoma de un proceso "que afectaba a lo más profundo del sistema" al desestabilizar a la arquitectura demostrando la "desorganización interna" de un estilo que había nacido racional. El carácter rectilíneo del estilo perpendicular inglés, por otro lado, constituía "la venganza de la línea recta", que venía a suplantarse "las caprichosas sinuosidades de la curva y la contra curva".

Lo que llevó a voces de tamaña estatura a perderse por esos laberintos morales y psicológicos no es de mi incumbencia. Ni la moralidad, ni la psicología, ni la identidad o (en esta cuestión) la biología pueden ser de utilidad. A mi parecer, las líneas medievales de la belleza fueron mucho más flexibles, más liberadoras, y más insondables, si la ocasión me permite decirlo.

NOTAS

Traducción: Rocío Sánchez Ameijeiras

¹ Paul Binski, *Gothic Wonder: Art, Artifice and the Decorated Style 1290-1350*, New Haven y London: Yale University Press, 2014.

² Véase, por ejemplo, O. Grabar, *The Mediation of Ornament*, Princeton y Oxford: Princeton University Press, 1992.

³ Véase, especialmente, el volumen de ensayos, M. Faietti and G. Wolf, ed., *Linea I: grafie di immagini tra Quattrocento e Cinquecento* (Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck Institut), Venice: Marsilio, 2008; también *Linea II. Giochi, metamorfosi, seduzioni della linea* (Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck Institut), Milan: Giunti, 2012; y también *The Power of Line: Linea III* (Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck Institut), Munich: Hirmer, 2015. A ellos cabe sumar, T. Ingold, *Lines: a brief history*, London: Routledge, 2007.

⁴ Reconozco que en este sentido y en muchos otros estoy en deuda con Mary Carruthers, *The Experience of Beauty in the Middle Ages*, Oxford: Oxford University Press, 2013, en este caso en particular, en pp. 48-53, 157, 188-89.

⁵ Binski, *Gothic Wonder*, p. 65.

⁶ L. Baur, ed., *Die philosophischen Werke des Robert Grosseteste, Bischofs von Lincoln. Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters*, 9, Münster/Westfalen: Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1912, pp. 59-65.

⁷ Para un estudio práctico, véase R. R. Bork, *The Geometry of Creation: Architectural Drawing and the Dynamics of Gothic Design*, Aldershot: Ashgate, 2011. En lo que se refiere al poder creativo de la geometría me siento en deuda con Mary Carruthers, por su conferencia pronunciada en las 2017 Rosenbach Lectures.

⁸ M. Carruthers, *The Craft of Thought: meditation, rhetoric and the making of images, 400-1200*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998, pp. 23-24 y notas.

⁹ K. B. Aavitsland, *Imagining the Human Condition in Medieval Rome. The Cistercian Fresco Cycle at Abbazia*

delle Tre Fontane, Farnham: Ashgate, 2012, pp. 202-4 y fig. 7.4.

¹⁰ R. H. y M. A. Rouse, "Statim invenire. Schools, Preachers, and New Attitudes to the Page", en *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century*, ed. R. L. Benson y Giles Constable, Oxford: Clarendon Press, 1982, pp. 201-25, en 202-3; M. Carruthers, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990, pp. 83, 309 nota 14; Carruthers, *Craft*, p. 64.

¹¹ C. F. Barnes, *The Portfolio of Villard de Honnecourt*, Farnham, 2009; para la geometría en Villard, véase M-T. Zenner, "Villard de Honnecourt and Euclidian geometry", *Nexus Network Journal*, 4/2, 2002, 65-78, y también N. Hiscock, "Architectural geometry and the portfolio of Villard de Honnecourt", en *Villard's Legacy. Studies in medieval technology, science and art in memory of Jean Gimpel*, ed. M-T. Zenner (AVISTA Studies in the History of Science, Technology and Art, 2), Aldershot and Burlington VT, 2004, pp. 3-21; más recientemente, J. Wirth, *Villard de Honnecourt, architecte du XIII siècle*, Geneva: Droz, 2015, pp. 98-108, 125-35.

¹² Para un discusión sobre la noción de esquema véase *Skhèma / Figura. Formes et figures chez les Anciens. Rhétorique, philosophie, littérature*, ed. M. S. Celentano y M-P. Noel, Études de littérature ancienne, 13, Paris, 2004. E. H. Gombrich, *Art and Illusion. A Study of the Psychology of Pictorial Representation*, London: Phaidon, 1960, utiliza el término esquema de modo más específico aunque también relacionado con el sentido en que se utiliza aquí.

¹³ Para la *machina*, Carruthers, *Craft*, p. 22-24.

¹⁴ Barnes, *Portfolio*, p. 158, pl. 47, fol. 22v.

¹⁵ M. Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven y London: Yale University Press, 1980, pp. 156-57 y fig. 94.

¹⁶ W. Hogarth, *The Analysis of Beauty. Written with a view of fixing the fluctuating Ideas of Taste*, London: J. Reeves, 1753.

¹⁷ D. Summers, "Maniera and movement: the 'Figura serpentinata'", *Art Quarterly*, 35, 1972, pp. 269-301.

¹⁸ La cita es como sigue:

So spake the Enemie of Mand-kind, enclos'd

In Serpent, Inmate bad, and toward Eve [line 495]

Address'd his way, not with indented wave,

Prone on the ground, as since, but on his reare,

Circular base of rising foulds, that tour'd

Fould above fould a surging Maze, his Head

Crested aloft, and Carbuncle his Eyes; [line 500]

With burnisht Neck of verdant Gold, erect

Amidst his circling Spires, that on the grass

Floted redundant: [line 516]

So varied hee, and of his tortuous Traine

Curld many a wanton wreath in sight of Eve,

To lure her Eye.

¹⁹ Carruthers, *Craft*, pp. 82-91.

²⁰ Una idea que debo al Dr Jean-Pascal Pouzet.

²¹ Barnes, *Portfolio*, fig. 49; la opinión de que Villard fue arquitecto ha sido reconsiderada recientemente por Wirth, *Villard de Honnecourt*.

²² P. Binski, "Villard de Honnecourt and invention", en *Inventing a Path: Studies in Medieval Rhetoric in Honour of Mary Carruthers*, ed. L. Iseppi De Filippis, Nottingham Medieval Studies, 56, Turnhout: Brepols, 2012, pp. 63-79.

²³ P. Binski, "The Angel Choir at Lincoln and the Poetics of the Gothic Smile", *Art History*, 20/3 (1997), pp. 350-74, en 367-9 fig. 15.

²⁴ Para esta noción véase M. Cole, "The Figura Sforzata: modelling, power and the Mannerist body", *Art History*, 24/4, 2001, pp. 520-51.

²⁵ El estudio clásico sobre este aspecto estructural de la representación es el de M. Schapiro, *Words and pictures. On the literal and symbolic in the illustration of a text*, The Hague: Moulton, 1973.

²⁶ K. H. Tachau, "God's compass and vana curiositas: scientific study in

the Old French *Bible Moralisée*", *Art Bulletin*, 80/1, 1998, pp. 7-33.

²⁷ P. Binski, *Becket's Crown, Art and Imagination in Gothic England 1170-1300*, New Haven y London: Yale University Press, 2004, pp. 223-24 y fig. 179.

²⁸ Carruthers, *Experience of Beauty*, p. 94.

²⁹ *Historia Scholastica* cap. 21: Migne, *Patrologia Latina*, vol. 192, col. 1072.

³⁰ Véase F. P. Pickering, *Literature and Art in the Middle Ages*, Coral Gables, 1970, pp. 277, 279.

³¹ J. H. Harvey, ed., *William Worcester, Itineraries*, Oxford: Clarendon Press, 1969, pp. 314-17, 332-3.

³² Para el que véase *Schatz aus den Trümmern: der Silberschrein von Nivelles und die europäische Hochgotik*, Gologone, Schnütgen-Museum: Locher, 1995.

³³ Resumen esta cuestión en Binski, *Gothic Wonder*, pp. 161-69.

³⁴ Para el Apocalipsis Douce y sus parientes parisinos, véase Binski, *Gothic Wonder*, pp. 164-66.

³⁵ He tratado la mayoría de estos ejemplos en Binski, *Gothic Wonder*, pp. 121-85.

³⁶ Binski, *Gothic Wonder*, pl. 139.

³⁷ Binski, *Gothic Wonder*, pp. 205-6.

³⁸ Me refiero al manuscrito Baltimore, Walters Art Museum MS W537 re-

producido en A. van Dijk, "The Angelic Salutation in Early Byzantine and Medieval Annunciation Imagery", *Art Bulletin*, 91/3, 1999, pp. 420-36, p. 429, fig. 11.

³⁹ Sobre el carácter transitivo véase R. Wollheim, *Art and its Objects*, 2ª ed., Cambridge: Cambridge University Press, 1980, pp. 93-6 sección 41, siguiendo a Wittgenstein.

⁴⁰ Knuuttila, *Emotions in ancient and medieval philosophy*, Oxford: Clarendon Press, 2004, pp. 47-71, 152-76, 195-212.

⁴¹ Sobre *vaghezza*, véase P. Sohm, *Style in the Art Theory of Early Modern Italy*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001, 110-12, 193-200; S. Lingo, *Federico Barocci: Allure and Devotion in Later Renaissance Painting*, New Haven and London: Yale University Press, 2008, 125-41; Binski, *Gothic Wonder*, pp. 205-9.

⁴² No soy el primero que ha tratado el tema de la *figura serpentinata* en la apreciación del arte gótico, ya lo había hecho Max Dvořák en su *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei* (Munich and Berlin: R. Oldenbourg, 1918), p. 48 al referirse a la obra de Claus Sluter.

⁴³ W. T. J. Mitchell, "Metamorphoses of the Vortex: Hogarth, Blake, and Turner", en *Articulate Images. The sister arts from Hogarth to Tennyson*, ed. R. Wendorf, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983, pp. 125-68; W.

J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago and London: Chicago University Press, 2005, p. 59.

⁴⁴ Carruthers, *Experience of Beauty*, pp. 13-14, 42-4, 86.

⁴⁵ E. H. Gombrich, *The Sense of Order. A study in the psychology of decorative art*, 2ª ed., London: Phaidon, 1984, pp. 209-16.

⁴⁶ E. H. Gombrich, "Visual Metaphors of Value in Art", en *Meditations on a Hobby Horse and other essays on the theory of art*, 3ª ed., London 1978, pp. 12-29, y para las "condiciones estructurales", véase también su ensayo "Expression and Communication" en el mismo volumen, p. 62.

⁴⁷ Baxandall, *Limewood Sculptors*, pp. 159-60.

⁴⁸ E. A. Leach, "Gendering the semitone, sexing the leading tone: fourteenth-century music theory and the directed progression", *Music Theory Spectrum*, 28, 2006, pp. 1-21; S. Fuller, "Concerning gendered discourse in medieval musical theory: was the semitone 'gendered feminine'?", *Music Theory Spectrum*, 33, 2011, 65-89.

⁴⁹ W. Worringer, *Formprobleme der Gotik*, Munich: Piper, 1912.

⁵⁰ N. Pevsner, *The Englishness of English Art*, Harmondsworth: Penguin, 1956, p.53.

⁵¹ Para los ejemplos que siguen véase Binski, *Gothic Wonder*, pp. 161-2.

REFERENCIAS

- Aavitsland, K.B. 2012. *Imagining the Human Condition in Medieval Rome. The Cistercian Fresco Cycle at Abbazia delle Tre Fontane*. Farnham: Ashgate.
- Barnes, C.F. 2009. *The Portfolio of Villard de Honnecourt*. Farnham: Ashgate.
- Baur, L., ed. 1912. *Die philosophischen Werke des Robert Grosseteste, Bischofs von Lincoln. Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters*, 9. Münster/Westfalen: Aschen-dorffsche Verlagsbuchhandlung.
- Baxandall, M. 1980. *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*. New Haven and London: Yale University Press.
- Binski, Paul. 1997. "The Angel Choir at Lincoln and the Poetics of the Gothic Smile." *Art History* 20-3: 350-74. <https://doi.org/10.1111/1467-8365.00067>
- Binski, Paul. 2004. *Becket's Crown, Art and Imagination in Gothic England 1170-1300*. New Haven and London: Yale University Press.
- Binski, Paul. 2012. "Villard de Honnecourt and invention." In *Inventing a Path: Studies in Medieval Rhetoric in Honour of Mary Carruthers*. Nottingham Medieval Studies, 56, edited by L. Iseppi De Filippis, 63-79. Turnhout: Brepols.
- Binski, Paul. 2014. *Gothic Wonder: Art, Artifice and the Decorated Style 1290-1350*. New Haven and London: Yale University Press.
- Bork, R.R. 2011. *The Geometry of Creation: Architectural Drawing and the Dynamics of Gothic Design*. Aldershot: Ashgate.
- Carruthers, Mary. 1998. *The Craft of Thought: meditation, rhetoric and the making of images, 400-1200*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Carruthers, Mary. 1990. *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Carruthers, Mary. 2013. *The Experience of Beauty in the Middle Ages*. Oxford: Oxford University Press.
- Celentano, M.S., and M-P. Noel, eds. 2004. *Skhèma / Figura. Formes et figures chez les Anciens. Rhétorique, philosophie, littérature. Études de littérature ancienne* 13. Paris.
- Cole, M. 2001. "The Figura Sforzata: modelling, power and the Mannerist body." *Art History* 24-4: 520-51. <https://doi.org/10.1111/1467-8365.00280>
- Dvořák, Max. 1918. *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei*. Munich and Berlin: R. Oldenbourg.
- Faietti, M., and G. Wolf, eds. 2008. *Linea I: grafie di immagini tra Quattrocento e Cinquecento* (Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck Institut). Venice: Marsilio.
- Faietti, M., and G. Wolf, eds. 2012. *Linea II. Giochi, metamorfosi, seduzioni della linea* (Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck Institut). Milan: Giunti.
- Faietti, M., and G. Wolf, eds. 2015. *The Power of Line: Linea III* (Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck Institut). Munich: Hirmer.
- Fuller, S. 2011. "Concerning gendered discourse in medieval musical theory: was the semitone 'gendered feminine'?" *Music Theory Spectrum* 33: 65-89.
- Gombrich, E.H. 1960. *Art and Illusion. A Study of the Psychology of Pictorial Representation*, London: Phaidon.
- Gombrich, E. H. 1978. "Visual Metaphors of Value in Art." In *Meditations on a Hobby Horse and other essays on the theory of art*, 3^a ed. London.
- Gombrich, E. H. 1984. *The Sense of Order. A study in the psychology of decorative art*, 2^a ed. London: Phaidon.
- Grabar, Oleg. 1992. *The Mediation of Ornament*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Harvey, J.H., ed. 1969. *William Worcestre, Itineraries*. Oxford: Clarendon Press.
- Hiscock, N. 2004. "Architectural geometry and the portfolio of Villard de Honnecourt." In *Villard's Legacy. Studies in medieval technology, science and art in memory of Jean Gimpel*, edited by M-T. Zenner (AVISTA Studies in the

- History of Science, Technology and Art, 2), 3-21. Aldershot and Burlington VT: Ashgate.
- Hogarth, William. 1753. *The Analysis of Beauty. Written with a view of fixing the fluctuating Ideas of Taste*. London: J. Reeves.
- Ingold, T. 2007. *Lines: a brief history*. London: Routledge.
- Knuuttila, Simo. 2004. *Emotions in ancient and medieval philosophy*. Oxford: Clarendon Press.
- Leach, E. A. 2006. "Gendering the semitone, sexing the leading tone: fourteenth-century music theory and the directed progression." *Music Theory Spectrum* 28: 1-21. <https://doi.org/10.1525/mts.2006.28.1.1>
- Lingo, S. 2008. *Federico Barocci: Allure and Devotion in Later Renaissance Painting*. New Haven and London: Yale University Press.
- Mitchell, W.T.J. 1983. "Metamorphoses of the Vortex: Hogarth, Blake, and Turner." In *Articulate Images. The sister arts from Hogarth to Tennyson*, edited by R. Wendorf, 125-68. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Mitchell, W.T.J. 2005. *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago and London: Chicago University Press.
- Pevsner, N. 1956. *The Englishness of English Art*. Harmondsworth: Penguin.
- Pickering, F. P. 1970. *Literature and Art in the Middle Ages*. Coral Gables.
- Rouse, R. H., and M.A. Rouse. 1982. "Statim invenire. Schools, Preachers, and New Attitudes to the Page." In *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century*, edited by R. L. Benson and Giles Constable, 201-25. Oxford: Clarendon Press.
- Schapiro, Meyer. 1973. *Words and pictures. On the literal and symbolic in the illustration of a text*. The Hague: Moulton.
- Sohm, P. 2001. *Style in the Art Theory of Early Modern Italy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Summers, D. 1972. "Maniera and movement: the 'Figura serpentinata'." *Art Quarterly* 35: 269-301.
- Tachau, K.H. 1998. "God's compass and vana curiositas: scientific study in the Old French Bible *Moralisée*." *Art Bulletin* 80-1: 7-33. <https://doi.org/10.2307/3051252>
- Van Dijk, A. 1999. "The Angelic Salutation in Early Byzantine and Medieval Annunciation Imagery." *Art Bulletin* 91-3: 420-36. <https://doi.org/10.2307/3051350>
- Westermann-Angerhausen, Hiltru. 1995. *Schatz aus den Trümmern: der Silberschrein von Nivelles und die europäische Hochgotik*. Locher: Gologne Schnütgen-Museum.
- Wirth, J. 2015. *Villard de Honnecourt, architecte du XIII siècle*. Geneva: Droz.
- Wollheim, R. 1980. *Art and its Objects*, 2^a ed. Cambridge: Cambridge University Press.
- Worringer, W. 1912. *Formprobleme der Gotik*. Munich: Piper.
- Zenner, M.-T. 2002. "Villard de Honnecourt and Euclidian geometry." *Nexus Network Journal* 4-2: 65-78. <https://doi.org/10.1007/s00004-002-0016-2>

The Gothic Line of Beauty: Motif and Medieval Aesthetics

Paul Binski

Cambridge University

Lines of thought

To what extent can the visual arts in the Middle Ages be said to have embodied common properties, and if so – to ask a fashionable question - what was their agency? Given the limited survival of framing corroborative information about human engagement with artworks in the Middle Ages, my approach recently has been to consider whether there was not a greater continuum than has been thought between the Middle Ages and the ancient and Renaissance worlds framing them¹. To what extent can aesthetic issues dealt with in ancient rhetoric or in Renaissance art theory, also bring some understanding to this period? The risks of this approach are obvious, even if theoretical: that we move seamlessly and without much historical justification, from century to distant century; that we create a kind of transhistorical and transcultural imaginary of problems and solutions. Any such method must in my view, as an historian, be only a form of gentle leverage, a delicate act of tact.

Here I want briefly to consider a particular problem, that of the motif, and specifically of the curved line, in medieval aesthetics. The whole notion of a 'motif' is post-medieval in origin, and not all commentators on ornament, such as Oleg Grabar, consider motifs as such to be central to art's power or function, its ability to carry beauty². Despite this there has been a good deal of recent academic attention to the aesthetics and epistemology of line, to which entire volumes of specialised research are now dedicated³. Only a minority of this published work concerns the Middle Ages. This at first seems odd, given that for a century and more theories of artistic will, empathy and formal development have so emphasized the 'linearity' of medieval art. But viewed from within medieval discourse, this by-passing of the Middle Ages is perhaps more understandable: only Renaissance and post-Renaissance theory and practice would, and did, consider 'line' self-consciously and discursively in aesthetic matters.

Latin vocabulary in the ancient and medieval world offers some pointers. A number of aesthetic terms stem from 'line' words deriving from thread, spinning and weaving which stress the generative properties of line⁴. *Subtilitas* and *subtilis* derive from *sub-tela*, from weaving; we move from *texo*, to make or weave, to *textus*; *flexus* and *insinuo* should be mentioned, and also two very important words, *tendo* – to stretch, extend, direct which supplies *intendo* and so 'intention'. *Traho*, *trahere*, to draw out (as with a thread), hence *tractus*, supplies a whole concept range from drawing, considering to arguing: tract, trace, tractable, contract, protracted and so on⁵. All these words imply mobile, curved, complex and tensed lines. They all attach to interest and sophistication, mental or aesthetic; none of them suggests rigidity or *rigor*. And of course lines are necessary to geometry: in his short treatise on lines, angles and shapes Robert Grosseteste (d. 1253) emphasizes their value in the understanding of natural philosophy at large⁶. 'Quodrivially', geometry was formally regarded as concerning fixed quantities, astronomy mobile ones. But the dynamic, inventive aspect of geometry is currently being reassessed⁷. Hugh of St Victor in his *Didascalicon* (2:15) writes of geometry that while it considers 'immobile magnitude' it is, in his words, the 'fount of perceptions and a source of utterances' (*fons sensuum et origo dictionum*). This terminology derived from the traditional definition of the *topica*, as in Cassiodorus, *Institutiones*, II.iii.14, the topics being the 'seats' or points of origination of arguments⁸. Geometry accorded with the art of rhetoric, and may for this reason have been placed at the

very centre of the Liberal Arts in some representations, as in the late 13th-century gable sculpture of the subject on the north transept of the cathedral at Clermont-Ferrand⁹.

The *Didascalicon* directs us in turn to the 'topical' importance of line and shape in the Gothic period. Referring to artificial memory (3:11) Hugh says that we should 'gather (*debemus... colligere*) brief and dependable abstracts to be stored in the little chest of our memory, so that later on, when need arises, we can derive everything else from them'¹⁰. This idea of an epitome, germ or seed, within which more complex things may later be found out and developed is surely exemplified for us by the many drawings of schematized figures, 'drawings-out' (from *traho, protraho*) in the early 13th-century portfolio of Villard de Honnecourt. The basis of his figures are linear schemata consisting of variants on the basic Euclidian shapes of square, circle and triangle¹¹. They operate as 'schemas', *schema* in Greek meaning the attitude or posture of a figure, Latin *figura*¹². In essence, by his method of drawing out or extrapolation, Villard shows that the Euclidian shapes are topics for invention. This drawing-out is a practical instance of composition and amplification. He says in one of his captions that they 'ease' invention and refers (fol. 18v) to the power of line drawings, *li force des traits de portraiture*. The topical forms as 'seats' of argument serve to locate heads, limbs, postures, which are 'extracted' from the topics, as an added caption on fol. 20 of the portfolio states: *Totes ces figures sunt estraites de geometrie*. They act as *machinae*, mental or physical structures, scaffolds, which help to construct something¹³. Villard's portfolio, which makes much of geometry and the role of *machinae* in building generally, can fairly be described as an instance of 'topical' thought. The topic is not subject to theoretical exploration: it is a matter of practical demonstration. And at this stage the method is evidently to amplify outwards *from* the topic, no matter how much the reverse process (the 'essentialization' of the form) was actually at work. The topic itself is never exposed or considered by itself however. Key to this is the way a topic moves invention along. We inherit this idea in the modern francophone term 'motif' derived from action-words such as motive and motivate, descending from the Latin *movere*.

The Line of Beauty: from topic to rhetorical colour

Villard's basic generative topics are Euclidian, and do not include the motif at stake here, the waving or curving line, except in the minor case of a depiction by Villard of a screw-threaded jack lift¹⁴. Curving lines are also products of compass-play since all the techniques for generating pointed arches, spirals and double curved forms were founded on the adroit use of compass points. Villard is fully familiar with this but does not use sigmoid lines, and the taste of the day would not suggest an obvious reason why he should have done so. Sinuous forms are rightly seen as products of the later Middle Ages, after 1250 or so, and so after Villard's time. It is this period and direction of taste that concerns me. I want especially to ponder double-curved ('ogee') or S-lines which are based on at least two compass-points. These lines formed part of the *dispositio* or fundamental setting-out of window and arch-tracery and the key shape-control of Gothic *contrapposto*. Given the bravura role of compass-play in Gothic architecture from the later 13th century, its role in figurative composition remained, so far as we know, untheorized. Amongst major northern European artists it was Albrecht Dürer who first expressed the topicality of linear shapes as topics in figurative invention, in his demonstration of the 'Six Attitudes' in the fourth book of his *Vier Bücher von menschlicher Proportion* published posthumously in Nuremberg in 1528¹⁵. Dürer's method of setting out line armatures within cubes was directed by him not least to sculptors. The six 'postures' include a sigmoid serpentine line, under the heading of curved (*krumbt* or *gekruppt*) as opposed to torqued or wound-up (*gewunden*) forms such as the 'screw-line'. Here, so to speak, the 'topics' are *a priori*.

Another step takes us via Michaelangelo and Lomazzo to William Hogarth's celebrated *The Analysis of Beauty* (1753), and its treatment of the Line of Beauty¹⁶. The line, a shallow sigmoid undulating double curve similar to Dürer's, was shown a few years earlier etched into his palette in the artist's self-portrait of 1745. In a celebrated paper published in 1970 'Maniera and Movement: the *Figura Serpentinata*', Summers noted that the term *figura serpentinata* was used by Lomazzo in his writings

on painting published in 1584, as a Michaelangesque term¹⁷. The fame of the idea of a serpentine, waving line embodying pleasure and beauty was then mightily advanced, as Summer notes, by its being taken up by Hogarth in the *Analysis of Beauty*.

Hogarth's concept of beautiful form focussed on the dispositive and the motivic. Following Lomazzo, he said that figures should be disposed on a pyramidal or conical core with helical linear movement around it, a kind of core Idea or schema; motivically, bodies should be made of line motifs governed by variety for pleasure, which wind and wave as with the smooth recursive form of the Line of Beauty. The serpentine line derives its agency not simply from its smooth recursiveness but from its embodying an important idea in Renaissance aesthetics, indeed possibly aesthetic generally, that of motion, specifically contrary motion. Because, following Lomazzo, the cone of linearity is volumetric and not just a line, it is relevant for sculpture, where the idea of countermovement seems always to have been important because sculpture entails scrutiny of, and a feel for, balance.

The coupling of the Line of Beauty with the rhetorical and artistic virtue of *varietas*, pleasurable variety governed by decorum, is made clear by Hogarth's frontispiece to his *Analysis*, a text written, in Hogarth's words, in the futile hope of 'fixing the fluctuating ideas of taste' [ILLUSTRATION 1]. Its central 'logo', consists of the pyramidal or conoidal form derived by Hogarth from Lomazzo enclosing the S-curve or fluctuating line of beauty on a pedestal entitled 'Variety'. Just above, to nuance matters, is a citation from the poet John Milton's *Paradise Lost*, Book 9¹⁸:

*So vary'd he, and of his tortuous train
Curl'd many a wanton wreath, in sight of Eve,
To lure her Eye.*

Hogarth's reference to the Serpent in Eden, truly construed as a *figura serpentinata*, comes with a moral health warning. Milton's Serpent is a fine instance of the seductive power of persuasion, and of the virtue of variety gone 'wrong', which is to say variety which oversteps decorum to become a thing of *curiositas*, the 'vice of the eyes' which since St Augustine, Cassian and others so penetrated the aesthetic-ethical thinking about 'mental fornication' of the Middle Ages and later¹⁹. Hogarth therefore introduces the issue of value and, by implication, gender, since it is Eve who is first susceptible to error, i.e. wandering off the straight and narrow. *Humanum est errare* – it is human to err – goes the adage: Hogarth's line of beauty was immediately picked up by Laurence Sterne's *Tristram Shandy* (1760-67) in which are printed at odd intervals a variety of strange wandering lines [ILLUSTRATION 2], shown graphically (e.g. at 6.10) in order to map the erratic *ductus* of life, which deliberately parody Hogarth²⁰. The erratic line is at once both the embodiment of sensuality and of the wandering narrative path of lives lived, as Sterne puts it (4.10), 'all out of rule'.

What are we to make of this in regard to the period before Hogarth, Lomazzo and Dürer? Are these thoughts transferable? I want briefly to consider two of the postures set out by Dürer, the wound form and the curved sigmoid form, in relation to Gothic art in England especially. We note first in regard to the 13th century that artists including Villard himself – whether an architect or not – might not have set out the twisted form as an *a priori* topic or 'seat' in itself, but certainly deployed the spiral as a compositional principle, as witnessed by the spiral *dispositio* of the crouching cloaked man on fol. 23v of his portfolio²¹. Villard's solutions are exercises demonstrating the force or easing power of the topic, the development of which he likens (arguably) to wrestling, a rhetorical trope for difficulty and argument, in invention²². Wrestlers provide a schema for the idea of to-and-fro contending forces in intellectual disputation, or building. This is a body-mind association. It is also a means of ensuring *varietas*. Central to it was the notion of change and movement, or 'variation of activity' in pedagogic language. From within this French culture of invention emerged some very striking experiments in spirals or torque which tease the boundary between two- and three-dimensional art: the keynote here is the relation to sculpture. In the 1260s a brilliant French-influenced artist working at the court of Westminster illustrated an Apocalypse manuscript (Paris, BNF MS 10474) with a sequence of extraor-

dinarily well-observed yet artificially torqued bodies of angels [ILLUSTRATION 3]: here is an art which, as with Villard's wrestlers, uses somatic imagery to embody thought, in this case metaphysical thought about the angels as embodied 'powers' or intelligences²³. Medieval visionary art is profoundly somatic or bodily in its forms as many have argued, not an art of departure or flight into line or transcendence, as reckoned by much later Expressionists and empathy theorists such as Worringer, Wölfflin or Focillon. This artist and his team may have experimented with torqued and rotated figures because they were superior skilled *imagiers* who designed sculpture as well as paintings and illuminations. I see an affinity if not a literal connection between this ambition and the later discourse of the *figura sforzata*, the strained figure, also a poetic form, of the Cinquecento²⁴.

Torque has a moral or metaphysical aspect. As with the line of beauty, there is an ambivalence: the powers of beauty, of virtue, 'should' ideally be stable and symmetrical, for the figures that are also energized and torqued are the demons, and the torturers of Christ²⁵. As many stoic medieval critics of the academic sophistication of the universities maintained, subtlety was a danger to be avoided, a luxury, even in the life of the mind²⁶. Theology guided this, for, as Milton has already shown, the serpent in Eden was a type of subtlety, of the seductive power of persuasion. The English pictorial tradition is rich in such winding and subtle devices. Consider the typological medallions in an English 13th-century manuscript, Eton College MS 177, showing a crucifixion surrounded by Old Testament 'types', including Moses and the Brazen Serpent²⁷. The texts around the crucifixion and Brazen Serpent medallions read 'Christ delivered and redeemed us with shed blood, not worthy of death at all but dying an evil death' and 'Christ the serpent kills the fiery serpents'. Such images are dense with allusion, with poetry. The serpent figure is drawn in the first instance from Christ's own prophecy in John 3:14 that he would be lifted up like the brazen serpent raised by Moses in the wilderness (Numbers 21:9): the cross, like the brazen serpent, is a standard of victory. In the Eton manuscript, however, the allusion is also to the winding serpent of Genesis 3:1. Christ crucified triumphs over the Fall. Like the brazen serpent, the serpent in the Genesis illustration on fol. 2 of the manuscript also winds up the Tree, so demonstrating its *calliditas*, or subtlety construed as cunning. Honorius Augustodunensis indeed refers to the *serpens persuadens* of Genesis²⁸. Writing about the eloquent prompting (*De suggestione*) of the serpent, Petrus Comestor in the *Historia Scholastica* implies further that it had a virgin's facial features, in order to gain Eve's approval because like attracts like²⁹. In the Eton manuscript the *Christus serpens* also appears to allude to this serpentine form by means of the rope-like winding arrangement of his legs on the cross. It might even be the case that the Z-curve Christ on the crosses of the later 13th century draws us to the writhing worm of Psalm 21:7 *ego autem sum vermis et non homo*, referring to Christ's abjection and rejection [ILLUSTRATION 4]³⁰. Not all winding lines were pleasurable. Forms, in other words, are not always readily separable from significance, from metaphor.

My main concern is the sigmoid line, the generative form of what in English is called the 'ogee' arch. The ogee arch is a mirror-image line of beauty. 'Ogee' is but a variant of the French word for a pointed arch, *ogive*. A medieval English word for it, used only once it must be noted, was *resaunt*, a word with no known etymology (stemming perhaps from the late Middle English *saunter*, variously to muse, wonder or wander?)³¹. In German, such arches are called *kielbogen*, because they resemble the cross-section of curved hulls and keels of boats inverted. The French call them *accolades*, which is to say 'braced' or tensed arches. Perhaps the idea that such arches were 'sprung' derived from the pliant elastic properties of metalwork, in which ogee arches occur in Gothic art such as the great late 13th-century shrine of St Gertrude at Nivelles³². The history of the ogee arch is a long and complex one and there is no agreement as to how, or for that matter why, it ever entered the repertory of Gothic architecture³³. But I am not interested in cause or identity, so much as interpretation. Enter art and architecture it did, especially in England in the second half of the 13th century. From then, and for the next half century and more, the curvilinear line became a kind of hallmark of English artistic invention in architecture especially.

Without delving too much into the individual history of the buildings concerned I need only to note here that as a larger- and smaller-scale motif the ogee played an increasingly important, indeed eloquent, role in English architecture from around 1290. Interestingly, and probably not coincidentally, in the figurative arts the ogee appears (in the 1260s) in the work of illuminators also preoccupied with torque³⁴. Smaller and larger instances include, in approximate chronological order (1) the Hardingstone Eleanor Cross, designed in the early 1290s [ILLUSTRATION 5] as part of a series of twelve wayside memorials, marking the funeral cortege of Queen Eleanor of Castile from Lincoln to London in 1290; (2) the shrine of a female Saint, Edburga of Bicester, now at Stanton Harcourt dating to the first decade or so of the 14th century; (3) the east wall of the Lady Chapel of the Augustinian church of Bristol, now Bristol cathedral, designed around 1298 [ILLUSTRATION 6]; (4) a niche in the adjoining Berkeley chapel of Bristol cathedral of the same period; (5) small wall niches in the Lady Chapel of St Albans Abbey, raised in 1302-8; (6) the magnificent oak canopy of the bishop's throne at Exeter cathedral, in hand by 1313; (7) the wall arcading of the Lady Chapel of Lichfield Cathedral, begun by 1321; (8) the exterior of the hexagonal porch of St Mary Redcliffe, Bristol, c. 1320 [ILLUSTRATION 7]; (9) the wall arcading of the Lady Chapel of Ely Cathedral, designed by 1321 [ILLUSTRATION 8]; (10) later, on the tomb of a female member of the Percy family at Beverley Minster, c. 1340³⁵. From c. 1310-20 the ogee plays an increasingly wide role in the repertory of design forms in all media. In the same decade, as on the throne at Exeter, the practice began of pulling the 'tip' of the ogee arch forward in space so rendering the sigmoid curve in three not just two dimensions to form a 'nodding' ogee: it is used plastically as a topical basis for the *dispositio* of an elevation and as an aspect of its detailed speech.

Throughout the period down to the 1360s and later, curvilinear or 'flowing' tracery is a common *leitmotiv* of English window tracery to a far greater extent than in Continental European architecture [ILLUSTRATION 9]. It can appear to have significance, it can be 'seen as', as in the case of the heart shape in the west window dated 1339 at York Minster³⁶.

It is difficult to know what to make of the fact that there is a preponderance of early (say pre-1320) instances of the larger-scale use of ogees in buildings or artefacts dedicated to the Virgin Mary, female saints, or female patrons. At Bristol, Lichfield and Ely the instances are Lady Chapels, commonly added to English churches at this time for the celebration of the Saturday devotions to the Virgin Mary. The porch of St Mary Redcliffe can be included in this list because in the 15th century William of Worcester in his well-known itinerary designated the porch of that parish church as the 'principal Lady Chapel' of the church, its inner chamber housing a cult image of the Virgin Mary³⁷. The Eleanor Crosses and the Percy tomb commemorate women.

Real care is needed here, because while the early evidence is apparent, there are important exceptions such as the innovative throne at Exeter where ogee arches are deployed in an exclusively male context, the promotion of local bishops. Exactly the wrong conclusion to draw would be that the ogee was a 'gendered' topic. For every explicit association we can find a counter. The image of the Madonna beneath an ogee arch in a 10th-century Armenian Gospel-book perhaps emphasizes the role of Byzantine art in nurturing curvilinear forms often identified with Islamic or Buddhist art³⁸. Consider in contrast the beautiful Crucifixion in the Psalter of Robert de Lisle, made in London c. 1310, where flowing ogee lines answer to the stricter forms of the canopy over the Virgin and Child on the page opposite, which forms a diptych with it [ILLUSTRATION 10]. A categorically gendered reading of the forms might require the canopies to be exchanged so that the Virgin Mary was framed with the emollient form of the ogee. Here surely is an exercise in calculated *varietas*; but we would be pushed to say in what way such linear differences were expressive of particular fixed states or ideas, because while forms of this type might be deemed (in modern language) to be 'expressive', the expression is *intransitive* because the idea of expression has no object; nothing is said about its quality³⁹. It is 'expressive' while being expressive of nothing in particular. Such thinking, as with much identity thinking, can be fixed, polarized and reductive. The point, on the contrary, is not the essential identity of a form, but rather its capacity to work, shape experience, within certain occasions or situations of

use. When we speak of the 'power' of motifs we may really be thinking of 'potential', like voltage. As with voltage, a current has to be grounded before it works.

An implication of this argument is that medieval thought about linearity is neither separate from topicality, nor related causally to identity categories. A question however arises as to whether it might be connected to notions of change and surface colour (in the sense of 'movements' on a surface). Earlier I noted that the word intention springs from the Latin *tendo-tendere*, giving us 'intention'. Intention is a force of will which moves or draws us towards something, a stretching of the will towards a thing desired. A work of art may possess its own intention or tendency, its way of 'going along'. The work operates through its formal properties or style to intend and so affect its beholders: movement towards, the bending or power of attraction, and away from that which is fearful or unpleasant. In medieval theory of the affects these were known as the powers of concupiscence and repulsion, important agents in the working of emotional experience as cognitive and active, rather than passive⁴⁰. A related dispositive aesthetic quality is apparent in the increasingly prevalent S-curve, hip-shot core line (a form of *contrapposto*) of Gothic statuary from the mid 13th century onwards. It was from this period onwards, for example, that the image of the Virgin standing and swaying gracefully with the Christ Child became more common [ILLUSTRATION 11]. The s-curve stance was by no means solely an attribute of female images since we often encounter it, for instance in the form of St John standing at the foot of the Cross [ILLUSTRATION 4] or indeed on military effigies of the 14th century. We might today connect the curving and swaying forms of later-medieval Gothic statuary to ideas of grace or elegance. But this does not mean that its use, male or female, was not intended to move the spectator by subliminally bending the intention and affect of the receiver. What is at issue is what the 'object' of such bending might be, how variable it was. Dante helps us in one regard by capturing the place of movement of the soul and body in love when, in *Purgatorio* 18:19–27, he says that the mind is set in motion by what is pleasing, bending or inclines towards the object of pleasure (or desire in the case of religious subjects): 'that bending is love' (*quel piegare è amor*). One affective power of the form is captured more exactly than in English or Latin by the Italian *vaghezza*, 'loveliness', 'delight', 'longing'. The word stems from the Latin *vagor* (to wander or to go to and fro), and it was familiar to Dante, Petrarch and Boccaccio. Chaucer may have known of this idea, and it was demonstrably important in the later Italian art theory of Agnolo Firenzuola⁴¹. Such words do not have exact meanings since they are a matter of tone, that *je ne sais quoi* that matters so much in aesthetics. They are a form of 'soft' power. And they are also ambivalent: *vaghezza*, in virtue of its 'feminine' quality, has a (potentially or occasionally) negative side within the basically aristotelian disposition of ethics, and it was partly this tradition that took the *linea serpentinata* forwards to Milton's Eve and Hogarth's line of beauty⁴². In effect a topic had become a 'colour', a subtle agent of argument. W. J. T. Mitchell writes of 'drawing desire' in the work of Hogarth, Blake and Turner as follows: 'drawing itself... is the performance of desire. Drawing draws us on. Desire just is, quite literally, drawing or a drawing – a pulling or attractive force' and the vortex of drawn desire, the line and spiral, is its manifestation⁴³. Mitchell restates in the context of Modernist aesthetics something implicit in medieval rhetorical and affective thinking.

Occasion

That said, the key thing is that a colour as a manifestation of eloquence has occasional, not essential, power. Topics and colours are not parts of fixed immobile systems but are aspects of movement. No topic should be made to bear too much by way of agency. I use the term 'occasion' deliberately since it captures a notion expressed by the modern idea of 'situation'. So far I have suggested that we can only speak of 'motifs' (again, a modern word, in place of which I have used 'topics') as having potential within a specific situation. Occasion is an important idea in rhetoric⁴⁴. It referred to the dynamic nature of the context for saying or writing something. Occasion gives us an idea of what is right or 'opportune' to say or write: it guides our sense of decorum. An occasion is not a *state* but a *process* in which the artefact and the audience participate. Works of art are always experienced situationally,

and the notion of occasion captures the way in which such situations themselves have agency and rationale, offering possibilities, but also constraints. In the *Institutio oratoria* (2.13) Quintilian gets to the point of process and movement by establishing that things must no more be 'fixed' than is rhetorical process itself, for rhetoric, like all forms of invention, is precisely not bound by hard and fast laws. What matters is what is fitting (*quid deceat*) and what is expedient (*quid expediat*), what is decorous, and what gets the job done *ad usum*. Expediency and decorum are both fundamentally occasional. It is precisely in this section (2.13) that Quintilian goes on to connect the rejection of hard and fast laws with the idea of movement in posture. Expediency and change are to be witnessed, he says, in statues and pictures. Stiff figures lack grace. But, he says, 'flexibility – I might almost say 'movement' – produces a sort of action and emotion' (*Flexus ille et, ut sic dixerim, motus dat actum quendam et adfectatum*). Quintilian's affect is in this case intransitive: it has no predicate, no quality. In the case of Dante's *vaghezza*, however, this movement and affect has a transitive quality which attaches, albeit occasionally, to love and attraction.

Here, then, I am arguing that what 'gets the job done' in regard to medieval line may be understood quite as much in terms of rhetorical practice as psychological origin. Ernst Gombrich, a great psychologist of style, is of course quite right to remark in his book *The Sense of Order* (1979) that 'Style in art, like style in language, is rather a matter of weighted preferences... In judging a style we judge a tendency'. It would be hard to differ. His interest is less in empathy than in physiognomy, the psychological ability, or intent, to see a style as having a 'look'. He says of this that fashion writers 'know what they mean when they announce that the coming collection will have a feminine touch'⁴⁵. Gombrich calls attention to the structural conditions of communication, the 'logic of situations', a rationalistic-sounding term for something which I see as a coupling of mind and emotion, as an affective issue, bound up with the idea of occasion. His account of what he calls 'visual metaphors of value' – of which the 'soft' sigmoidal line might be one – is governed by such conditions⁴⁶. It is but a short step to the self-sanctioned delicacy and submission to imprecision of Michael Baxandall when investigating posture in German limewood sculpture and seeing in it 'a peculiarly insistent quality'... 'an elusive habit of visual metaphor, a resonance between the comprehensive forms of statues and human character' which is wary of schedules or fixed formulas⁴⁷.

I need hardly say that steering the tricky course between historical continuities and long-established norms, and the contingencies of occasion or situation, is far from straightforward. Baxandall's caution is understandable; it is that of the sensitive reader. What I want to capture is the way in which occasion suspends what we have come to call 'motifs' within a network of shifting, mixed and competing intentionalities. When I say that the line of beauty might, on some occasions even before Hogarth, have had a 'feminine touch', I am suggesting at most that the practitioners of a style knew how to turn a topic into a colour on specific occasions and that we cannot be sure that this was not true of medieval artists. The rhetorical colours are aspects of style capable of inflexion. Classical and medieval rhetorical practice helps us to clarify this notion of equal but mixed agency, the intention of the object, of the author, of the experiencing subject and, importantly, of the situation or occasion which emphasizes the non-normative nature of aesthetic experience.

From an interdisciplinary perspective the pitfalls of essentialist or normative readings are evident from a recent academic spat in medieval musicology about what are known as 'sub-tonal' musical intervals, semitones or tones midway between whole tones⁴⁸. These were known in the Middle Ages as 'coloured' dissonances, which gives us the term 'chromaticism' for movement by semitones. The words colour again needs stressing. One scholar, Liz Leach, argued that chromatic intervals had a gendered, feminine or feminizing nature open, in the tradition of Aristotle already mentioned, to masculinist critique, and also an 'orientalizing' dimension. In a vigorous reply Sarah Fuller replied that the evidence for this was thin and practice more variable. My own view about this is that this sort of deadlock results from disregard of the key issue of occasion: that chromatic effect, like the colours as aspects of style in rhetoric and art more generally, is necessarily occasional, not normative. Norms

have some value in establishing what is generally or publicly true, and capture the important idea that agency is often social. Yet in the end who is to determine what an intending human subject and the agency of a particular situation will make of something?

Much in this essay on the problem of line runs counter to the discourse of formal analysis propagated in the last century or so within art history. It is inconsistent with the extraordinarily influential German Idealist insistence of the essentially 'linear' nature of medieval as opposed to classical art. A non-mimetic, endless art of the line, it was said, results from a 'will' to form. The line may be interlaced, it may be waving; but to this school of thought the line is a counter-aesthetic thing, a thing of sublime transcendence not of aesthetic experience, of beauty or of rational cognitive calculation. We owe this transcendent or Expressionist model of line to, amongst others, Wilhelm Worringer's *Formprobleme der Gotik* ('The Problem of Form in Gothic') (1912)⁴⁹. Indeed it was from a disciple of the Idealist school of formal and empathetic analysis, Nikolaus Pevsner, that the present writer first encountered the Line of Beauty as a transhistorical racial-national category in the geography of art. What, asked Pevsner in *The Englishness of English Art* (1956) were the characteristic formal properties of English art? Linearity was one such [ILLUSTRATION 10], common both to the age of Hogarth and to the Middle Ages: 'Now the fondness for these double curves is actually, although Hogarth did not know that, a profound English tradition, one that runs... from the style of 1300 to Blake and beyond'⁵⁰. The same psychological norms and Idealist identity-essentialisms are apparent in the (in their way brilliantly illuminating) discussions of line in the work of Henri Focillon and his follower Jurgis Baltrušaitis [ILLUSTRATION 12]⁵¹. Line is a symptom of the inner condition of an entire visual culture. In *The Seven Lamps of Architecture* (1849), John Ruskin had seen the introduction into Gothic window tracery of sinuous and intersecting forms as 'a change which sacrificed a great principle of truth' that was to be 'ultimately ruinous'; it was an aspect of the 'declining and morbid taste of the later architects'. When discussing 'Gothic Baroque', Focillon saw the double curve ogee arch as a symptom of a process 'which was affecting the system to its depths' by setting architecture in motion and demonstrating the 'internal disorganization' of a once-rational style. The rectilinearity of the late-medieval English Perpendicular Style, on the other hand, was 'the revenge of the straight line' supplanting 'the capricious sinuosities of curve and counter-curve'.

What led voices of this stature into such moral and psychological labyrinths is not my concern. Neither morality, psychology, identity or (for that matter) biology will assist us. In my view, medieval lines of beauty were altogether more supple, more liberating, and more unfathomable, occasion permitting.

NOTES

¹ Paul Binski, *Gothic Wonder: Art, Artifice and the Decorated Style 1290-1350*, New Haven and London: Yale University Press, 2014.

² See for instance O. Grabar, *The Mediation of Ornament*, Princeton and Oxford: Princeton University Press, 1992.

³ See particularly the three volumes of essays collected by M. Faietti and G. Wolf, ed., *Linea I: grafie di immagini tra Quattrocento e Cinquecento* (Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck Institut), Venice: Marsilio, 2008; also *Linea II. Giochi, metamorfosi, seduzioni della linea* (Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck Institut), Milan: Giunti, 2012; also *The Power of Line: Linea III* (Kunsthistorisches Institut in Florenz, Max-Planck Institut), Munich: Hirmer, 2015. In addition, T. Ingold, *Lines: a brief history*, London: Routledge, 2007.

⁴ I am indebted here and throughout to Mary Carruthers, *The Experience of Beauty in the Middle Ages*, Oxford: Oxford University Press, 2013, in this case at pp. 48-53, 157, 188-89.

⁵ Binski, op. cit., p. 65.

⁶ L. Baur, ed., *Die philosophischen Werke des Robert Grosseteste, Bischofs von Lincoln. Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters*, 9, Münster/Westfalen: Aschendorffsche Verlagsbuchhandlung, 1912, pp. 59-65.

⁷ For a practical study, see R. R. Bork, *The Geometry of Creation: Architectural Drawing and the Dynamics of Gothic Design*, Aldershot: Ashgate, 2011. The inventive power of geometry has been discussed by Mary Carruthers in her 2017 Rosenbach Lectures, to which I am indebted.

⁸ M. Carruthers, *The Craft of Thought: meditation, rhetoric and the making of images, 400-1200*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998, pp. 23-24 and notes.

⁹ K. B. Aavitsland, *Imagining the Human Condition in Medieval Rome. the Cistercian Fresco Cycle at Abbazia delle Tre Fontane*, Farnham: Ashgate, 2012, pp. 202-4 and fig. 7.4.

¹⁰ R. H. and M. A. Rouse, 'Statim invenire. Schools, Preachers, and New Attitudes to the Page', in *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century*, ed. R. L. Benson and Giles Constable, Oxford: Clarendon Press, 1982, pp. 201-25, at 202-3; M. Carruthers, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture*, Cambridge: Cambridge University Press, 1990, pp. 83, 309 note 14; Carruthers, *Craft*, op. cit., p. 64.

¹¹ C. F. Barnes, *The Portfolio of Villard de Honnecourt*, Farnham, 2009; for Villard's geometry see M-T. Zenner, 'Villard de Honnecourt and Euclidian geometry', *Nexus Network Journal*, 4/2, 2002, 65-78, also N. Hiscock, 'Architectural geometry and the portfolio of Villard de Honnecourt', in *Villard's Legacy. Studies in medieval technology, science and art in memory of Jean Gimpel*, ed. M-T. Zenner (AVISTA Studies in the History of Science, Technology and Art, 2), Aldershot and Burlington VT, 2004, pp. 3-21; most recently J. Wirth, *Villard de Honnecourt, architecte du XIII siècle*, Geneva: Droz, 2015, pp. 98-108, 125-35.

¹² For a discussion of the schema see *Skhèma / Figura. Formes et figures chez les Anciens. Rhétorique, philosophie, littérature*, ed. M. S. Celentano and M-P. Noel, *Études de littérature ancienne*, 13, Paris, 2004. E. H. Gombrich, *Art and Illusion. A Study of the Psychology of Pictorial Representation*, London: Phaidon, 1960, uses the term schema in a more specialized but related sense.

¹³ For the *machina*, Carruthers, *Craft*, op. cit., p. 22-24.

¹⁴ Barnes, op. cit., p. 158, pl. 47, fol. 22v.

¹⁵ M. Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven and London: Yale University Press, 1980, pp. 156-57 and fig. 94.

¹⁶ W. Hogarth, *The Analysis of Beauty. Written with a view of fixing the fluctuating Ideas of Taste*, London: J. Reeves, 1753.

¹⁷ D. Summers, 'Maniera and movement: the "Figura serpentinata"', *Art Quarterly*, 35, 1972, pp. 269-301.

¹⁸ The citation is:

So spake the Enemie of Man-kind, enclos'd In Serpent, Inmate bad, and toward Eve [line 495]

Address'd his way, not with indented wave,

Prone on the ground, as since, but on his reare,

Circular base of rising foulds, that tour'd

Fould above fould a surging Maze, his Head

Crested aloft, and Carbuncle his Eyes; [line 500]

With burnisht Neck of verdant Gold, erect

Amidst his circling Spires, that on the grass

Floted redundant: [line 516]

So varied hee, and of his tortuous Traine

Curld many a wanton wreath in sight of Eve,

To lure her Eye.

¹⁹ Carruthers, *Craft*, op. cit., pp. 82-91.

²⁰ A point I owe to Dr Jean-Pascal Pouzet.

²¹ Barnes, op. cit., pl. 49; the view that Villard was an architect has recently been restated by Wirth, op. cit.

²² P. Binski, 'Villard de Honnecourt and invention', in *Inventing a Path: Studies in Medieval Rhetoric in Honour of Mary Carruthers*, ed. L. Iseppi De Filipis, Nottingham Medieval Studies, 56, Turnhout: Brepols, 2012, pp. 63-79.

²³ P. Binski, 'The Angel Choir at Lincoln and the Poetics of the Gothic Smile', *Art History*, 20/3 (1997), pp. 350-74, at 367-9 fig. 15.

²⁴ For which see M. Cole, 'The Figura Sforzata: modelling, power and the Mannerist body', *Art History*, 24/4, 2001, pp. 520-51.

²⁵ The classic study of this structural aspect of representation is M. Schapiro, *Words and pictures. On the literal and symbolic in the illustration of a text*, The Hague: Moulton, 1973.

²⁶ K. H. Tachau, 'God's compass and *vana curiositas*: scientific study in the Old French *Bible Moralisée*', *Art Bulletin*, 80/1, 1998, pp. 7-33.

²⁷ P. Binski, *Becket's Crown, Art and Imagination in Gothic England 1170-*

1300, New Haven and London: Yale University Press, 2004, pp. 223-24 and fig. 179.

²⁸ Carruthers, *Experience of Beauty*, p. 94.

²⁹ *Historia Scholastica* cap. 21: Migne, *Patrologia Latina*, vol. 192, col. 1072

³⁰ See F. P. Pickering, *Literature and Art in the Middle Ages*, Coral Gables, 1970, 277, 279.

³¹ J. H. Harvey, ed., *William Worcester, Itineraries*, Oxford: Clarendon Press, 1969, pp. 314-17, 332-3.

³² For which see *Schatz aus den Trümmern: der Silberschrein von Nivelles und die europäische Hochgotik*, Gologne, Schnütgen-Museum: Locher, 1995.

³³ I offer a summary in Binski, *Gothic Wonder*, op. cit., pp. 161-69.

³⁴ As in the Douce Apocalypse and its sister in Paris, see Binski, *Gothic Wonder*, op. cit., pp. 164-66.

³⁵ Most of these examples are discussed in Binski, *Gothic Wonder*, op. cit., pp. 121-85.

³⁶ Binski, *Gothic Wonder*, op. cit., pl. 139.

³⁷ Binski, *Gothic Wonder*, op. cit., pp. 205-6.

³⁸ I refer to Baltimore, Walters Art Museum MS W.537 illustrated in A. van Dijk, 'The Angelic Salutation in Early Byzantine and Medieval Annunciation

Imagery', *Art Bulletin*, 91/3, 1999, pp. 420-36, p. 429, fig. 11.

³⁹ For transitivity see R. Wollheim, *Art and its Objects*, 2nd edn., Cambridge: Cambridge University Press, 1980, pp. 93-6 section 41, following Wittgenstein.

⁴⁰ Knuuttila, *Emotions in ancient and medieval philosophy*, Oxford: Clarendon Press, 2004, pp. 47-71, 152-76, 195-212.

⁴¹ For *vaghezza*, see P. Sohm, *Style in the Art Theory of Early Modern Italy*, Cambridge: Cambridge University Press, 2001, 110-12, 193-200; S. Lingo, *Federico Barocci: Allure and Devotion in Later Renaissance Painting*, New Haven and London: Yale University Press, 2008, 125-41; Binski, *Gothic Wonder*, op. cit., pp. 205-9.

⁴² I am not the first to have raised the issue of the *figura serpentinata* in the appreciation of Gothic art, for that was done by Max Dvořák's *Idealismus und Naturalismus in der gotischen Skulptur und Malerei* (Munich and Berlin: R. Oldenbourg, 1918), p. 48 in referring to Claus Sluter's work.

⁴³ W. T. J. Mitchell, 'Metamorphoses of the Vortex: Hogarth, Blake, and Turner', in *Articulate Images. The sister arts from Hogarth to Tennyson*, ed. R. Wendorf, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983, pp. 125-68; W. J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago

and London: Chicago University Press, 2005, p. 59.

⁴⁴ Carruthers, *Experience of Beauty*, pp. 13-14, 42-4, 86.

⁴⁵ E. H. Gombrich, *The Sense of Order. A study in the psychology of decorative art*, 2nd edn., London: Phaidon, 1984, pp. 209-16.

⁴⁶ E. H. Gombrich, 'Visual Metaphors of Value in Art', in *Meditations on a Hobby Horse and other essays on the theory of art*, 3rd edn, London 1978, pp. 12-29, and for 'structural conditions' see also his essay on 'Expression and Communication' in the same volume, p. 62.

⁴⁷ Baxandall, op. cit., pp. 159-60.

⁴⁸ E. A. Leach, 'Gendering the semitone, sexing the leading tone: fourteenth-century music theory and the directed progression', *Music Theory Spectrum*, 28, 2006, pp. 1-21; S. Fuller, 'Concerning gendered discourse in medieval musical theory: was the semitone 'gendered feminine'?', *Music Theory Spectrum*, 33, 2011, 65-89.

⁴⁹ W. Worringer, *Formprobleme der Gotik*, Munich: Piper, 1912.

⁵⁰ N. Pevsner, *The Englishness of English Art*, Harmondsworth: Penguin, 1956, p.53.

⁵¹ For the examples which follow see the discussion in Binski, *Gothic Wonder*, op. cit., pp. 161-2.

A RETÓRICA DO ESPAÇO NA ARQUITETURA RELIGIOSA PORTUGUESA NOS SÉCULOS XVI A XVIII

Manuel Joaquim Moreira da Rocha

Universidade do Porto

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5390-8587>

RESUMEN

En cada tiempo / lugar la arquitectura al crear espacios desarrolla un lenguaje comunicativo que perdura en el tiempo largo. Por las formas, técnicas constructivas y soluciones artísticas, la arquitectura desarrolla un código concreto que necesita de claves interpretativas para la lectura y entendimiento del objeto en el presente. El espacio sagrado portugués, en los siglos XVI al XVIII, articula los rituales litúrgicos prácticas y contextos histórico-culturales, desarrolla una perorata que sólo se vuelve coherente cuando se lee el objeto completo. La interpretación del espacio / objeto de la historia del arte confiere significado a la narrativa de las formas visuales y expresivas.

Palabras clave: espacio sacro, formas, discursos, interpretación

ABSTRACT

In creating spaces in every time/place, architecture speaks a communicative language that endures over time. Making use of forms, constructive techniques and artistic solutions, architecture develops a specific code that requires interpretive keys to enable the object to be read and understood in the present. In the period between the 16th to 18th centuries the Portuguese sacred space links together liturgical ritual practices and historical-cultural contexts, developing a rhetorical discourse that only becomes coherent when the object as whole is read. The interpretation of the space/object in the history of art confers meaning to the narrative of visual and expressive forms.

Keywords: sacred space, forms, discourses, interpretation

Ao meu Pai

Introdução

O objeto de arte produzido num tempo-lugar é o resultado da elaboração intelectual/criativa do seu autor que do Tempo da produção assimilou referenciais culturais, históricos, políticos, institucionais e ideológicos. Absorveu também o conhecimento técnico e artístico especializado e as procuras societais. Pelo objeto de arte os autores deram resposta aos desafios e aos ideais estéticos que alinham as vanguardas criativas (*inventio*) do Tempo/Lugar¹. No domínio das artes plásticas,

da arquitetura, das artes decorativas e das novas formas criativas (de arte), que vão surgindo na sequência do Tempo e do desenvolvimento tecnológico, alargando o repositório da História da Arte como construção da *História pelas Imagens*. O objeto artístico é uma construção concreta: um objeto que existe e se destaca das construções de imagens sem suporte visual.

Nas palavras de André Malraux:

Derrière chaque chef-d'œuvre, rôte ou gronde un destin dompté. La voix de l'artiste tire sa force de ce

qu'elle naît d'une solitude qui rappelle l'univers pour lui imposer l'accent humain; et, dans les grands arts du passé, survit pour nous l'invincible voix intérieure des civilisations disparues. Mais cette voix survivante et non pas immortelle, élève son chant sacré sur l'intarissable orchestre de la mort.

O objeto artístico como facto do passado, existe como “objeto vivo” e material cuja imagem (forma) compreende um discurso plural complexo integral e transmemorial que “interage a níveis históricos, formais, iconográficos, iconológicos, estilísticos e, sempre, estéticos”³, como salienta Vítor Serrão.

Os objetos arquitetónicos existem com forma física e visual. Os componentes arquitetónicos do espaço, quer estruturais, formais ou da narrativa do discurso arquitetónico, integram outras formas e expressões visuais que definem e esclarecerem a sua classificação como objeto da História da Arte.

A longevidade do objeto arquitetónico encerra discursos transgeracionais que foram acrescentados ao objeto inicial e deram resposta a novas demandas do uso/função do objeto.

Partindo de estudos parciais desenvolvidos sobre a arquitetura religiosa Moderna portuguesa e tendo como premissa factual a manutenção da função ritual/litúrgica praticada no objeto arquitetónico, esclarece-se a composição do espaço sacro português nos séculos XVI a XVIII integrando as linguagens expressas na pintura, na azulejaria, na retabulística e nas demais artes, que no seu todo caracterizam o discurso comunicativo e retórico da arquitetura sacra portuguesa.

1. A retórica da arquitetura e das artes no espaço sacro em Portugal

Entre o século XVI e o século XVIII constata-se as seguintes formas de produção e intervenção no Património arquitetónico religioso português dos séculos XVI a XVIII: gestão das heranças e dos legados arquitetónicos e transformação; Construção de raiz de novos espaços; e renovação visual dos espaços litúrgicos.

Na transformação visual do espaço sacro foram determinantes a azulejaria, a pintura, a retabulística e os embrechados pétreos. Mais rara



Fig. 1. Igreja do Mosteiro de Sant'Ana, Viana do Castelo

foi a transformação das ancestrais espacialidades pela renovação arquitetónica.

A construção de novos espaços sacros com integração dessas expressões artísticas exprime a dinâmica da arquitetura portuguesa nos séculos XVI a XVIII e alicerça a sua identidade em contexto global (fig. 1).

1.1. Permanências do edificado e transformação

No início do século XVI assistimos à renovação de espaços arquitetónicos medievais pela introdução de revestimentos azulejares. Este gosto gerou-se na esfera da Corte de D. Manuel I e foi assimilado pelas mais relevantes instituições religiosas para atualização da linguagem visual e estética de arquiteturas antigas. Pela função e significado retórico e pedagógico que a azulejaria aporta à identidade da Arquitetura religiosa do período em análise, justifica-se o entendimento da gênese deste gosto.

O caso mais paradigmático realizado pela vontade régia encontra-se na renovação do Palácio de Sintra que D. Manuel efetuou para “modernização” do espaço habitacional medieval. A arte azulejar da tradição hispano-árabe foi uma das expressões visuais utilizadas pelo monarca. Nas relações políticas e familiares que estabeleceu com as coroas de Castela e Aragão, reside a introdução desse “gosto” na arquitetura Portuguesa.

Na sequência da morte da Rainha consorte em agosto de 1498, pelo parto do primogénito Infante D. Miguel da Paz, o monarca de Portugal deslocou-se a Espanha. A rainha foi sepultada em Toledo no Convento de Santa Isabel⁴. Na his-

toriografia da arte portuguesa apresenta-se essa viagem como fundamental para a introdução da arte azulejar em Portugal, do gosto e técnica artística denominada de hispano-árabe.

Terá sido neste enquadramento que D. Manuel I contactou com a azulejaria que estava presente nos edifícios da região de Andaluzia e de Toledo.

Quando o monarca de Portugal estava a proceder à renovação do palácio régio, na cidade de Coimbra assistia-se à renovação do espaço litúrgico da principal igreja diocesana. Seguindo a vontade do bispo de Coimbra D. Jorge de Almeida (1483-1543) realizou-se a construção do imponente retábulo em arte da talha, que foi executado pelos artistas flamengos Olivier de Gand e João de Ypres (1503-1508) a que se seguiu o revestimento dos muros interiores do espaço sacro com azulejaria hispano-árabe.

O retábulo é a peça central do culto litúrgico. Ocupa o lugar mais importante na organização do espaço sacro. O retábulo que permanece na Sé de Coimbra segue a melhor expressão artística do formulário visual e expressivo do Tardo-Gótico Internacional.

Na Sé Catedral de Lamego estava em curso um programa de modernização do espaço sacro. O retábulo-mor da catedral seguiu um discurso diferente do que se praticava na Sé de Coimbra. O discurso das formas visuais do retábulo-mor de Lamego adotou um modelo que destacou o papel visual da imagem. O retábulo da Sé de Lamego (1506-1511) foi realizado pelo pintor Grão Vasco – Vasco Fernandes, um dos maiores vultos da pintura portuguesa no contexto da pintura europeia da primeira metade do século XVI. A decoração arquitetónica retabular desapareceu para enfatizar o programa descritivo das imagens pintadas. Desta obra subsistem cinco painéis, no Museu de Lamego.

Os programas artísticos da Sé de Coimbra e da Sé de Lamego, construídos nos mesmos referenciais culturais e temporais (Tempo/Lugar) seguem orientações estéticas diferentes. Ambas as peças são contemporâneas. A expressão visual dos programas artísticos são muito diferentes. A reforma da sé de Coimbra elevou a expressão artística do tardo-gótico europeu ao melhor patamar artístico e expressivo da linguagem do gótico flamejan-



Fig. 2. Olivier de Gand e João de Ypres, etábulo-mor, Sé Velha de Coimbra, 1503-1508

te. Em Lamego apresenta-se um novo programa para renovação da igreja catedral.

Ambos os programas de renovação são um eloquente testemunho da expressão das artes no contexto cultural e na atualização do espaço sacro (figs. 2 e 3).

Nos séculos XVI, XVII e XVIII foi desenvolvido nas catedrais diocesanas de Braga e do Porto um extenso programa de renovação dos espaços litúrgicos.

Na Sé do Porto a capela-mor medieval composta, por abside e absidiolos, foi substituída, no início do século XVII (1606-1610) pela ampla capela-mor que permanece no edificado. A reedificação ocorreu entre 1606 e 1610, sob a tutela do bispo do Porto D. Gonçalo de Morais, que era religioso beneditino.

D. Gonçalo Morais determinou, em 1605, a ampliação da capela de S. Vicente anexa ao claustro episcopal, para trasladação dos restos mortais dos seus antecessores, enquanto procedia à trans-



Fig. 3. Vasco Fernandes, Visitação, painel que pertenceu ao primitivo retábulo-mor da Sé de Lamego, atualmente no Museu de Lamego, 1506-1511

formação arquitetónica da capela-mor da catedral do Porto. A nova capela-mor foi encomendada ao mestre pedreiro Valentim de Carvalho, sendo dotada de retábulo-mor e cadeiral que foram substituídos no início do século seguinte pelos objetos que permanecem atualmente no espaço sacro.

Como assinatura desse programa de renovação conserva-se no fecho do arco triunfal da capela-mor a pedra das armas do brasão de D. Gonçalo Morais.

A obra concretizada na igreja medieval da Catedral do Porto demonstra a transformação do

espaço sacro da principal igreja diocesana que foi edificada nos séculos XII-XIV seguindo as melhores práticas arquitetónicas que se observavam na construção do espaço sacro em Portugal.

Da arquitetura medieval a Sé do Porto conserva a estrutura longitudinal com transepto. Na linguagem arquitetónica das três naves permanecem os testemunhos materiais desse tempo transgeracional e artístico da igreja diocesana do Porto.

A renovação arquitetónica da Sé Porto que foi desenvolvida pelo Bispo Gonçalo Morais estava em consonância com a política ideológica e artística desenvolvida em Portugal nos finais do século XVI para adequação ao ritual litúrgico promovido em Trento.

D. Gonçalo de Morais, bispo do Porto e religioso beneditino, inspirado no espírito reformador da Congregação beneditina, perante um templo com uma estrutura arquitetónica que não se adaptava às novas práticas litúrgicas, decidiu reedificar, ao *gosto moderno*, uma sumptuosa capela-mor com sacristia anexa⁵. No século seguinte, em período de sede vacante (1717-1741), a capela-mor da Catedral do Porto foi dotada de novo programa artístico, do qual subsiste o monumental retábulo-mor que foi idealizado pelos arquitetos Santos Pacheco e Cláudio Laprade e construído sob direção do arquiteto Miguel Francisco da Silva e do mestre entalhador Luís Pereira da Costa, entre 1727 e 1729, e dourado pelo mestre italiano José Salutin, entre 1729-1731⁶.

Os estudos pertinentes de Robert Smith apresentam o retábulo-mor da sé catedral do Porto como ponto de partida para a difusão da linguagem barroca na arte retabular no Norte de Portugal⁷. O programa artístico do retábulo-mor da catedral do Porto define uma nova fase visual do discurso artístico do barroco português que estava a ser fomentado e apadrinhado pelo programa régio de D. João V (1706-1750) alinhado às melhores práticas do discurso das vanguardas artísticas internacionais.

O programa da capela-mor da Sé do Porto completou-se com o cadeiral, os dois órgãos e pinturas murais. O cadeiral da capela-mor foi desenhado pelo mestre entalhador Luís Pereira da Costa e executado nos anos de 1726 e 1727 pelo



Fig. 4. Capela-mor da Sé do Porto

ensamblador Miguel Marques⁸. Os órgãos nos alçados laterais da capela-mor foram executados, em 1727, pelo organeiro Lourenço da Conceição e as caixas são da autoria do mestre entalhador Luís Pereira da Costa⁹.

Para remate do novo programa da capela-mor da Sé catedral do Porto interveio o pintor/arquiteto Nicolau Nasoni, com as pinturas decorativas parietais das quais subsistem alguns trechos¹⁰.

Na mesma ocasião, e pela vontade de D. João de Sousa estava em renovação a Sé de Braga (fig. 4).

D. João de Sousa foi bispo do Porto. Posteriormente foi nomeado arcebispo da Sé Primacial de Braga, cargo que desempenhou até ao ano de 1703, quando foi indigitado para arcebispo de Lisboa. A renovação que encetou na Sé Primacial de Braga foi continuada pelo seu sucessor D. Rodrigo de Moura Teles, e após a morte deste arcebispo no ano de 1728, pelo corpo colegial do Cabido bracarense que atuou em tempo de *Sede Vacante*. O novo espaço da sacristia da Sé foi delineado pelo arquiteto régio João Antunes. As transformações arquitetónicas no espaço litúrgico foram realizadas pelo mestre pedreiro e arquiteto Manuel Fernandes da Silva, a quem se deve a fachada da Sé construída no ano de 1723.

A transformação e renovação da arquitetura do espaço sacro da catedral de Braga teve início no século XVI com a construção da capela-mor pelo mestre João de Castilho, cujo projecto arquitetónico articula o programa medieval com a nova capela-mor. O plano reformador continuou em finais do século seguinte com o risco da nova sacristia por João Antunes, e culminou em 1723



Fig. 5. Fachada da Sé de Braga

com a fachada idealizada por Manuel Fernandes da Silva (fig. 5).

No contexto da arquitetura monástica e no campo das permanências do edificado e da transformação do espaço litúrgico destaca-se o Mosteiro dos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho, fundado na cidade de Coimbra no ano de 1131. Os Cónegos de Santo Agostinho estiveram ao lado da política definida por Afonso Henriques para afirmação da autonomia de Portugal no xadrez político da Europa.

No ano de 1185 o primeiro rei de Portugal escolheu o Mosteiro dos Cónegos Regrantes de Coimbra como última morada terrena. Na sequência da política e do pensamento ideológico gizado para o Território de Portugal, o rei D. Sancho I, filho primogénito de D. Afonso Henriques e segundo rei de Portugal, também foi sepultado no mesmo Mosteiro. A articulação dos princípios políticos definidos pela Coroa portuguesa com a política religiosa desenvolvida pelo Vaticano afirmou o Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra como espaço representativo e simbólico da fun-

dação de Portugal como estado independente. Os restos mortais de D. Afonso Henriques e de D. Sancho I, subsistem na capela-mor da igreja monástica numa estrutura memorial, de grande qualidade artística, onde se notabiliza o programa do escultor renascentista Nicolau de Chantrene (1470-1551). Santa Cruz de Coimbra foi o primeiro panteão real de Portugal.

Até à extinção das Ordens Religiosas emanada pela lei de 1834, o Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra foi uma das instituições monásticas mais importantes da cultura e da arte portuguesa que se desenvolveu sob o protecionismo da Casa Real. O desafogo económico que pautou os Cónegos Regrantes de Santo Agostinho ombreia com o protagonismo que desempenharam na consolidação e definição da matriz da identidade portuguesa. O património artístico que ainda subsiste do extinto Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra é um testemunho material da articulação dos poderes políticos, religiosos e culturais que caracterizam a melhor expressão da arte portuguesa

No século XVI a reforma da Igreja e das instituições religiosas tornou-se emergente. Em Portugal foi com o apoio régio de D. João III que se iniciou a reforma das ordens religiosas, tendo como ponto de partida no ano de 1527, precisamente o Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, com apoio do erudito humanista e Prior Frei Brás de Barros.

Numa análise de tempo longo e para caracterização arquitetónica e artística do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra destacam-se três ciclos de construção e de renovação dos espaços monásticos e das artes complementares onde intervieram os melhores artistas da arte portuguesa¹¹:

1) Ciclo fundacional. Este período abrange o espaço temporal entre a fundação do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra até ao século XV.

2) Ciclo régio. Nos reinados D. Manuel I (1495-1521) e D. João III (1521-1557) o mosteiro dos cónegos regrantes de Coimbra foi alvo de duas intervenções arquitetónicas e artísticas que são elucidativas do confronto ideológico da cultura medieval com a cultura humanista.

3) Ciclo tridentino. Na sequência das orientações do Concílio de Trento os Cónegos



Fig. 6. Igreja do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra

de Santa Cruz procederam a nova renovação dos espaços monásticos que, atravessando vários reinados terminaram no final do século XVIII (fig. 6).

Relativamente à Ordem de São Bento, depois de diversos impulsos reformistas dos monges de Valladolid, foi criada no ano 1569, a *Congregação dos Monges Negros de S. Bento do Reino de Portugal*, que propiciou a fundação de novos mosteiros e a reforma monástica dos mosteiros existentes, quer no espiritual quer no temporal¹². Para sede da Congregação foi escolhido o Mosteiro de S. Martinho de Tibães, próximo de Braga.

2. Novos espaços: renovação arquitetónica nos séculos XVI a XVIII

Na arquitetura religiosa portuguesa do século XVI detetam-se dois movimentos cujo entendimento reside na cultura humanista e na cultura tridentina. A arquitetura sacra portuguesa pós-tridentina é o resultado das procuras humanistas e das propostas litúrgicas definidas nas reuniões conciliares de Trento. Ambos os movimentos foram observados e estudados atentamente em Portugal. Da articulação desses dois movimentos culturais resultou a produção mais eloquente e retórica da arte religiosa da Contrarreforma em Portugal.

Antes das reformas conciliares tridentinas estava em execução em Portugal a construção de edifícios religiosos que conciliavam o passado e o presente¹³, ou seja o gosto do tardo gótico e a linguagem expressiva e visual da arquitetura clássica.

Para esclarecer estes movimentos na esfera da corte portuguesa e como foram vinculativos na arquitetura no século XVI, fixemos o Mosteiro dos Jerónimos de Santa Maria de Belém durante o século de quinhentos, onde permanecem bem explícitos os tempos de confluências ideológicas e de procuras artísticas.

Fundado por D. Manuel I demonstra e evidencia a articulação entre passado e presente. Da traça inicial e das formas construtivas medievais permanece no programa arquitetónico da igreja as três naves, o transepto e respetivos sistemas de cobertura em abóbadas nervuradas, que já foram elaborados por João de Castilho, o novo arquiteto régio de D. Manuel I, que em 1517 substituiu o mestre de obras Diogo de Boitaca.

Nos portais axial e lateral da igreja monástica, ambos projetados por Diogo de Boitaca e executados durante a vigência reinante de D. Manuel I, as estruturas arquitetónicas inserem-se no gosto medieval. Nas formas expressivas do programa dos portais convivem lado a lado o passado e o presente através das retóricas do manuelino e do plateresco. No Portal Sul a mão de João de Castilho; no portal axial a assinatura do escultor renascentista Nicolau de Chanterene.

Seguiu-se a construção do claustro que estava terminado em meados do século XVI. No claustro a confluência comunicativa da arquitetura torna-se mais evidente entre o gosto do passado e o novo gosto emergente: gótico e renascimento. Na delineação do programa claustral estiveram lado a lado João de Castilho e Diogo de Torralva.

Ainda durante o século de 1500 a capela-mor da igreja monástica foi substituída por novo espaço com linguagem arquitetónica “moderna” e ao “romano” de acordo com as regras e formas da arquitetura clássica. A encomenda foi da Rainha D. Catarina e realizada por Jerónimo de Ruão, filho do destacado arauto da arquitetura “ao romano” em Portugal João de Ruão. Entre o discurso narrativo do classicismo e das ordens jónica e coríntia, ganham vulto as pinturas que representam passos do ciclo cristológico elaboradas pelo pintor Lourenço Salzedo.

Em pouco mais de meio século assiste-se à substituição da linguagem arquitetónica do principal espaço litúrgico da igreja. A arquitetura da



Fig. 7. Capela-mor do Mosteiro dos Jerónimos, Lisboa

capela-mor, em consonância artística com o transepto e as naves da igreja, estava já estava *fora de moda*. Substituída a capela-mor, a nova construção seguiu o gosto dominado de classicismo. A capela-mor é a parte do edificado com maior significado simbólico. Importa salientar que grandes painéis de pintura preenchem as superfícies murarias e conjugam-se com o novo programa arquitetónico que estava na vanguarda europeia da nova expressão artística em maturação desde o século XV na denominada linguagem “à romana”¹⁴.

Situemos sob o ponto de vista da encomenda e expressão construtiva a nova capela-mor da igreja dos Jerónimos de Santa Maria de Belém como obra executada na esfera cortesã e realizada poucos anos após o término da reunião conciliar tridentina (fig. 7).

Portugal participou ativamente nas reformas de Trento e o arcebispo de Braga D. Frei Bartolomeu dos Mártires esteve presente nas últimas reuniões conciliares realizadas nos anos de 1562-1563. Foram precisamente as derradeiras reuniões conciliares que deram explícita fundamentação para a função do uso da arte no contexto da Igreja tridentina¹⁵. A gravitação do monge dominicano na esfera da corte e posteriormente como Arcebispo da *Cátedra Primacial das “Hespanhas”*¹⁶ são razões que ajudam a compreender a pronta adoção das propostas artísticas tridentinas nos espaços sacros portugueses¹⁷.

Ainda decorria o Concílio de Trento e já as suas propostas estavam a ser implementadas em Portugal. Conforme já publicámos:

De Trento D. Frei Bartolomeu dos Mártires escreve dando orientação para a construção do mosteiro de S. Domingos em Viana: «E por isso lhe peço por amor do Senhor, que faça hum edifício muy moderado (...). Se vossa Reverencia vir que frey João com seu animo grandioso quer exceder a mediocridade, que a vossa Reverencia julgar que bastaria, e eu pretendo e desejo, ponhase forte contra elle e em quanto eu não vou apele para mim, porque depois que eu lá for, bem nos entenderemos ambos»¹⁸

O Mosteiro dominicano de Viana do Castelo foi fundado a 3 de setembro de 1561, por iniciativa de Frei Bartolomeu dos Mártires onde foi sepultado. A construção do complexo monástico iniciou-se pela obra do dormitório. A igreja, a mais significativa de todas as estruturas arquitetónicas monásticas, aguardou pelo regresso de Trento de Frei Bartolomeu dos Mártires, para em 22 de janeiro de 1566 se proceder à cerimónia de lançamento da primeira pedra¹⁹. Concluída em 1576, a igreja do mosteiro dominicano de Viana do Castelo apresenta um corpo longitudinal com planta em cruz latina composta por nave única, capelas intercomunicantes, transepto e capela-mor profunda.

Nas igrejas criadas de raiz na Época Moderna em Portugal, são determinantes as seguintes espacialidades:

1) Igrejas de três naves. Pela relevância que assumem na organização territorial diocesana, destacamos as igrejas catedrais de Miranda do Douro, Leiria, Portalegre e de Angra do Heroísmo. Todas fundadas na primeira metade do século XVI.

2) Igrejas de uma nave. A criação da tipologia de igreja de nave única na arquitetura portuguesa foi um processo que se desenvolveu durante a segunda metade do século XVI, culminando na igreja de S. Vicente de Fora com o apuramento do modelo arquitetónico.

3) Igrejas centralizadas. Dentre as múltiplas espacialidades centralizadas construídas em Portugal no século XVI e pela envergadura do edificado destacamos a igreja circular do Mostei-

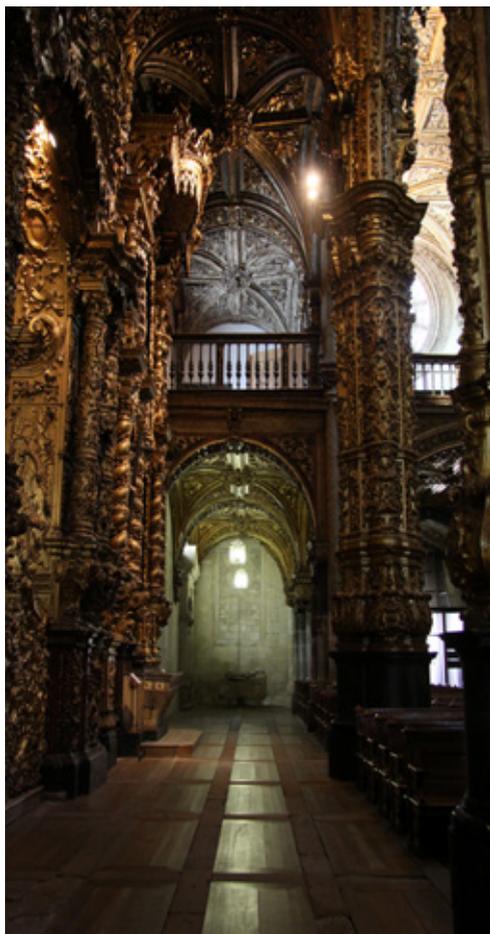


Fig. 8. Pormenor de uma das três naves da igreja do Convento de S. Francisco, Porto (fotografia da Fundação Cupertino de Miranda)

ro dos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho, em Vila Nova de Gaia.

Esta tipologia espacial foi muito frequente em Portugal²⁰. Até nas igrejas conventuais femininas a planta centralizada foi utilizada²¹. A planta centralizada está presente em múltiplas capelas que se encontram por todo o território português (Figs. 8 e 9).

Saliente-se que todas estas espacialidades faziam parte dos novos programas arquitetónicos praticados em Portugal durante o século XVI. Foi a partir destas tipologias que assistimos ao seu desenvolvimento durante os séculos XVII e XVIII.



Fig. 9. Igreja do Mosteiro de N.ª Sr.ª da Conceição (nave única), Barcelos, 1707-1713 (fotografia da Fundação Cupertino de Miranda)

Antecedendo Trento iniciou-se no ano de 1543 a construção do Mosteiro dominicano de S. Gonçalo de Amarante (fig. 10).

De 1566 a 1576 contruiu-se a igreja do Mosteiro de S. Domingos de Viana do Castelo, que já vimos. Contemporânea desta igreja é a igreja do Colégio jesuíta do Espírito Santo de Évora, construída entre 1566 e 1572. Em 1567 iniciam-se as obras da igreja do colégio jesuíta de S. Paulo, em Braga. Em 1572 é contratado o arquiteto Francisco Velasquez, natural de Zamora, para desenhar o Mosteiro de São Salvador de Grijó, estando a igreja concluída no ano de 1629.

Em 1582 principiou-se a construção da igreja de S. Vicente de Fora, segundo o projeto de Filipe Terzi, com colaboração de Juan de Herrera e de Baltazar Alvares. Entre final da década de 1560 e a década de 1580 foi construída a igreja do Colégio jesuíta de S. Roque, em Lisboa, obra do arquiteto régio Afonso Álvares, concluída pelo arquiteto Filipe Terzi. Estas igrejas, apresentam uma planta longitudinal, com uma só nave e com capelas laterais, intercomunicantes, transepto e capela-mor.

A partir deste modelo e com as variantes de simplificação espacial, assiste-se à sua difusão na edificação de igrejas catedrais e monásticas, de igrejas de Irmandades e Confrarias e de igrejas paroquiais. Ainda em meados do século XVIII foi construída a igreja paroquial da Póvoa do Varzim com capela-mor profunda, transepto inscrito e nave com capelas laterais.

O espaço longitudinal, com capela-mor, transepto inscrito e nave com capelas laterais, é o modelo mais recorrente da arquitetura sacra portuguesa dos séculos XVII e XVIII. A nave única com capelas laterais intercomunicantes foi fundamental para a criação do modelo de nave única com capelas laterais pouco profundas que caracteriza o modelo mais seguido na arquitetura sacra portuguesa nos séculos de seiscentos e setecentos, apurado no Tempo Longo.



Fig. 10. Igreja do Mosteiro de São Gonçalo de Amarante

3. A arquitetura pós tridentina: programas e propostas

A cultura arquitetónica aprovada e seguida pela igreja tridentina alicerçou-se nas práticas espaciais que originaram a arquitetura de função religiosa cristã nos primeiros séculos do cristianismo em articulação com as melhores práticas arquitetónicas adotadas pelo Papado nos séculos XV-XVI denominadas de Renascimento. Estes princípios ideológicos “universais” harmonizaram-se com as práticas artísticas que estavam a ser seguidas nos diferentes países/culturas que gravitavam na esfera da Igreja de Roma. Apesar da normativa geral o êxito da renovação artística Católica efetivou-se através da valorização das práticas artísticas “regionais”, que foram colocadas ao serviço da Produção da Arte Religiosa da Igreja Católica. Dentro do rigor normativo e ideológico da Igreja assistiu-se ao desenvolvimento e qualificação das expressões artísticas que eram reconhecidas como marca de Identidade das Comunidades alargadas (país, região, diocese, paróquia) e das plurais comunidades e instituições que gravitavam debaixo do ideal normativo da Igreja, operando em cada um desses espaços territoriais e humanos.

Este é um dos pontos fundamentais que correu para o desenvolvimento das Artes e para o êxito da Reforma Tridentina. O tratado de Carlos Borromeu²² deixou claro a articulação das artes sacras locais com a orientação geral normativa da Igreja. No tratado de Borromeu a manifestação das artes locais está presente em todo o texto, afirmando claramente que a arte sacra da Igreja devia ser realizada “*según el modo de edificar la iglesia y según la condición de la región o del lugar*”.

Os objetos artísticos de excelência, que fazem parte da História da Arte dos séculos XVI a XVIII com identidade portuguesa, encontram-se em Portugal e nos territórios que estiveram sob o domínio da Coroa portuguesa.

Ao nível local português a aplicação das normativas da Igreja tridentina deu lugar a reuniões gerais do clero diocesano. Dessas reuniões resultou a publicação de *Constituições Diocesanas*, que funcionavam como meio de informação das decisões da Igreja Tridentina adaptadas às dife-

rentes realidades locais no espaço Territorial e administrativo das dioceses de Portugal.

As *Instructiones Fabricae et Supellectilis Ecclesisticae*, elaboradas pelo Bispo de Milão, Carlos Borromeu, e publicadas no ano de 1577, é um tratado que reúne as novas orientações que deviam ser observadas na produção da arte religiosa pós-tridentina. O Tratado teve extensa repercussão na arte portuguesa e na arte espanhola²³. No texto Carlos Borromeu demonstra estar a par da tratadística publicada no contexto do Renascimento e da cultura Humanista. Embora sem citações explícitas em várias partes o autor tem implícito dados de Vitruvius e de Leon Battista Alberti.

Sob o ponto de vista arquitetónico Carlos Borromeu segue os princípios estéticos da arquitetura clássica adotando a tríade vitruviana *firmitas, venustas e utilitas*, que fora resgatada no século XV por Leon Batista Alberti.

Para esclarecimento atente-se nos princípios que Vitruvius defende na escolha do sítio para construção dos espaços religiosos das divindades²⁴.

No tratado que produziu no século I aC, Vitruvius destaca a importância da escolha do sítio para a construção do edifício. Antes de se iniciar a construção procedia-se à escolha do sítio tendo em consideração a sua relação com os ventos e a exposição solar²⁵, seguindo uma prática da arquitetura etrusca.

Sobre a localização dos edifícios religiosos no espaço da cidade clássica, esclarece que os templos principais das cidades dedicados a Júpiter, Juno e Minerva devem estar “no lugar mais elevado, de onde se possa observar a maior extensão do recinto fortificado”²⁶.

Sobre a localização do edifício o tratado envolve a articulação entre sítio, arquitetura e condições climáticas (salubridade). No Livro I, quando Vitruvius trata a importância e significado dos sítios onde se localizam os aglomerados urbanos esclarece e fundamenta as suas observações para a localização das cidades: a “escolha dos lugares para as cidades”, devem eleger “um lugar o mais saudável possível. Este será alto e não nebuloso, sem geadas e voltado para um quadrante que não seja nem quente nem frio,

mas temperado. Depois, evitar-se-á a vizinhança de pântanos.”²⁷

Nas Constituições Diocesanas que resultaram das reuniões do clero das diversas Dioceses portuguesas nos séculos XVI a XVIII, nota-se o alinhamento do Clero português com o conhecimento das normativas tridentinas e o conhecimento humanista.

Sobre a questão do sítio para localização das igrejas o texto normativo das Constituições da Diocese do Porto publicado no ano de 1690, dá conta da receção e difusão da cultura tridentina em harmonização com a cultura Humanista. A título de exemplo veja-se a questão do sítio para a localização das igrejas, que originou a seguinte observação:

*Conforme o direito Canonico as Igrejas se devem fundar & edificar em lugares decentes & acomodados. Pelo que mandamos que avendo-se de edificar de novo alguma Igreja Parochial em nosso Bispado, se edifique em sitio alto, & lugar decente, livre da humidade & desviado quanto for possível de lugares imundos, & sórdidos, & de casas particulares & outras paredes em distância que possam andar as procissões ao redor della, & apartado dos lugares em que se fazem mercados ordinários, açougues, currais & fornos*²⁸.

O texto normativo nas Constituições Sinodais da Diocese do Porto espelha a assimilação e difusão ao nível local da cultura artística clássica, absorvida e interpretada pelos ideólogos do pensamento artístico do Renascimento que foram assimilados pela Igreja de Roma no contexto Reformista Tridentino.

O tratado que Carlos Borromeu elaborado na segunda metade do século XVI sobre a arte religiosa católica é o texto fundamental da articulação dos desafios colocados à Igreja no tempo das reformas.

Segundo o autor os edifícios religiosos deviam ser elaborados pelos melhores especialistas, tanto no campo da arquitetura como das artes que compunham o espaço sacro tridentino. Os arquitetos e os melhores artistas foram indigitados para colaborar na construção do espaço sacro católico. A nível local as propostas artísticas seriam validadas pelo bispo da Diocese.

Atente-se em alguns pontos do tratado.

Sobre a localização e tipologias dos edifícios define o seguinte:

Y, por cierto, basta acerca del sitio de la iglesia; sigue la forma de edificarla. Como ésta puede ser múltiple, el obispo deberá, realmente, emplear el consejo de un arquitecto perito para elegirla, según la naturaleza del sitio y amplitud de la edificación. Mas, sin duda, es mejor aquel critério de este edificio – casi sempre trazado ya desde tempos apostólicos – que exhibe forma de cruz, como se observa por las sacras basílicas romanas mayores, erigidas deste modo. Por cierto aquella espécie de edificio redondo estuvo antiguamente en uso en los templos de los ídolos, pero menos usada en el Pueblo cristiano.

Por consiguiente, toda iglesia, y sobre todo aquella que requiere una insigne espécie de estrutura, de preferència, deberá edificarse en tal forma que sea a semejanza de cruz; aquélla puede ser múltiple y oblonga; está en uso más frecuente; las demás son menos usadas.

*Por consiguiente, al erigir cualquier iglesia, ya catedral, ya colegial, ya parroquial, de ser posible, consérvese aquella edificación que delante de sí guarda similitu de cruz oblonga. Mas cuando por consejo del arquitecto, el lugar exige outra forma de edificio que no sea a lo largo, entonces la estructura de la iglesia podrá hacer de acuerdo com el modo prescrito por aquél, después de comprovado por el juicio del obispo*²⁹.

Embora Carlos Borromeu destaque o significado simbólico das igrejas longitudinais compostas por naves, transepto e capela-mor que definiram a forma espacial do espaço cultural litúrgico em “cruz latina”, aceita a utilização do espaço centralizado na construção das igrejas, de acordo com a sugestão especializada do arquiteto depois da aprovação pelo Bispo da diocese.

Na primeira metade do século XVI e antes da reforma tridentina, foram construídos diversos espaços sacros centralizados. O exemplo maior é a basílica de S. Pedro em Roma. A substituição da ancestral basílica de S. Pedro pela nova sede foi iniciada em 1506 segundo o risco de Bramante que a idealizou em planta centralizada formando uma cruz grega. Antecedendo a reforma tridentina estava em construção a igreja/sede do Vaticano cujo centro espacial é reforçado pela



Fig. 11. Igreja do Mosteiro da Serra do Pilar, Vila Nova de Gaia
 cúpula. Uma rotunda coberta com a cúpula monumental projetada por Miguel Ângelo, que em 1546 recebeu a direção do projeto fazendo parte de uma longa lista de sucessores de Bramante. Na mesma conjugação temporal, em Portugal estava em construção o Mosteiro dos agostinhos na Serra do Pilar de onde emerge o plano centralizado da igreja e do claustro projetado pelos arquitetos João de Ruão e Diogo Castilho. Uma arquitetura monástica centralizada que exprime no contexto europeu a melhor expressão da retórica arquitetônica moderna aplicada à arquitetura monástica. Projeto anterior à reforma tridentina (figs. 11 e 12).

O tratado de Carlos Borromeu distingue as diversas formas compositivas do espaço sacro nas quais salienta a importância da fachada principal do templo religioso, tema que se tornou relevante nos séculos seguintes na Arquitetura Barroca Internacional. Atente-se nas propostas de Bernini e Borromini, na arquitetura romana, a ênfase que colocam na construção desse elemento.

Na arquitetura religiosa, a fachada – *faccia*, rosto do edifício – como afirma José Quintão, distingue a igreja da arquitetura civil, “anunciando-se como o início do percurso do crente, simbolicamente ascensional” até à capela-mor como o lugar mais sagrado de toda a igreja³⁰.

Borromeo sugere que na fachada principal do templo figure a representação do santo patrono da igreja e dos santos de veneração local, sob a forma de pintura ou de escultura. De acor-



Fig. 12. Cúpula da igreja do Mosteiro da Serra do Pilar

do com o definido, em dezembro de 1563, na sessão XXV, a última, do Concílio de Trento³¹, o uso da imagem foi destacado e reforçado por Carlos Borromeu na definição do espaço sacro e para representação visual dos mistérios de Cristo e da Virgem Maria, e das narrativas dos santos com reconhecimento canônico. Ponto crucial de revalorização do poder da imagem no contexto do espaço sacro (fig. 13).

Segundo Borromeu a fachada principal do espaço sacro podia ter uma ou três portas. Caso tivesse três portas, a central, como principal porta de acesso ao templo seria mais alta que as laterais. Atente-se a três exemplos da aplicação deste princípio na arquitetura portuguesa nos séculos XVI, XVII e XVIII, nomeadamente, a igreja monástica dos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho de Grijó (Vila Nova de Gaia), que segue rigorosamente essa normativa, como também a fachada da igreja do Colégio jesuítico do Porto ou a fachada da basílica do Real Palácio-Convento de Mafra (figs. 14 e 15).

Continuando as normativas propostas por Carlos Borromeu para a fachada principal do espaço sacro o autor diz que na fachada do templo devem figurar em representações, escultóricas ou pintadas, o patrono da igreja e os santos de veneração local, como também a Virgem com o Filho morto ao colo, que constituiu o modelo da representação iconográfica da *Piéta*.

O concílio de Trento reafirmou o papel fundamental de Cristo e da Virgem Maria na história do cristianismo. Embora as representações cris-



Fig. 13. Pormenor da fachada da igreja do Mosteiro de S. Gonçalo de Amarante

tológicas e marianas possam não estar presentes nas fachadas de todos os templos a promoção cultural dessas figuras explica a constituição de irmandades de leigos que se associaram para o desenvolvimento dessa orientação tridentina. Para além dos muitos espaços sacros que foram construídos para afirmação cultural do papel de Cristo e da Virgem Maria foram construídos muitos outros espaços sacros cujo orago é um Santo da Igreja Católica. No interior dos espaços sacros portugueses, fosse qual fosse a invocação tutelar do orago, o culto cristológico e mariano originou a construção de capelas, de altares e de retábulos como proposta do associativismo laical contrarreformista. Na igreja jesuítica de S. Lourenço, na cidade do Porto, permanece num dos lados do transepto o retábulo de Nossa Senhora da Purificação, como sede da Irmandade de leigos. O programa foi ideado pelo artista António Vital Rifart e executado pelos entalhadores Francisco Correia e António Pereira em 1729-1730. Para além da arquitetura o retábulo-relicário de Nossa Senhora da Purificação é das poucas peças que esclarece as práticas litúrgicas do tempo em que a igreja desempenhou a função para a qual foi projetada: igreja do Colégio dos jesuítas no Porto.

Ainda sobre a valorização da fachada principal da igreja e da articulação da arquitetura com a imagética Carlos Borromeu sugere as seguintes regras:

No obstante, en las paredes por la parte de afuera téngase esta norma: que en las que están por un lado y por la parte de atrás, no se represente ninguna



Fig. 14. Portais principais da igreja do Mosteiro de S. Salvador de Grijó



Fig. 15. Portais principais da igreja do Colégio jesuíta de S. Lourenço, Porto

imagen; las del frente mostrarán delante de si una vista tanto más agradable y augusta, cuanto más adornadas estén con imagines o pinturas sacras que describan la historia sacra.

(...) que en el frontispicio de cada iglesia (...) desde luego por la parte superior de la entrada mayor, por fuera se pinte o se esculpa decorosa y religiosamente la imagen de la beatíssima Virgen Maria com su hijo Jesús en brazos³².

Sobre a portal principal e ao nível do coro alto, uma janela "a semejanza de ojo, por el frente sobre la entrada mayor, justamente desde donde la iglesia y capilla mayor reciban luz, y por fuera adórnese según el modo de la estrutura³³

Sobre a organização e composição do espaço o texto de Borromeu afirma-se também fundamental para o entendimento da arquitetura religiosa, tanto na expressão comunicacional como retórica.

Fixemos apenas a capela-mor como centro visual do espaço sacro função que lhe é reconhecida pelo significado da ritualização e simbologia dos atos que ocorrem nesse espaço. Devia estar na direção da porta principal e num patamar mais alto. É aí que a arquitetura deve assumir a melhor expressão qualitativa.

Carlos Borromeu, aconselha que o arquiteto que projeta a arquitetura religiosa tenha particular atenção ao sistema de cobertura porque é fundamental para a conservação dos equipamentos e objetos expressivos do ritual litúrgico:

*para perpetuidade com sacras imágenes y todo ornato pio y aparato religioso, se requiere diligente y singular industria del arquitecto". E mais: "Que en las iglesias se construyan techos artesonados, tanto enseña el uso de ciertas basílicas romanas, como aconseja la significación del misterio"*³⁴.

Observa também que o pavimento da capela-mor deveria ser em mármore ou outra pedra "solida", ou em mosaico de barro.

A iluminação natural do templo está presente em todo o texto apresentando várias resoluções técnicas para aumentar a iluminação no interior do espaço sacro, como cúpulas, torres-lanterna e amplas janelas rasgadas em verga reta nas paredes do edifício³⁵. Mas o espaço que deveria receber melhor iluminação era a capela-mor.

De facto, a iluminação foi uma das questões fulcrais da arquitetura religiosa na Época Moderna e à qual os arquitetos deram boa resolução nos edifícios portugueses³⁶.

A valorização objetiva do principal espaço da celebração do ritual eucarístico centrou-se na capela-mor. Situada no eixo axial do templo, todos os mecanismos técnicos e artísticos foram acionados para orientar o percurso do crente que frequentava o espaço.

Sobre a importância do retábulo-mor no espaço sacro o tratado de Carlos Borromeu apresenta notas interessantes³⁷. Segundo o tratadista o retábulo-mor deveria estar preparado para a

prática litúrgica de Veneração da hóstia consagrada como manifestação visual do Santíssimo Sacramento.

No programa artístico e visual do espaço sacro, na capela-mor a máquina retabular era a peça fundamental. Para o retábulo-mor Carlos Borromeu centra a atenção no trono eucarístico para veneração e exposição cultual ao Santíssimo Sacramento³⁸.

4. Alguns exemplos de casos de estudo

4.1 Igrejas de nave única em colégios jesuítas

Dentro desta espacialidade importa destacar a igreja do Colégio de São Lourenço, no Porto.

O conjunto arquitetónico onde se localiza a igreja de S. Lourenço, foi projetado para aí funcionar o Colégio da Companhia de Jesus, na cidade do Porto. A primeira pedra foi lançada no dia 20 de agosto do ano de 1573, e as obras foram dadas como concluídas no ano de 1709, com a conclusão da fachada da igreja. No seu tempo, foi um dos conjuntos arquitetónicos mais eruditos do Norte de Portugal, onde é visível a conjugação harmónica da linguagem arquitetónica italiana e franco-flamenga, que estava a ser difundida internacionalmente pela tratadística, nomeadamente de Sebastião Sério e Giacomo Vignola, para lição italiana, e Hans Vredeman de Vries e Philibert de l'Orme. É sobretudo na linguagem arquitetónica utilizada na construção da igreja de S. Lourenço que se constata a cultura arquitetónica internacional, que era conhecida e estudada pelos arquitetos portugueses dos séculos XVI a XVIII.

Seguindo a vontade de Inácio de Loiola, e depois de vários conflitos pessoais que travou com a Inquisição, o ideário inaciano teria o sancionamento do Papa Paulo III, no ano de 1540, para se instituírem como Companhia de Jesus. Através da Bula *Regimini militantes Ecclesiae* o papado encontrou no ideário jesuítico uma força fundamental para o momento de Reforma que a igreja católica estava a precisar. Na sequência das crises internas, do simonismo e das várias dissidências que estavam a fraturar a unidade histórica da Igreja cristã vaticanista, Paulo III encontrou nos jesuítas os arautos que a Igreja necessitava. O

que viriam a confirmar pela rápida difusão que realizaram na Europa e no Mundo, e acima de tudo pela ação sistemática e profícua que desenvolveram nos dois séculos subsequentes. Foram os melhores embaixadores da Igreja saída do Concílio de Trento, tando sob o ponto de vista Apostólico, como para afirmação das artes religiosas que formam uma das maiores e melhores páginas do legado do Barroco Mundial.

Como arquitetura comunitária religiosa, a espacialidade dos Colégios da Companhia de Jesus apresentou um novo modelo para organização do complexo arquitetónico que divergia do modelo espacial monástico que era praticado desde a instituição das primeiras comunidades monásticas cristãs, e que continuou a orientar a planificação espacial de outras comunidades que foram surgindo na Europa a partir do século XIII e que se difundiram pela Europa, a partir de novos ideais e princípios de vivência comunitária disseminados por S. Francisco e S. Domingos. A difusão dos fenómenos franciscano e dominicano que justificou uma ampla construção de mosteiros nas cidades da Europa medieval, continuou, genericamente, com a planificação espacial difundida pelos monges beneditinos.

Sem fazer tábua rasa da planificação das espacialidades monásticas, as especificidades jurídico-institucionais dos jesuítas justificam algumas divergências quando comparado o modelo espacial de um mosteiro beneditino, com o de um colégio jesuíta, e que foram introduzidas por Inácio de Loiola. Salientamos apenas três elementos arquitetónicos. Nas comunidades monásticas, o claustro está em ligação direta com a igreja, com o coro e até com a sacristia, porque o claustro é também um espaço de reflexão e de oração, onde também podiam surgir capelas devocionais para complemento da *Lectio Divina*. Nos mosteiros é também no claustro que se situa a casa do Capítulo, local onde os monges em vivência comunitária se reuniam, presididos pelo Abade para a tomada de decisões que diziam respeito aos religiosos que habitavam o complexo monástico. Os jesuítas não tinham como prática religiosa o ofício Divino no coro, nem a prática das reuniões coletivas que abrangiam toda a comunidade residente. Assim, em vez de claustro, surge uma estrutura como a mesma forma quadrangular,

mas sem articulação direta com a igreja nem com as práticas religiosas e coletivas. O Pátio é a forma de organizar os espaços do complexo construído, e surge sem qualquer conexão com os espaços litúrgicos e de oração.

Os colégios dos jesuítas possuem uma capela doméstica na área da comunidade. É aí que todos os residentes se reuniam diariamente em oração para recitação das Ladainhas de Nossa Senhora.

São três os grandes eixos que estruturam a espacialidade dos Colégios da Companhia de Jesus: área da comunidade; área das escolas; área da igreja.

O projeto do Colégio de S. Lourenço do Porto foi elaborado pelo arquiteto jesuíta Silvestre Jorge no ano de 1571. Dois anos depois foi lançada a primeira pedra do Colégio de S. Lourenço. O ritmo das obras foi seguindo lentamente. O protecionismo mecenático de Frei Luís Álvares de Távora, e relevante doação pecuniária que fez no ano 1614, foi determinante para a concretização do projeto, fazendo avançar as obras nas três zonas que definem o Colégio³⁹. Para valorização do seu apoio e papel como fundador, o aparato monumental da sua sepultura foi localizado na capela-mor da igreja, onde permanece.

Na fachada da igreja constata-se o cruzamento das lições dos tratadistas italianos e flamengos: no sistema estrutural e compositivo uma nítida influência dos ensinamentos serlianos, enquanto a decoração pétrea revela assimilações da tratadística flamenga. O desenho da fachada não deve estar muito distante do ideado no século XVI, porque há uma clara unidade estilística entre a linguagem arquitetónica explorada no interior da igreja e no frontispício. Atente-se ao programa decorativo da arquitetura do imponente arco cruzeiro da capela-mor, com a decoração arquitetónica da fachada.

A igreja é de uma só nave com três capelas intercomunicantes de cada lado, transepto, iluminado por ampla janela termal e capela-mor. Todo o sistema de cobertura é em abobadas pétreas, que reforça o elevado nível técnico e artístico da construção. Na nave e na capela-mor abobadas de berço em caixotões. Porém, na abobada da capela-mor, os caixotões apresentam um singular programa decorativo em pedra onde está plas-

mada a assimilação da decoração da tratadística franco-flamenga, como contraponto à redução decorativa na abobada da nave (fig. 16).

No transepto em vez da cobertura da cúpula, que se tornou usual na arquitetura religiosa europeia e internacional encontra-se uma elaborada abobada de arestas oitavada. Solução que foi seguida noutros espaços sacros portugueses que foram construídos na cidade de Porto e no Norte de Portugal, entre finais do século XVI e início do século XVIII.

Na singularidade da fachada da igreja do colégio de S. Lourenço, salientam-se as duas torres sineiras recuadas relativamente ao corpo do frontispício. Na cidade do Porto as igrejas monásticas dos agostinhos de S. João Novo e a igreja beneditina de S. Bento da Vitória, seguem a mesma organização da fachada com duplas torres recuadas. Em Portugal esta solução foi seguida nas fachadas de outros edifícios sacros, planificados a partir da segunda metade do século XVI, de que são exemplo a fachada do Mosteiro beneditino de S. Martinho de Tibães e a fachada da igreja do colégio dos jesuítas de Coimbra.

Seguindo a orientação do poder central os jesuítas foram expulsos de Portugal no ano de 1759. Posteriormente, o colégio foi entregue aos monges Eremitas de Santo Agostinho para vivência de quotidiano monástico diferente das práticas rituais da Companhia de Jesus.

Depois da ocupação do Colégio de S. Lourenço pelos agostinhos o programa artístico da arte da talha da igreja do colégio dos jesuítas de S. Lourenço do Porto, foi substituído pelos religiosos seguindo a nova linguagem artística que estava a ser usada no contexto cultural da segunda metade do século XVIII.

4.2 Igrejas monásticas femininas de nave única

A história do monacato feminino em Portugal cruza-se diretamente com a estratégia política definida pelo poder central durante os primeiros séculos da Monarquia. Por questões sociais, assistenciais e de fé, os mosteiros femininos foram locais privilegiados onde realizaram votos monásticos mulheres provenientes de famílias nobres. Foram também locais eleitos onde se recolheram rainhas e princesas. No início do século XIII, a vida



Fig. 16. Arco cruzeiro da Igreja do Colégio de São Lourenço, Porto

das princesas Teresa, Sancha e Mafalda, filhas do rei D. Sancho I, está umbilicalmente ligada aos mosteiros cistercienses femininos de Lervão, Celas e Arouca. O empenho e apoio que colocaram na criação destes Mosteiros femininos, estava em consonância com o protecionismo régio que a Coroa portuguesa estava a dedicar à implantação dos cistercienses em Portugal, ao ponto de fazer com que o Mosteiro de Santa Maria de Alcobaça, se tornasse na construção maior da arquitetura europeia que seguiu os princípios construtivos que foram definidos por S. Bernardo na abadia-mãe de Claraval.

Nos finais do século XIII a Rainha Isabel de Aragão, consorte do rei D. Dinis, elege o Mosteiro franciscano de Santa Clara de Coimbra como espaço de recolhimento, ao qual, por vontade testamentária, legou grande parte dos seus bens patrimoniais.

Desde os tempos medievais que os mosteiros femininos foram uma extensão da Corte portuguesa. Rainhas, princesas e mulheres da alta nobreza fizeram jus ao elevado nível social do qual provinham, exercendo a partir do Mosteiro uma intervenção direta na estratégia do poder central, que se estendia para além das paredes da clausura.

O apoio régio e da alta nobreza à causa monástica traduziu-se em amplos privilégios e benefícios que a Casa Real portuguesa concedeu aos mosteiros femininos. É elucidativa

do desafogo económico-financeiro dessas instituições monásticas femininas a elevada qualidade artística com que se concretizam esses complexos. Em cada tempo são os artistas com maior reputação os que são chamados a intervir nas casas conventuais femininas, muitos dos quais gozavam do estatuto de Arquitecto Régio.

A fundação do Mosteiro dominicano feminino de Jesus de Aveiro foi autorizada pelo papa Pio II. Consequentemente, a 15 de janeiro de 1462 foi lançada a primeira pedra do edifício, pelo rei D. Afonso V, que ficaria para sempre ligado a este mosteiro, por nele ter ingressado a sua filha, princesa Joana, em 1472, por piedosa deliberação⁴⁰.

Pela grande devoção e entrega à causa monástica dominicana feminina, D. Joana, tornou-se exemplar para a comunidade das monjas da ordem de S. Domingos de Aveiro, foi fundamental para que no escol das religiosas de Jesus de Aveiro, professassem senhoras da alta nobreza, tornando-se um mosteiro de elite.

O apoio régio e da alta nobreza, a par com o elevado estatuto social das religiosas professoras, foram determinantes para o desafogo económico que o Mosteiro viveu até à extinção das Ordens religiosas no século XIX e explicam a qualidade artística que se conserva no interior do edifício, sobretudo na igreja (capela-mor e nave), nos coros (alto e baixo), na Sala dos Lavores e na capela de Nossa Senhora da Conceição.

A organização do espaço sacro do mosteiro segue o modelo utilizado nas congregações femininas de clausura, composto por capela-mor, nave e coro. A capela-mor é o espaço com maior significado simbólico no ritual litúrgico da celebração eucarística. Espaço reservado para uso exclusivo dos homens do clero que presidiam às cerimónias solenes que ocorriam na igreja conventual.

A capela-mor é o coração do espaço sagrado. É o local onde se realiza a "transformação" do pão e do vinho no corpo e no sangue de Cristo, cujos mediadores são os religiosos masculinos. No lado oposto à capela-mor, situa-se o coro monástico como espaço exclusivo para as senhoras em clausura participarem nos rituais solenes, como era também o local para vivência da prática quotidiana do ideal religioso e gregá-

rio da comunidade. Entre a capela-mor e o coro, situava-se a nave da igreja, reservada aos leigos que participavam no ritual da eucaristia da missa e através do qual se integravam no ideal que congregava as religiosas.

Nos espaços sacros a porta principal do edifício situa-se na fachada que está na sequência longitudinal do eixo da capela-mor. Desde as origens do cristianismo até à atualidade que a esta fachada foi dispensado o maior cuidado na delineação do programa construtivo e simbólico. Ao contrário desta normativa, e como resposta ao ritual litúrgico nas igrejas conventuais femininas a fachada principal da igreja situa-se no alçado lateral.

A entrada principal é sempre lateral, uma vez que o lado oposto à capela-mor é ocupado pelos coros de onde as monjas assistem e participam nos atos litúrgicos, permitindo o acesso direto à clausura. Na nave rasga-se um portal, enobrecido com enquadramento arquitetónico-escultórico, único elemento variável dentro de uma arquitetura simples onde a nota mais forte é a austeridade. Se se olharem estes portais como arcos de triunfo, que é de resto a imagem formal de que se aproximam, ganham um novo relevo na demarcação dos mundos sagrado e profano. A simbologia do arco de triunfo, herdada da Antiguidade e assimilada tanto pela arte profana como pela arte religiosa teve sempre essa função de assinalar espaços com leituras sociológicas distintas. A porta, tema frequente no Novo Testamento⁴¹, é na linguagem bíblica o acesso para os homens à felicidade escatológica, ao Reino de Deus. No Apocalipse fala-se na Porta do Céu⁴². Não parece, pois, ingénuo o facto de o portal de acesso à igreja conventual ser a estrutura exterior com mais sobrecarga decorativa, como que prenunciando o que se guardava para além dela (fig. 17).⁴³

Debaixo de um programa arquitetónico sóbrio que manifesta o ideal mendicante da Ordem de S. Domingos, no mosteiro Jesus de Aveiro concretizou-se uma excelente conjugação da arquitetura com as artes narrativas da talha, da pintura, da azulejaria e dos emblemas que complementam o discurso expositivo dos espaços arquitetónicos sacros da arte barroca portuguesa. A excelente qualidade do discurso retórico das artes visuais deve-se ao papel determinante que



Fig. 17. Portal de acesso à igreja do Mosteiro de Jesus, Aveiro

a princesa Joana desempenhou no percurso fundacional da casa das religiosas dominicanas em Aveiro e por ter escolhido o mosteiro como última morada terrena para deposição dos seus restos mortais. A beatificação da Princesa Joana no ano de 1693 pelo Papa Inocêncio XII ajuda a explicar a excelência da retórica das linguagens visuais que permanecem no Mosteiro de Jesus de Aveiro.

Para adequação do ritual litúrgico ao normativo tridentino a capela-mor da igreja foi reedificada em finais do século XVI. Em finais do século seguinte e já noutro contexto da cultura visual, a intervenção do entalhador, Domingos Lopes, do Porto, dotou o espaço sacro com nova cobertura narrativa sobre caixotões de madeira, cujo compromisso foi estabelecido entre o Mosteiro e o artista no ano de 1685.

O programa da arte retabular e da madeira que permanece na capela-mor da igreja monástica foi realizado no ano de 1725 por António Gomes e José Correia, mestres entalhadores da cidade Porto. Estes dois artistas executaram a cobertura da capela-mor, a construção do retábulo-mor e o revestimento das paredes laterais com obra entalhada em madeira. Nessa obra deviam seguir o modelo realizado na igreja monástica feminina do Porto da Ordem de S. Bento. Nas seis pinturas que se enquadram na reforma da capela-mor estão narrados temas da vida da princesa Santa Joana e foram produzidas pelo pintor portuense Manuel Ferreira e Sousa. A reforma



Fig. 18. Igreja do Mosteiro de Jesus, Aveiro (fotografia da Fundação Cupertino de Miranda)

artística estendeu-se à nave e ao coro conventual. O órgão que está na sequência do coro alto, executado no ano de 1739 era tocado pelas religiosas dominicanas nos momentos solenes da liturgia e no quotidiano da vivências das monjas de Jesus de Aveiro.

A arca tumular da Beata "Santa" Joana que está no coro-baixo monástico é uma boa peça artística, com embrechados em pedra. Os embrechados estendem-se nos revestimentos murários do coro das religiosas em conjugação com a arte retabular em madeira e com o discurso narrativo da pintura. Na delineação deste programa salienta-se o arquiteto régio João Antunes (1643-1712) e o apoio da Casa Real Portuguesa (figs. 18 e 19).



Fig. 19. Coro-baixo do Mosteiro de Jesus, Aveiro (fotografia da Fundação Cupertino de Miranda)

Conclusão

A linguagem que é comunicada pela arquitetura religiosa portuguesa dos séculos XVI a XVIII permite o entendimento dos movimentos culturais que fizeram parte das vanguardas do conhecimento europeu. O investimento artístico na renovação dos espaços sacros foi aquilatado e

referenciado pelo conhecimento Europeu e pelos movimentos culturais, ideológicos e artísticos.

No discurso identitário da arquitetura portuguesa está patente de forma eloquente, na retórica da arte praticada em Portugal, o alinhamento com os sistemas ideológicos, culturais e artísticos das vanguardas europeias e da Cultura Universal. A azulejaria e a arte da madeira são manifestações artísticas que foram assumidas pela Cultura Portuguesa e que tiveram grande desenvolvimento técnico e artístico nos séculos XVII e XVIII. Através da excelente expressão retórica da imagem retabular e azulejar a arte portuguesa destacou-se pela qualidade da produção dos artistas.

A arquitetura religiosa portuguesa desenvolveu um discurso singular onde permanecem excelentes referenciais das práticas arquitetónicas clássicas e dos Tratados interpretados por artistas que na vanguarda da cultura e da arte internacional definiram a linguagem expressiva do espaço sacro.

A retórica da arquitetura sacra portuguesa define-se e clarifica-se pela articulação das práticas construtivas com as linguagens expressivas.

NOTAS

¹ M. J. Moreira da Rocha, “O tempo, a memória e a arte”, Revista da Faculdade de Letras: Ciências e Técnicas do Património, 1ª série, vol. 7-8, 2009, pp. 351-360.

² A. Malraux, Les Voix du silence, Gallimard, Paris, 1951, p. 628.

³ V. Serrão, “A Leitura Micro-Artística e a eficácia Teórico- Metodológica da nossa disciplina: «Estudos De Caso» na arte portuguesa da Idade Moderna” em Pensar História da Arte. Estudos de Homenagem a José-Augusto França (P. Flor, coord.), Esfera do Caos, Lisboa, 2016, p. 66.

⁴ D. Isabel de Aragão faleceu a 24 de agosto de 1498 em Saragoça, na sequência do parto do infante D. Miguel da Paz, sendo sepultada no Convento de Santa Isabel de Toledo. D. Miguel, jurado herdeiro das coroas de Castela e Aragão, bem como de Portugal, foi educado pelos avós maternos em Granada, local onde faleceu a 29 de julho de 1500. Nesse mesmo ano, a 30 de outubro, D. Manuel I celebrou, em Alcácer do Sal, casamento com D. Maria, segunda filha dos Reis Católicos. J. Veríssimo Serrão, História de Portugal, Verbo, Lisboa, Vol. III [1495-1580], 3ª edição, 2001, p. 12-16; J. P. Oliveira e Costa, Episódios da Monarquia Portuguesa, Círculo de Leitores/Temas & Debates, Lisboa, 2013, p. 174-176.

⁵ G. J. A. Coelho Dias, “O Beneditino D. Gonçalo de Morais, Bispo do Porto, e a Transformação Artística da Capela-mor da Sé Catedral”, em I Congresso sobre a Diocese do Porto. Tempos e Lugares de Memória. Homenagem a D. Domingos de Pinho Brandão. Actas. Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandão/Universidade Católica/Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto/Arouca, Vol. I, 2002, pp. 365-392.

⁶ D. de Pinho Brandão, Obra de Talha Dourada, Ensablagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto. Diocese do Porto, Porto, Vol. III, 1986, p. 27-35, 81-87, 163-166.

⁷ R. C. Smith, A Talha em Portugal, Livros Horizonte, Lisboa, 1962, p. 106-111.

⁸ D. de Pinho Brandão, Obra de Talha Dourada, Ensablagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto. Diocese do Porto, Porto, Vol. III, 1986, p. 47-58

⁹ D. de Pinho Brandão, Obra de Talha Dourada, Ensablagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto. Diocese do Porto, Porto, Vol. III, 1986, p. 87-91.

¹⁰ D. de Pinho Brandão, Obra de Talha Dourada, Ensablagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto. Diocese do Porto, Porto, Vol. III, 1986, p. 334-335; G. Battista Tedesco, Nicolau Nasoni: formação de um pintor e de um artista da arte efémera em Itália (1691-1723), Tese de doutoramento em História da Arte, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2011.

¹¹ M. de L. Craveiro, O Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, Ministério da Cultura e Direção Regional de Cultura do Centro, Coimbra, 2011.

¹² G. J. A. Coelho Dias, “O Mosteiro de Tibães e a Reforma dos Beneditinos Portugueses no Séc. XVI”, Revista da Faculdade de Letras: História, 2ª série, Vol. 12, 2006, pp. 95-133.

¹³ J.-A. França, “Breves Considerações sobre a História da Arte do Presente”, em Pensar História da Arte. Estudos de Homenagem a José-Augusto França (P. Flor, coord.), Esfera do Caos, Lisboa, 2016, p. 13-21.

¹⁴ M. de L. Craveiro, A Arquitectura “Ao Romano”, Fabu Editores, Lisboa, 2009.

¹⁵ F. Sanches Martins, “Normas Artísticas das Constituições Sinodais de D. Frei Marcos de Lisboa”, em Frei Marcos de Lisboa: cronista franciscano e bispo do Porto, Centro Interuniversitário da Espiritualidade/Instituto de Cultura Portuguesa, Porto, 2002, pp. 297-309. M. J. Moreira da Rocha, Arquitectura Civil e religiosa de Braga nos séculos XVII e XVIII, Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandão/Universidade Portuguesa-Infante D. Henrique, Braga, 1994.

¹⁶ M. J. Moreira da Rocha, Manuel Fernandes da Silva mestre e arquitecto de Braga: 1693-1751, Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandão, Porto, 1996, p. 34.

¹⁷ M. J. Moreira da Rocha, “Dirigismo na produção da imaginária religiosa nos séculos XVI-XVIII: as Constituições

Sinodais”, Revista MVSEV, IV Série, nº 5, 1996, pp. 187-202.

¹⁸ M. J. Moreira da Rocha, Manuel Fernandes da Silva mestre e arquitecto de Braga: 1693-1751, Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandão, Porto, 1996, p. 198.

¹⁹ C. Ruão, Arquitectura Maneirista no Noroeste de Portugal. Italianismo e Flamenguismo, Instituto de História da arte da Universidade de Coimbra/EN-Eletricidade do Norte S.A, Lisboa, 1996, p.85-94; L. Alves, Arquitectura Religiosa do Alto Minho I. Igrejas e Capelas (do séc. XII ao Séc. XVII), s/e, Viana do Castelo, 1987, p. 331-334.

²⁰ P. Varela Gomes, Arquitectura, Religião e Política em Portugal no Século XVII. A Planta Centralizada, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Porto, 2001.

²¹ Dominicanas de Vila Nova de Gaia, Penha de França de Braga, etc. Ferreira-Alves, J. J. Barros Ferreira-Alves, “Algumas obras seiscentistas no Convento de Corpus Christi”, Revista Gaya, Vol. II, 1984.

²² C. Borromeo, Instrucciones de la Fábrica y del Ajuar Eclesiásticos, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1985. (Introdução, notas e tradução do latim – da primeira edição, publicada em 1577 – de Bulmaro Reyes Coria).

²³ F. Serrano Estrella, “Las Instrucciones Del Cardenal Borromeo en las Arquitecturas Eucarísticas de la España del Setecientos”, Laboratorio de Arte, nº 26, 2014, pp.201-222.

²⁴ Neste trabalho apresentamos citações do texto traduzido e publicado pela Universidade Nacional Autónoma do México no ano de 1985. C. Borromeo, Instrucciones de la Fábrica y del Ajuar Eclesiásticos, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1985.

²⁵ Neste texto seguimos a tradução de Los Diez Libros de Arquitectura de Vitruvio publicado pela Alianza Forma, no ano de 1995 e a tradução portuguesa do tratado de Vitruvius, realizada e publicada pela primeira vez em português por Justino Maciel. Sabe-se que no século XVI, no reinado de D. João III, o matemático Pedro Nunes traduziu o tratado de Vitruvius para a língua portuguesa. Tal trabalho nunca chegou a ser publi-

cado, desconhecendo-se nos Arquivos Portugueses a localização do manuscrito produzido por Pedro Nunes. Vitruvius, *Los Diez Libros de Arquitectura Vitruvio*, Alianza Editorial, Madrid, 1995. (Tradução José Luís Olivier Domingo); Vitruvius, *Tratado de Arquitectura*, Instituto Superior Técnico, Lisboa, 3ª ed., 2009. (Introdução, notas e tradução do latim – da primeira edição do século I a.c. – de M. Justino Maciel).

²⁶ Vitruvius, *Tratado de Arquitectura*, Instituto Superior Técnico, Lisboa, 3ª ed., 2009, p. 54.

²⁷ Vitruvius, *Tratado de Arquitectura*, Instituto Superior Técnico, Lisboa, 3ª ed., 2009, p. 41.

²⁸ Constituições synodales do Bispado do Porto Novamente feitas e Ordenadas pelo Illustrissimo e Reverendissimo Senhor Dom Joam de Sovsa, Joseph Ferreira Impressor da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1690, p.361.

²⁹ C. Borromeo, *Instrucciones de la Fábrica y del Ajuar Eclesiásticos*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1985, p. 6-7.

³⁰ J. C. Vasconcelos Quintão, *Fachadas de Igrejas Portuguesas de Referente Clássico*. Uma sistematização Classificativa, Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Porto, 2005, p. 34.

³¹ J. Baptista Reycende, *O Sacrosanto e Ecumenico Concilio de Trento Em Latim, e Portuguez: Dedicada, e Confagrada aos excell., Rev. Senhores Arcebispos, e Bispos da Igreja Lusitana*, Officina Patriarc. de Francisco Luiz Ameno, Lisboa, Tomo II, 1781, p. 351-355.

³² C. Borromeo, *Instrucciones de la Fábrica y del Ajuar Eclesiásticos...*, p. 7-8

³³ C. Borromeo, *Instrucciones de la Fábrica y del Ajuar Eclesiásticos...*, p. 13

³⁴ C. Borromeo, *Instrucciones de la Fábrica y del Ajuar Eclesiásticos...*, p. 9-10

³⁵ C. Borromeo, *Instrucciones de la Fábrica y del Ajuar Eclesiásticos...*, p. 12-13.

³⁶ M. Moreira da Rocha, *A Memória de um Mosteiro*. Santa Maria de Arouca (séculos XVII-XX). Das construções e das Reconstruções, Edições Afrontamento, Porto, p. 416-433.

³⁷ C. Borromeo, *Instrucciones de la Fábrica y del Ajuar Eclesiásticos...*, p. 18-19.

³⁸ F. Sanches Martins, “Trono Eucarístico do Retábulo Barroco Português: origem, função, forma e simbolismo”, I Congresso Internacional do Barroco. Actas, Reitoria da Universidade do Porto/Governo Civil do Porto, Porto, II Vol., 1991, pp. 17-58.

³⁹ F. Sanches Martins, *Jesuítas de Portugal: 1542-1759: arte, culto, vida quotidiana*, Edição do autor, Porto, 2014.

⁴⁰ D. M. Gomes dos Santos, *O Mosteiro de Jesus de Aveiro*, Companhia de Diamantes de Angola, Lisboa, 6 vols, 1963-1967.

⁴¹ Ver AC 5,19; 12, 6-11; 16, 26. Jo 7-9; 20, 19-26. Mc 1,10.

⁴² Ap 4, 1-2.

⁴³ M. J. Moreira da Rocha, “A Adopção do Barroco nas Igrejas Conventuais Femininas de Braga no Pontificado de D. Rodrigo de Moura Teles: Diálogos Artísticos”, Poligrafia, Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandão, nos 9 e 10, 2001, pp. 41-73.

REFERENCIAS

- Alves, L. 1987. *Arquitectura Religiosa do Alto Minho. I. Igrejas e Capelas (do séc. XII ao Séc. XVII)*. Viana do Castelo.
- Baptista Reycende, J. 1781. *O Sacrosanto e Ecu-menico Concilio de Trento Em Latim, e Portu-guez: Dedicada, e Confagra aos excell., Rev. Sen-hores Arcebispos, e Bispos da Igreja Lusitana*. Tomo II. Lisboa: Officina Patriarc. de Francisco Luiz Ameno.
- Battista Tedesco, G. 2011. *Nicolau Nasoni: for-mação de um pintor e de um artista da arte efémera em Itália (1691-1723)*. Tese de douto-ramento em História da Arte. Porto: Faculdade de Letras da Universidade de Porto.
- Borromeo, C. 1985. *Instruções de la Fábrica y del Ajuar Eclesiásticos* (Introdução, notas e tradução do latim da primeira edição, 1577, de Bulmaro Reyes Coria). México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Coelho Dias, G.J.A. 2002. "O Beneditino D. Gonçalo de Morais, Bispo do Porto, e a Trans-formação Artística da Capela-mor da Sé Cate-dral." In *I Congresso sobre a Diocese do Porto. Tempos e Lugares de Memória. Homenagem a D. Domingos de Pinho Brandão*. Actas. Vol. I: 365-392. Porto/Arouca: Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandão/Universidade Católica/Faculdade de Letras da Universidade do Porto.
- Coelho Dias, G.J.A. 2006. "O Mosteiro de Tibães e a Reforma dos Beneditinos Portugueses no Séc. XVI." *Revista da Faculdade de Letras: His-tória* 12: 95-133.
- Craveiro, M. de L. 2009. *A Arquitectura "Ao Ro-mano"*. Lisboa: Fabu Editores.
- Craveiro, M. de L. 2011. *O Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra*. Coimbra: Ministério da Cul-tura e Direção Regional de Cultura do Centro.
- Ferreira-Alves, J.J. e J. J. Barros Ferreira-Alves. 1984. "Algumas obras seiscentistas no Con-vento de Corpus Christi." *Revista Gaya* II.
- França, J._A. 2016. "Breves Considerações sobre a História da Arte do Presente." In *Pensar His-tória da Arte. Estudos de Homenagem a José-Augusto França*, coord. P. Flor, 13-21. Lisboa: Esfera do Caos.
- Gomes dos Santos, D.M. 1963-1967. *O Mosteiro de Jesus de Aveiro*. 6 vols. Lisboa: Companhia de Diamantes de Angola.
- Malraux, A. 1951. *Les Voix du silence*. Paris: Ga-llimard.
- Moreira da Rocha, M.J. 1994. *Arquitetura Civil e religiosa de Braga nos séculos XVII e XVIII*. Braga: Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandão/Universidade Portucalense Infante D. Henrique.
- Moreira da Rocha, M.J. 1996. *Manuel Fernandes da Silva mestre e arquitecto de Braga: 1693-1751*. Porto: Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandão.
- Moreira da Rocha, M.J. 1999. "Dirigismo na produção da imaginária religiosa nos séculos XVI-XVIII: as Constituições Sinodais." *Revista MVSEV* 5: 187-202.
- Moreira da Rocha, M.J. 2001. "A Adopção do Barroco nas Igrejas Conventuais Femininas de Braga no Pontificado de D. Rodrigo de Moura Teles: Diálogos Artísticos." *Poligrafia. Centro de Estudos D. Domingos de Pinho Brandão* 9-10: 41-73.
- Moreira da Rocha, M.J. 2009. "O tempo, a me-mória e a arte." *Revista da Faculdade de Le-tras: Ciências e Técnicas do Património* 7-8: 351-360.
- Moreira da Rocha, M.J. 2011. *A Memória de um Mosteiro. Santa Maria de Arouca (sécu-los XVII-XX). Das construções e das Recons-truções*. Porto: Edições Afrontamento.
- Oliveira e Costa, J. P. 2013. *Episódios da Monar-quia Portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores/ Temas & Debates.
- Pinho Brandão, D. de. 1986. *Obra de Talha Dou-rada, Ensablagem e Pintura na Cidade e na Diocese do Porto*. Vol. III. Porto: Diocese do Porto.
- Ruão, C. 1996. *Arquitetura Maneirista no No-roeste de Portugal. Italianismo e Flamenguismo*. Lisboa: Instituto de História da arte da Universidade de Coimbra/EN-Eletricidade do Norte S.A, Lisboa.

- Sanches Martins, F. 1991. "Trono Eucarístico do Retábulo Barroco Português: origem, função, forma e simbolismo." In *I Congresso Internacional do Barroco. Actas*. Vol. II, 17-58. Porto: Reitoria da Universidade do Porto/Governo Civil do Porto.
- Sanches Martins, F. 2002. "Normas Artísticas das Constituições Sinodais de D. Frei Marcos de Lisboa." In *Frei Marcos de Lisboa: cronista franciscano e bispo do Porto*, 297-309. Porto: Centro Interuniversitário da Espiritualidade/ Instituto de Cultura Portuguesa.
- Sanches Martins, F. 2014. *Jesuítas de Portugal: 1542-1759: arte, culto, vida quotidiana*. Porto: Edição do autor.
- Serrano Estrella, F. 2014. "Las Instrucciones Del Cardenal Borromeo en las Arquitecturas Eucarísticas de la España del Setecientos." *Laboratorio de Arte* 26: 201-222.
- Serrão, V. 2016. "A Leitura Micro-Artística e a eficácia Teórico-Metodológica da nossa disciplina: «Estudos De Caso» na arte portuguesa da Idade Moderna." In *Pensar História da Arte. Estudos de Homenagem a José-Augusto França*, coord. P. Flor. Lisboa: Esfera do Caos.
- Smith, R. C. 1962. *A Talha em Portugal*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Sousa, Joam de. 1680. *Constituições synodales do Bispado do Porto Novamente feitas e Ordenadas pelo Illustrissimo e Reverendissimo Senhor Dom Joam de Sovsa*. Coimbra: Joseph Ferreira Impressor da Universidade de Coimbra.
- Varela Gomes, P. 2001. *Arquitectura, Religião e Política em Portugal no Século XVII. A Planta Centralizada*. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.
- Vasconcelos Quintão, J.C. 2005. *Fachadas de Igrejas Portuguesas de Referente Clássico. Uma sistematização Classificativa*. Porto: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.
- Veríssimo Serrão, J. 2001. *História de Portugal*. Vol. III [1495-1580], 3ª edição. Lisboa: Verbo.
- Vitrúvio. 1995. *Los Diez Libros de Arquitectura Vitruvio* (Tradução José Luís Olivier Domingo). Madrid: Alianza Editorial.
- Vitrúvio. 2009. *Tratado de Arquitectura* (Introdução, notas e tradução do latim da primeira edição do século I a.c. de M. Justino Maciel). 3ª ed. Lisboa: Instituto Superior Técnico.

LAS RUINAS DE BELCHITE: CRÓNICA, MEMORIA, POSMEMORIA Y FANTASMAGORÍA

Vicente J. Benet
Universitat Jaume I

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3136-0143>

RESUMEN

Las ruinas de Belchite constituyen un *lieu de mémoire* fundamental de la Guerra civil española. Las imágenes de la villa devastada han sido frecuentes en el cine, las revistas ilustradas, la televisión y las historietas gráficas desde el final de la guerra hasta la actualidad. El presente artículo ofrece un recorrido sobre el modo en que estas imágenes han sido utilizadas en diversos soportes del audiovisual para elaborar discursos memorísticos en diferentes contextos históricos. Para organizar este recorrido se distinguirán tres fases. La primera se refiere a su configuración por la propaganda franquista y republicana en las crónicas inmediatamente posteriores a la batalla. La segunda, a su instauración como lugar de memoria, mostrando las diversas estrategias de lectura de la guerra desde los años 50 hasta la transición democrática. Finalmente, como recurso en algunas elaboraciones posmemorísticas del presente que permiten una lectura actualizada de la guerra.

Palabras clave: memoria de la guerra civil española, ruinas, propaganda, posmemoria

ABSTRACT

The ruins of Belchite are an essential *lieu de mémoire* of the Spanish Civil War. Since the end of the conflict, images of the devastated town have appeared frequently in films, illustrated magazines, comic strips and on television. This article offers an overview of the way in which these images have been used across different audiovisual media to create memory-based accounts of the war in a variety of historical contexts. Three phases are proposed in organising this overview. The first looks at how events were rendered by the Republican, Francoist propaganda machine in the chronicles published in the immediate wake of the fighting. The second examines how Belchite became a place of memorial, and reveals the different ways in which the war was interpreted between the 1950s and the transition to democracy. The third and final phase considers how images of Belchite are used in some present-day, post-memorial interpretations of the war.

Keywords: memory of the Spanish Civil War, ruins, propaganda, postmemory

1. La concepción de un *lieu de mémoire*

De manera semejante al Alcázar de Toledo, o al monumento del Valle de los Caídos, Belchite se instituye como uno de los lugares de memoria paradigmáticos de la guerra civil española y del franquismo. Esta función se establece de una manera muy consistente desde el final de la batalla y se consolida después de su recupe-

ración al cabo de unos meses por parte de los sublevados. Efectivamente, una vez retomada la villa por el ejército franquista, sus ruinas pasaron a ser concebidas como monumento que debía integrarse en el programa propagandístico y conmemorativo del campo nacional, proclive a las exaltaciones de corte numantino y a la sublimación del sacrificio heroico. La contemplación

de las ruinas como metonimia en piedra de los cuerpos humanos destrozados y al mismo tiempo como altar metafórico en el que sus muertes se transubstanciaban para el renacer de una España eterna, fue un elemento importante de dicho discurso propagandístico en el que participaron con artículos y ensayos algunos de sus más representativos intelectuales, como Agustín de Foxá, Edgar Neville o Alfredo Marquerie¹. La celebración de las ruinas se emparentaba también, al fin y al cabo, con usos similares en la Alemania nazi o la Italia fascista, pero tenía precedentes anteriores a los totalitarismos. De este modo, en la época contemporánea había encontrado su punto de partida en algunas villas devastadas durante la primera guerra mundial. Stéphane Michonneau, autor de recientes e imprescindibles estudios sobre las transformaciones del valor memorial de Belchite, establece antecedentes entre los que destaca el entusiasmo de algunos poetas e intelectuales como Gabrielle D'Annunzio o Edmond Rostand por las ruinas de la catedral de Reims, actitud que generó un debate intenso sobre si el edificio debería reconstruirse o no². En cualquier caso, las ruinas constituyeron un referente icónico que funcionó casi inmediatamente como metáfora de la guerra y espacio litúrgico de memoria. Y, en este sentido, sus representaciones iconográficas, tanto en el cine como en la fotografía, la pintura e incluso más recientemente la novela gráfica, han recorrido un largo itinerario y una amplia variedad de migraciones por distintos soportes que incluyen desde los primeros reportajes aparecidos en las revistas ilustradas del periodo, o los documentales cinematográficos de urgencia elaborados por los cámaras que seguían a las unidades militares, hasta las reelaboraciones (post) memorísticas más recientes. Este artículo pretende ofrecer un recorrido crítico por algunas de las migraciones más significativas de la iconografía de las ruinas de Belchite desde los postulados de la historia cultural de las imágenes.

La concepción de Belchite como lugar de memoria parte de un discurso mitificador que comienza a forjarse poco después de la ocupación de la villa por el ejército republicano, tras la práctica aniquilación de los defensores franquistas, el 6 de septiembre de 1937. Como señala Ángel Alcalde, después de una serie de ocultamientos e informaciones distorsionadas de la derrota y de

unas tensiones políticas que condujeron al relevo del general responsable del cuerpo de Ejército emplazado en Zaragoza por uno de los mandos militares más destacados del momento, el general José Moscardó, se comenzó a plantear casi inmediatamente un proceso de resignificación de la batalla con el fin de ofrecer una lectura heroica y sacrificial de la misma. De este modo, la asociación con la figura de Moscardó, emblema de la defensa del Alcázar de Toledo, era un hecho que inevitablemente ligaba ambos imaginarios para definir un sentido nuevo de lo ocurrido. Siguiendo con esta estrategia de giro interpretativo de la derrota, el propio Franco lanzaba desde Burgos, en las celebraciones del día del Pilar del 12 de octubre de ese mismo año, un mensaje de exaltación de los héroes de Belchite y anunciaba que pensaba emprender gestiones para otorgar a sus defensores la Cruz Laureada de San Fernando³. Pero el acto fundacional de este proceso se consumaría con la reconquista del pueblo seis meses más tarde. En marzo de 1938, Franco lanzaba en Belchite la promesa de que construiría un pueblo nuevo, de calles amplias, como compensación al sufrimiento padecido. Las ruinas quedarían, así, como lugar de memoria de un sacrificio para las generaciones futuras.

Pero volvamos a la configuración de las ruinas en relación con la toma por las tropas republicanas. Su fuerza imaginaria se localizaba también en un momento específico de la lucha psicológica y propagandística que acompañó a la estrategia militar de los dos bandos contendientes. La ofensiva lanzada por el Gobierno republicano entre la primavera y el verano de 1937 en Aragón pretendía aliviar, en primer lugar, la presión del ejército sublevado en su avance por el norte mediante una inminente amenaza sobre Zaragoza. Pero buscaba también ofrecer un éxito militar que tuviera resonancia en la retaguardia republicana y en la política exterior del gobierno legítimo. Unido a esto, las operaciones tenían lugar en un momento en el que la maquinaria de propaganda de los dos bandos había alcanzado una madurez y una capacidad de difusión por distintos medios de comunicación que permitía dar la máxima proyección pública a los acontecimientos de la guerra. Los noticieros cinematográficos, la prensa y las revistas ilustradas nacionales e internacionales, alimentados por los fotorreporteros y opera-

dores dotados de cámaras ligeras que permitían una proximidad física y temporal a los combates, se encontraba a pleno rendimiento tras el primer año de guerra.

Consecuentemente, en el tratamiento propagandístico de las imágenes de la batalla de Belchite cobraron desde un primero momento un papel relevante los relatos sobre las edificaciones del pueblo. Descritas habitualmente como sofisticados baluartes por la propaganda republicana, se insistía en que habían sido construidos por militares alemanes y convertían a la villa aragonesa en una “fortaleza inexpugnable”⁴. Esta argumentación permitió ofrecer una explicación de la gran cantidad de tiempo y recursos que requirió la toma de un pequeño pueblo de escaso valor estratégico. Pero lo que me interesa subrayar es el papel relevante que asume en estos discursos la consistencia física de las edificaciones y la configuración urbanística de la villa. Su presentación como lugares de avanzada ingeniería militar resultaría poco consistente frente a las imágenes que tomaron los fotógrafos tras su caída. Aunque los defensores franquistas realizaron, como es lógico, numerosas construcciones defensivas, estaban lejos de configurar lo que habitualmente imaginaríamos como una fortaleza inexpugnable. De hecho, los combates se concentraron en las calles y en las casas que fueron tomadas o defendidas hasta el final con enorme sacrificio por ambos bandos. Cobraron particular relevancia sobre todo en algunos edificios concretos, como el Seminario, las iglesias o el Ayuntamiento del pueblo, así como el portal de San Roque que daba entrada a la villa, donde se produjo combate final por parte de los supervivientes franquistas en su intento desesperado por abandonar el pueblo en la última noche de resistencia. Estas edificaciones serán los que aparezcan con más profusión en las revistas que dieron cuenta, nada más acabada la batalla, de las primeras imágenes de las ruinas.

Destaca por ejemplo su tratamiento en la revista *Crónica*. La portada⁵ muestra la dañada fachada de la iglesia de Belchite: “uno de los últimos focos de resistencia facciosa”, precisa el pie de foto. Frente a ella, un grupo de milicianos se dirige hacia la cámara con paso resuelto. El desarrollo de la noticia (escrita por José Quílez y con fotografías Luis Vidal Corella) en las pá-



Fig. 1. José Vidal Corella, “Tropas republicanas en Belchite.” *Crónica*, Septiembre 17, 1937

ginas interiores se plantea como un crescendo emocional que comienza con retratos de mujeres ancianas expresando el sufrimiento, en el que asume particular relevancia la figura de campesina telúrica, enjuta y enlutada, típica de la fotografía y el cine documental de los años treinta. Las imágenes posteriores inciden ya en los restos de la batalla. Entre ellas, hay una fotografía que ha sido utilizada en diferentes medios y soportes desde su primera aparición hasta la actualidad (como el documental de Marc Weymuller del que hablaré más adelante) y que muestra a un grupo de soldados republicanos arrastrando un cañón delante del arco de entrada al pueblo mientras avanzan confiados por la calle (fig. 1). El mismo emplazamiento de cámara se escogerá para la ilustración de un artículo de fondo, ya que el pórtico de acceso a la villa adquirió un papel fundamental en la batalla, como acabamos de ver. Bajo esa imagen, la fachada bombardeada del ayuntamiento, “último baluarte de los rebeldes en Belchite”, ofrece una dramática huella de la violencia del combate. A continuación, una página compone imágenes de la estación destrozada, un recorrido por fortificaciones y trincheras de los alrededores de Quinto, imágenes de prisioneros del bando rebelde y finalmente una foto del general republicano Pozas charlando con uno de los soldados franquistas capturados bajo la presencia de Quílez Vicente. Debe destacarse que la organización *in crescendo* del uso de las imágenes en relación con el texto de la noticia se corresponde con estrategias retóricas habituales del momento, revelando una concepción del montaje y la composición de la maqueta de la revista como una progresión en intensidad. Del mismo modo, es significativo el énfasis que cobra

una figura que se convertirá en central durante la guerra civil: el reportero de guerra no sólo como notario, sino también como protagonista de los acontecimientos.

Las ruinas de Belchite como emblema para concitar el clímax emocional del relato escrito y visual de la propaganda del momento se reproduce en numerosos ejemplos de la prensa durante el mes de septiembre de 1937. Podemos traer a colación, entre muchas otras, la portada del día 14 de *ABC* (edición de Madrid) que recoge tres imágenes en relación con la ofensiva de Aragón, una corresponde a la toma de Quinto, un pueblo vecino a Belchite, en el que las huellas de la lucha son relativamente anodinas. Contrastando con esto, se pueden observar dos impactantes fotografías de Belchite, el Seminario destruido y a un grupo de milicianos avanzando agazapados por una calle de casas en ruinas, que devuelven al lector a la retórica épica y dramática de la propaganda republicana. Pero esta no es una la única estrategia a la hora de abordar el tema. *Estampa*, una revista ilustrada vinculada al Partido Comunista, ofrece una visión que podemos relacionar a primer golpe de vista con un estilo más vanguardista, dependiente de la estética del constructivismo soviético. En este sentido, el nivel de manipulación de la imagen es mayor, buscando el énfasis no tanto en la fuerza dramática de los objetos representados, sino más bien a través de efectos como las composiciones de vertiginosas diagonales o la maquetación de la página. De este modo, sobre la imagen oblicua de la torre de una de las iglesias de Belchite, se recorta la figura de campesinos y niños destacando sobre ellas el de una madre joven mirando con una mezcla de miedo y cansancio hacia el fuera de campo (fig. 2). La crónica, redactada en un estilo novelado y centrado en anécdotas más que en la descripción rigurosa de los hechos, está escrita por J. Izcaray y las fotos son de la agencia de los hermanos Mayo⁶. Es particularmente significativo que, de la serie de diecisiete fotografías que configuran el artículo, sólo una se dedica a las ruinas, concretamente a una calle llena de cascotes y edificios semiderrumbados. El resto nos presenta, fundamentalmente, retratos de campesinos estoicos, de combatientes republicanos y de prisioneros del ejército franquista que



Fig. 2. Agencia Mayo, "Civiles de Belchite tras la batalla." *Estampa*, Septiembre 18, 1937

nos indican la centralidad del pueblo combatiente para la retórica propagandística comunista. Abundan por tanto imágenes en contrapicado que monumentalizan los cuerpos: niños con el puño levantado, campesinos de caras cuarteadas, ancianas de mirada patética, hileras de prisioneros, heridos en el hospital, instantáneas de combate y sólo una foto en la que aparecen figuras reconocibles. Se trata de Dolores Ibárruri, la Pasionaria, observando los combates con unos prismáticos acompañada del comandante Modesto y del dirigente comunista Uribe. Lo esencial del relato propagandístico comunista, por lo tanto, consiste en convertir a los dirigentes del PCE en síntesis de la lucha del pueblo contra el fascismo. El sufrimiento se expresa en el gesto de esas figuras retratadas que se convierten en alegorías de la España que sufre la agresión del fascismo. Dentro de un sentido tan acotado y dirigido, las ruinas (huella del acontecimiento singular) tienen poco que añadir a un discurso, mucho más abstracto, que apunta hacia un ideal que trasciende el presente.



Fig. 3. Félix Marquet, *Ruinas de Belchite*, imagen de *La toma de Teruel*, S.I.E. (1938)



Fig. 4. Félix Marquet, *Cadáveres en Belchite*, imagen de *La toma de Teruel*, S.I.E. (1938)

En la difusión inmediata del imaginario de las ruinas de Belchite cobrarán también una relevancia particular los noticiarios cinematográficos. En ellos, la dimensión espectacular de la imagen en movimiento exige un dispositivo que organice su sentido y las haga comprensibles al público a través de una narración. El modo primordial en el que la propaganda elaborará esta estrategia será, básicamente, a través de la banda sonora, con una locución ocupada en dirigir de manera precisa la interpretación de las imágenes. Este hecho permitirá que estas mismas imágenes, por espectaculares y vinculadas al acontecimiento que sean, puedan migrar indistintamente por diversos noticiarios o documentales (a veces incluso de los dos bandos enfrentados) y engarzarse sin demasiados problemas en un relato propagandístico determinado. Resulta emblemática en este tipo de trabajo la película *La toma de Teruel* (1938), compendio de imágenes tomadas por Félix Marquet, uno de los principales operadores cinematográficos vinculados a la producción anarquista, que acompañaron la ofensiva de Aragón, y cuyo material nutrió abundantemente noticiarios y documentales posteriores. Belchite ocupa en esta película el papel de prólogo a lo que será el objeto fundamental del reportaje: la toma de Teruel por el ejército republicano, acontecimiento que se producirá cinco meses más tarde. De este modo, las imágenes muestran columnas de soldados leales que se pierden en el yermo horizonte aragonés o que sonríen animados a la cámara. Tras rápidas escenas de cañones y ametralladoras

disparando y soldados sumergidos en la lucha, aparecen las ruinas de las calles y algunos edificios emblemáticos de Belchite. Lo que va a llamar la atención de este documental es el carácter descarnado de sus imágenes. Por un lado, las ruinas son mostradas con sobrias panorámicas o planos fijos que se alejan de una retórica formal que las monumentalice o las sublime como metáforas del sacrificio (fig. 3). Más bien al contrario, lejos del énfasis constructivista, es su simplicidad y la impresión de inmediatez y urgencia que transmiten lo que les dota de una fuerza particular. Pero, por otro lado, como gesto que subraya la realidad que hay detrás de la destrucción, la presentación de las ruinas se alterna con impactantes imágenes de cadáveres de hombres y animales caídos en el combate, destacando la de un grupo de figuras calcinadas (fig. 4). Nos encontramos, por tanto, lejos de la visión romántica de la propaganda franquista y entramos en el terreno de la catástrofe que supone la guerra para la humanidad. A su vez, el fragmento del reportaje busca una función más que se deposita en las interpe-laciones del locutor: esas imágenes adoptan una función de documento y de prueba de la devastación dirigida hacia los posibles miembros de la Quinta columna que se pueden encontrar en la sala de proyección donde se muestra la película. Presentadas como elemento probatorio, intentan contestar a la contrapropaganda franquista que afirma que el pueblo ha sido entregado por elementos traidores a la causa de los nacionalistas. De este modo, el fin principal de las imágenes es

desmoralizar a los franquistas que se encuentran en territorio controlado por el gobierno legítimo, haciéndoles ver que la derrota del ejército de Franco es inminente.

No obstante, la recuperación de Belchite por los franquistas vendrá a imponer de nuevo la imagen sublime de las ruinas como muestra del sacrificio heroico, de acuerdo con la estrategia diseñada anteriormente. Es interesante en este sentido un libro de Eduardo Fuembuena, redactor de *El Heraldo de Aragón*, que muestra una colección de imágenes de ruinas junto con un texto plagado de la recurrente retórica sacrificial y numantina de la ideología nacionalista⁷. El libro surge de un reportaje encargado por el periódico zaragozano para acompañar el avance de las tropas franquistas por Aragón en los primeros meses de 1938. Las fotografías de Francisco Martínez Gascón reflejan la función de un reportaje en el que se impone el discurso de la villa-mártir⁸. Sobre ese discurso se edificaría, una vez retomada la villa por las tropas de Franco, un proyecto conmemorativo que acabaría mostrando algunas contradicciones sintomáticas del régimen en relación con la guerra civil.

2. La memoria en ruinas

El acto fundacional de este valor conmemorativo se encuentra en la promesa de Franco, nada más retomar la villa, de construir un pueblo nuevo, bello y de amplias calles para el futuro, dejando las ruinas como espacio para el recuerdo de los hechos acontecidos. El nuevo pueblo fue construido poco a poco por prisioneros republicanos que redimieron parte de sus penas de prisión a través del trabajo forzado. Mientras se edificaba el Belchite nuevo, muchos lugareños siguieron habitando en las zonas del pueblo que no habían sido destruidas por los combates y, de hecho, el pueblo viejo no sería totalmente abandonado hasta bien entrados los años 60. De todos modos, las ruinas de Belchite suponen un buen modelo para entender el doble discurso sobre el que se asentó la propaganda franquista desde la posguerra. Por un lado (permítaseme sintetizar la idea con su terminología de aquellos momentos) la legitimidad de la Victoria asentada en la sangre derramada por los mártires de la Cruzada. Por otro, la reconstrucción de una



Fig. 5. Pedro Gómez Aparicio, "El símbolo de los dos Belchites." *Reconstrucción* 1 (1940). Fuente: Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha, publicaciones seriadas (Accedido, 17 de Septiembre de 2018)

España nueva asentada en el trabajo y los valores tradicionales. Este doble discurso aparece manera muy patente en el primer número de la lujosa revista *Reconstrucción*, publicada por la Dirección General de Regiones Devastadas y Reparaciones, que se abre precisamente con dos artículos sobre Belchite⁹. En el primero de ellos, nos encontramos ante la retórica agresiva de la propaganda de choque, típica de la guerra, que reincide en la sublimación de las ruinas y en su lectura como metáfora de los cuerpos heridos. Sirva como muestra el modo en que el autor nos habla del "cuerpo roto de Belchite" y de la llegada al "...panorama torvo de las ruinas: con los boquetes que horadó la metralla, bien pronto taponados con carne palpitante, aún más tenaz y firme que la piedra, con las desgarraduras de las casas, muñones aún en pie por patente milagro de la gloria; con las mellas profundas de los un tiempo airoso campanarios, en cuyo ápice roto se yergue todavía, aupada hacia las nubes y la eternidad, la invencida promesa de una cruz. Relicario de mártires y de héroes de una mejor

España, por decisión resuelta del Caudillo conservará Belchite el intacto prestigio del destrozado..."¹⁰ Esta transposición antropomorfizada de las ruinas en cuerpos desgarrados es acompañada por un nutrido repertorio de fotografías que dan forma gráfica a la asfixiante retórica del texto (fig. 5). En contraposición, el segundo de los artículos, titulado "La reconstrucción de Belchite" firmado por el arquitecto Antonio Cámara, asume una posición más técnica y menos inflamada, a pesar de la introducción histórica en la que no dejan de aparecer algunos mitos de la lectura del pasado. En un tono más comedido, el texto se acompaña de planos urbanísticos, fotografías mostrando andamiajes y obreros trabajando, apuntando a esa España en reconstrucción que fundamenta el marco ideológico de la revista.

En este díptico que muestra las dos estrategias de la propaganda franquista, resulta particularmente relevante la presencia, como bisagra entre ambos textos, de una página en la que se presenta un fotomontaje con el cuerpo de Franco sobre un paisaje de Belchite. Su figura, en gesto de alocución a las masas, se recorta sobre un enorme boquete en una pared tras el que se divisan las ruinas, imponiéndose como "... una figura tutelar que se interpon[e] entre las ruinas y el espectador."¹¹ (fig. 6) Este gesto retórico incide en la centralidad del líder, ubicado entre la recapitulación de la gesta del pasado (la victoria en la guerra) y la necesaria reconstrucción del presente, funcionando como eje ineludible sobre el que pivota todo el discurso que enlaza la guerra con el porvenir de España. Planteando un punto final a todo este entramado ideológico de la revista, aparecen como punto final del bloque dedicado a Belchite unas fotografías que extienden la idea hacia otras ruinas no menos significativas y que se equiparan a las de la villa aragonesa: el Alcázar de Toledo y el Santuario de la Virgen de la Cabeza.

Sin embargo, después del número de *Reconstrucción*, la presencia memorialista de las ruinas de Belchite se va a ir esfumando de manera casi absoluta en los medios propagandísticos franquistas. Es prácticamente nula, por ejemplo, en el No-Do, el principal órgano de propaganda dirigida hacia las masas de los primeros años de la posguerra. Es cierto que, como se apuntó anteriormente, la villa no permaneció como un lugar



Fig. 6. "Fotomontaje de Franco ante las ruinas de Belchite." *Reconstrucción* 1 (1940). Fuente: Biblioteca Virtual de Castilla-La Mancha, publicaciones seriadas (Accedido, 17 de Septiembre de 2018)

inaccesible y reservado al culto de los muertos, sino que recuperó en parte su vida habitual con el regreso de numerosos vecinos a las casas que permanecían en pie o que podían ser reparadas. Pero no es difícil deducir que el silenciamiento progresivo de Belchite se corresponde con un cambio de estrategia en la elaboración imaginaria del régimen desde el ámbito de los símbolos, sobre todo después de finalizada la Segunda guerra mundial. El limado de las aristas más relacionables con los fascismos derrotados en 1945 se hizo muy patente en el No-Do y el resto de los medios propagandísticos del régimen. La consecuencia fue el abandono de la retórica agresiva característica del contexto de guerra y la elaboración de un tipo de discurso más sutil, capaz de ir permeando poco a poco en el tejido social para que los individuos acabaran centrándose en sus asuntos, en su trabajo y en el ritmo de la vida cotidiana y se mantuvieran alejados del debate político. Una estrategia propagandística, en suma, no de agitación de las masas sino, como afirman Rafael R.

Tranche y Vicente Sánchez-Biosca en su excelente historia de No-Do, de desmovilización¹².

El único No-Do que trata de Belchite durante todo este periodo es el número 616 B (con fecha 25 de octubre de 1954). Arranca con cuatro planos de Belchite viejo en los que el locutor hace referencia a los combatientes nacionales que "... lucharon como verdaderos numantinos frente a la superioridad numérica de los marxistas". Esta breve presentación es la única presencia de las ruinas en la noticia, que hasta el final se dedicará a celebrar la inauguración del nuevo pueblo por parte del Caudillo. El hilo principal del discurso se dirigirá, por lo tanto, al presente y al futuro, a la reconstrucción de la nueva España que aunque legitimada por la victoria, apunta hacia procesos de cambio que puedan hacerla asimilable a los otros países del entorno. Consecuentemente, la cámara recorre con insistentes panorámicas las amplias calles y las edificaciones de la nueva villa de Belchite, "limpia y alegre" según la locución, dando cuenta del cumplimiento de la promesa lanzada por Franco. La entrega de títulos de propiedad a algunos de los vecinos por parte del propio Caudillo, la imagen del dictador lanzando un discurso desde el balcón del nuevo ayuntamiento y la comunión con las masas que le aclaman van construyendo un crescendo que culmina con esa fusión de Franco con la multitud enfervorecida, tan habitual en el esquema de las noticias de No-Do. A partir de este punto, podemos convenir en que la poética de las ruinas ya no encajaba de ningún modo con la idea de modernidad y progreso, homologable con la del resto de países occidentales, en la que la administración franquista buscaba su supervivencia. No debemos olvidar que España comenzaba a ser aceptada durante esos años en algunas organizaciones internacionales y apenas un año más tarde entraría en la ONU, abandonando progresivamente el aislamiento de la autarquía y dirigiendo, por tanto, su discurso propagandístico hacia territorios menos comprometidos como el de la promoción turística.

Sólo al final del franquismo las ruinas de Belchite cobrarán de nuevo un papel relevante en algunos modelos que comenzaban a asumir una posición crítica ante la lectura del pasado y sobre todo la memoria de la guerra civil. El primer caso

de interés es la película *Caudillo* (Basilio Martín Patino, 1974) biografía de Franco realizada con material de archivo. Las imágenes de las ruinas de Belchite abren el filme como el indicio más elocuente de la herida de la guerra. También pueden ser interpretadas como la huella paradigmática de la obra de quien va a ser objeto de trabajo de la película, el propio dictador. En cualquier caso, además de servir de prólogo al filme, lo que resulta interesante es el innovador tratamiento cinematográfico por el que opta Patino a la hora de presentar las ruinas. Por supuesto, no hay nada en esas imágenes que quiera buscar la sublimación, el culto, la metáfora sacrificial. Al contrario, el uso del zoom y los encuadres distorsionados por angulaciones extremas, el dinamismo del montaje que incide en los contrastes a la hora de organizar la sucesión de planos, consigue crear una tensión y una sensación de incomodidad que será intensificada por el acompañamiento de la banda sonora. Esta consiste, de entrada, en una cuerda de bajo con un tono percutiente, agresivo, que va a ir convirtiéndose en la melodía de la canción "Puente de los franceses", una célebre adaptación militar de "Los cuatro muleros" que Lorca incluyó en sus grabaciones de las *Canciones populares españolas* (1931). El tema, sin embargo, se presenta como tocado por una charanga festiva, con instrumentos de metal que suenan de manera distorsionada, generando un efecto de extrañamiento sobre las imágenes de las ruinas que consigue eliminar cualquier posibilidad de evocación emocional. En la parte final de la película se vuelve a Belchite a través de imágenes de archivo entremezcladas con alguna rodada in situ. En este caso, la locución se dirige hacia la descripción de la tragedia de la guerra, aunque no desde la soflama poética del sacrificio, sino con la fría enumeración de cifras de muertos e imágenes de las víctimas. Desde este punto de vista, la idea de Belchite incluso trasciende el acontecimiento concreto de la batalla para apuntar a una idea humanista para la que la guerra es la máxima catástrofe.

Otro caso interesante del retorno memorístico de las ruinas en la fase final del franquismo es el de la película *Informe general* de Pere Portabella (1976)¹³. En ella, el cineasta catalán tomaba el pulso de un país que estaba a punto de afrontar el proceso de transición meses

después de la muerte del dictador. Como una crónica en tiempo presente, el filme entrevista a protagonistas políticos del momento, algunos de ellos todavía en la clandestinidad, estableciendo al mismo tiempo una reflexión crítica sobre una dictadura en proceso de desmoronamiento. De este régimen quedan algunas presencias espectrales que puntúan de manera sistemática el desarrollo de la primera parte de la película y la dotan de una estructura pensada a través de contrapesos conceptuales entre pasado y presente que afloran desde el propio arranque del filme, con la presencia inquietante del monasterio del Valle de los Caídos. En otra escena igualmente fantasmagórica, la cámara recorre las salas del Palacio del Pardo y se recrea en algunos indicios de la vida doméstica del dictador. La presencia de las ruinas de Belchite va a cumplir un papel semejante. De acuerdo con la estructura del filme, se emplaza entre dos escenas: una conversación de dos exiliados, José Prat y Anselmo Carretero, que evocan el sufrimiento y la desubicación presente de los expatriados mientras pasean por un parque otoñal y una entrevista al anciano líder derechista José María Gil Robles, quien especula sobre las posibilidades de un cambio democrático en España. Ubicadas por lo tanto entre figuras del pasado cuyas biografías han quedado ancladas en la guerra, las ruinas de Belchite emergen de nuevo como un espacio en el que se abisman las emociones cuando se moviliza la memoria para traer al presente el trauma del pasado. De un modo comparable al tratamiento de Patino, Portabella plantea su puesta en imágenes de las ruinas con una cámara en movimiento constante que recorre los espacios derruidos, las casas desmoronadas, penetrando por el portal de la villa, recorriendo la calle principal, irrumpiendo entre los muros de la iglesia. De nuevo, la banda sonora de Carles Santos apoya ese recorrido vertiginoso, casi delirante, con una música tensa y obsesiva, que resalta el carácter traumático de las ruinas.

Un poco posterior a la película de Portabella es un cortometraje de César Fernández Ardavin titulado *Belchite* (1982). Los títulos de apertura y cierre utilizan dos grabados de los *Desastres de la guerra* de Goya, un referente utilizado a menudo en la iconografía de la guerra civil¹⁴. En cierto modo, el filme parece recuperar la visión sublime de las ruinas que había propugnado la

propaganda franquista en un primer momento. De este modo, se suceden los planos estetizantes, los contraluces dramáticos, la textura de las piedras sobre la luz oblicua del amanecer o del atardecer, las composiciones rebuscadas, realzando de manera dramática (y completamente diferente a los dos ejemplos anteriores) el potencial evocador y emocional de las imágenes. Aunque la retórica empleada desde la locución es algo más contenida que en los tiempos de guerra, no deja de ser clara en sus intenciones. Comenzando con un recorrido histórico que se remonta a los íberos, acaba en los hechos de la guerra civil afirmando que su "heroica defensa permitió a Franco parar al ejército rojo, estabilizando el frente el 13 de Octubre en Fuentes de Ebro". Mientras se mantiene este discurso, se escucha de fondo una alegre música de jota, pero esta va dando paso a sonidos de balas. Finalmente, el locutor pedirá un padrenuestro "...por esas tus gentes aragonesas, raza dura, que siempre fue puntual a la cita con la historia". En la banda sonora después de un breve lapso de silencio, aparece una corneta y después una banda militar interpretando el toque de oración por los caídos. Panorámicas y planos con el sol poniente nos parecen devolver a un discurso arcaizante, nostálgico, de un pasado que está a punto de ser barrido por el viento de la historia.

3. De la posmemoria a la fantasmagoría

Como podemos observar, los avatares de las ruinas de Belchite como motivo iconográfico han sido procelosos desde la consolidación de la democracia en España. Podemos observar mutaciones que afectan a sus dos características esenciales. Primero a la propia configuración física de las ruinas, puesto que no dejaron de producirse reconstrucciones y tareas de mantenimiento desde recién acabada la guerra hasta la actualidad, sobre todo en el presente siglo, para adecuarlas a las demandas de los cada vez más numerosos curiosos y turistas que las visitan. Por otro lado, a sus diversos procesos de resignificación que hacían ya inviable en la sociedad democrática la función conmemorativa planeada en un principio por la propaganda franquista, un fenómeno que afecta a muchos lugares de memoria de la guerra civil y que dan lugar, por utilizar la expresión de

Ricard Vinyes, a un paisaje de "signos sin gramática".¹⁵

Las adaptaciones de su posible función como reflejo del trauma de la guerra en general, o la posibilidad de hacer de ellas un museo para la paz, o su vinculación a la protección del patrimonio mudéjar o, finalmente, su posible incorporación a una posible ruta de *dark tourism* de la guerra civil, ofrecen una panoplia de opciones sobre su papel en el presente tan variopinta como difícil de consolidar¹⁶. Igualmente, hay que hacer mención a que, desde finales de los años ochenta, las ruinas de Belchite empezaron a aparecer como decorado de numerosas producciones cinematográficas, televisivas e incluso de videojuegos, convirtiéndose en un espacio moldeable para los imaginarios más dispares, que abarcan en sus extremos desde la fantasía barroca de las *Aventuras del Barón de Münchhausen* (Terry Gilliam, 1987) hasta el filme pornográfico *Mundo perro*, (Roberto Valtueña, 2008) pasando por varias películas célebres sobre la guerra civil. *Mundo perro*, expresión máxima de la desacralización del lugar, obligó al ayuntamiento de la villa a ser mucho más vigilante en la concesión de permisos de rodaje¹⁷, pero esto no ha podido detener el uso de las ruinas para todo tipo de formatos en los que nada queda de lo que pudieron simbolizar, no sólo en relación con la guerra, sino también con la memoria del franquismo. Convertidas en set para fantasmagorías varias, algunos programas de televisión especializados en psicofonías y fenómenos paranormales han acudido al lugar de vez en cuando para proponer estrambóticas conexiones con el más allá.

En cualquier caso, las ruinas de Belchite han vuelto a concitar la atención de productos culturales que se ubican en el terreno de la posmemoria, sobre todo en relatos biográficos de hijos o nietos de aquellos que vivieron los hechos y que permiten establecer un vínculo con el trauma desde el recuerdo familiar mediante un trabajo "imaginativo, creativo y de proyección... [a través del cual] los sucesos del pasado hacen sentir sus efectos en el presente."¹⁸ Dos producciones recientes de innegable interés destacan en este sentido para establecer un discurso creativo complejo sobre el valor de la posmemoria desde la lectura familiar. La primera es una novela gráfica

de Sento Llobell basada en los recuerdos de guerra del doctor Pablo Uriel. La segunda, un filme documental realizado por Marc Weymuller que ofrece una interesante reflexión formal sobre el modo de abordar la memoria a partir del testimonio de los descendientes de los testigos de la batalla y la reconstrucción de Belchite.

Efectivamente, desde hace algunos años han aparecido varias novelas gráficas de enorme interés sobre la guerra civil que encajarían dentro de la corriente de la posmemoria¹⁹. Realizadas sobre todo por hijos o nietos de protagonistas del conflicto, suelen compaginar el material documental con estrategias narrativas que permiten al lector una conexión emocional muy peculiar con la experiencia transmitida por sus protagonistas. Su valor se asienta, en parte, en la proyección inherente al pacto autobiográfico, pero también en la peculiar relación con la figura paterna o incluso materna asentada en los intercambios simbólicos de don y contradon, extendibles a la mayoría de las experiencias familiares y normalmente realzadas por el tono narrativo que asumen estas novelas gráficas²⁰.

El cómic de Sento Llobell constituye, probablemente, el caso más destacado de elaboración posmemorística en relación con los imaginarios de Belchite. La trama narrativa del libro se construye a partir de las memorias del protagonista reflejadas en el libro *No se fusila en domingo*²². Pablo Uriel, un joven médico recién licenciado, es sorprendido por el alzamiento militar mientras se encuentra sustituyendo por vacaciones al médico titular de un pueblo de Logroño. De vuelta a Zaragoza, es incorporado a las filas nacionales a pesar de sus simpatías republicanas. Resultando sospechoso por ese motivo, es encarcelado en una prisión militar donde vive la angustia de los fusilamientos constantes y del terror que imponen las autoridades franquistas. Finalmente es liberado después de arduas gestiones de la familia y, ante el temor de volver a ser represaliado, decide presentarse voluntario al frente, donde supone que estará más seguro. Su destino es una compañía emplazada en los entornos de Belchite donde consigue alcanzar el grado de alférez. La vida cotidiana en las trincheras está salpicada de situaciones variopintas que reflejan lo mejor y a lo peor de la naturaleza humana.



Fig. 7. Portada de la autobiografía de Pablo Uriel. Cortesía de Elena Uriel y Sento Llobell

Finalmente, la ofensiva republicana sobre Aragón conduce a una descripción de la batalla en toda su crueldad. Como médico, observa impotente la destrucción que le rodea y las reacciones ante la muerte de soldados y ciudadanos. Con la conquista republicana de la villa, Uriel es hecho prisionero, salvando milagrosamente la vida después del fusilamiento de todos los oficiales nacionales capturados. Acaba de nuevo como prisionero cerca de Valencia, donde pasará el resto de la guerra manteniendo constantemente su probidad y estoicismo ante las situaciones extremas que configuran su recorrido vital.

El volumen, en su versión integral, tiene casi 400 páginas y añade unas 25 más con documentación, entre las que se incluyen cartas dirigidas por Uriel a su familia, fotografías de la época, carnets, certificados, fotografías actuales de los espacios donde tuvieron lugar los hechos y otro material al que se hace referencia en la historia. Los objetos ocupan en este sentido un lugar especial, como depositarios de emociones en estas historias conectivas, ese papel de la "memoria" o "mich-Gedächtnis" del que habla

Marianne Hirsch siguiendo a Aleida Assmann en el que la presencia del objeto apela al cuerpo y a los sentidos más que al lenguaje y la razón²³. De este modo, la cajita de marfil labrada por un preso o el reloj recuperado del hermano fusilado son señalados por el relato y aparecen en este apéndice documental como elementos de conexión emocional con el pasado. En cierto modo, la propia historia parte de un ejercicio de memoria que, desde el ámbito familiar, se extiende al espacio público. Efectivamente, como comenta Pablo Uriel en la nota introductoria a la primera edición de sus memorias, el motivo de redactarlas surgió ante la campaña propagandística de los XXV años de paz, el intento del régimen franquista por ir sustituyendo la arcaica retórica de la Victoria que lo legitimaba por otra más amable vinculada a la idea de paz. Preocupado por la visión distorsionada de los hechos que podían recibir sus hijos, redactó unos folios mecanografiados a partir de las notas que tomó durante la guerra con el fin de que comprendieran "cuánta miseria y terror se agazapaban detrás de esa paz tan hermosa"²⁴. En 1964 no era posible dar salida pública a esas impresiones de la guerra y el relato quedó restringido al ámbito familiar. De hecho, la primera edición del libro fue un regalo para el autor realizado hacia 1975, un ejemplar único mecanografiado, prologado y encuadernado por familiares y amigos²⁵. Su hija Elena Uriel se ocupó de elaborar las ilustraciones que adornan el ejemplar que quedó como un tesoro de la familia (figs. 7 y 8). Unos años más tarde el libro vio la luz con un prólogo de Ian Gibson y sirvió de base para la novela gráfica de Sento Llobell, coloreada de ma-

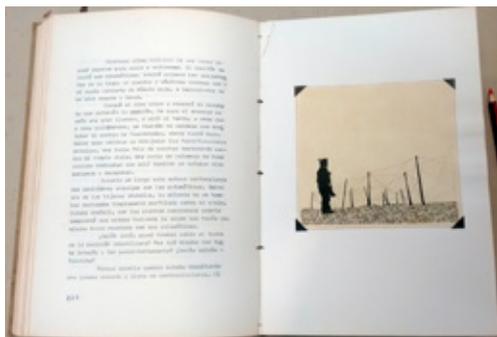


Fig. 8. Manuscrito de la autobiografía de Pablo Uriel. Cortesía de Elena Uriel y Sento Llobell

nera sobria, con precisos y significativos golpes cromáticos, por la propia Elena Uriel²⁶.

El equilibrio entre documento y ficción está presente en todo el proyecto. Lo esencial del relato se ajusta a las memorias de Uriel, pero también se pueden encontrar invenciones y convenciones del género que hacen la historia más asequible al lector general. Como vimos anteriormente, algunos de los objetos y documentos que aparecen en el relato encuentran su función en el despliegue narrativo, asentando el efecto de veracidad que la sostiene. Pero hay también reelaboraciones gráficas de voluntad metafórica que hacen más compleja la crónica descarnada de las experiencias de Pablo Uriel y pueden explicar algunos mecanismos del funcionamiento de la posmemoria. En un fragmento de su libro, Uriel cuenta cómo se instaló con otro oficial en la casa de una viejecita soltera, la señora Rosita, que vivía rodeada por sus objetos queridos, entre ellos unas delicadas tacitas de porcelana. Sus huéspedes intentaron convencerla de que las guardara por el peligro de que las destruyera una explosión o algún cascote, pero Rosita se negaba afirmando que ella siempre

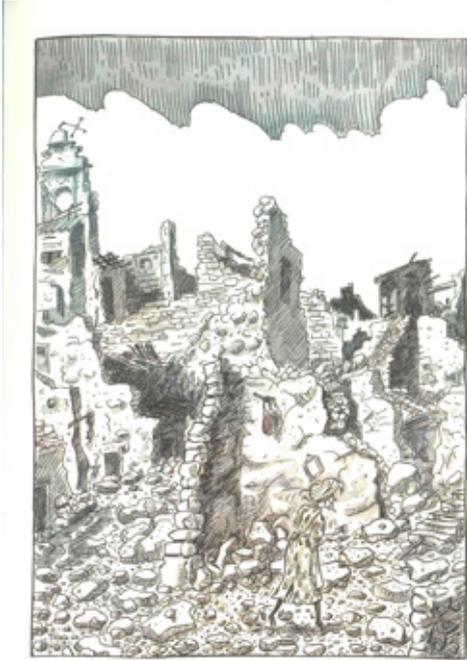


Fig. 9. Sento Llobell, "Doña Rosita en las ruinas." En *Vencedor y vencido* (2016)



Fig. 10. Sento Llobell, "Doña Rosita y miliciana." En *Vencedor y vencido* (2016)

estaba en casa. Si ésta se venía abajo ella también desaparecería y por tanto todo daría lo mismo. Poco después, Uriel relata que Rosita no sobrevivió a sus primorosas tazas²⁷. La transcripción de la anécdota al cómic por parte de Sento ofrece una brillante síntesis conceptual sobre la experiencia de la guerra. La primera viñeta del tercer volumen muestra a Rosita caminando con una taza entre las ruinas de Belchite después de la batalla. En vez de morir, como dicen las memorias, es recogida por una miliciana para desaparecer de la historia (figs. 9 y 10). Pero lo que resulta particularmente interesante es la capacidad de síntesis que elabora ese contraste conceptual en la viñeta. La fragilidad de la porcelana superviviente entre el desolado espacio de cascotes y edificios derrumbados permite que el relato gráfico se eleve sobre la anécdota concreta y ofrezca una relectura memorística del trauma capaz de mantener su potencia evocadora en el presente. Permite en suma, una entrada del lector en ese ámbito de la experiencia que se abre a una "identificación con" más que una "identificación como"²⁸.

Por su parte, *La promesa de Franco* (Marc Weymuller, 2013) comienza con unas imágenes de una película de aficionado en súper 8, muy borrosas, en las que apenas resulta perceptible el desmoronamiento de un muro de una de las casas de Belchite. Un cartel recoge una frase de Borges que plantea una implícita defensa de la recuperación del pasado a través de la memoria: "La verdad histórica no es... lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió". A partir de esta idea, la película despliega un dispositivo retórico muy complejo que revela la manera tensa y conflictiva



Fig. 11. Marc Weymuller, *Ruinas de Belchite*, imagen de *La promesa de Franco* (2013)

esta recuperación. El planteamiento proviene del azar: un encuentro casual de un viajero francés conduciendo por las carreteras de España que se topa con la intrigante visión de un campanario en ruinas y un pueblo del que jamás ha oído hablar. A partir de ese enigma, el cineasta comenzará su recomposición del pasado de acuerdo con la combinación de tres tipos de imágenes. Por un lado, la noticia de No-Do vista anteriormente remontada y manipulada (con efectos de ralentí y reencuadre), además de fotografías, postales y otras películas recuperadas de diversos archivos. Por otro lado, el material más importante del filme, las imágenes rodadas por el propio cineasta que tienen una elaboración particularmente compleja. Las tomas de las ruinas son importantes en la primera parte. Aparecen abandonadas, desérticas (fig. 11), compuestas en planos fijos que subrayan el estatismo del lugar y establecen un contraste con las animadas calles del pueblo nuevo. La detención del tiempo parece ser el sentido dominante en este tipo de imágenes, y esta idea se enfatiza por el uso habitual de la foto fija a lo largo del filme, a veces de manera muy interesante mediante la muestra de álbumes familiares (fig. 12).

Una técnica comparable se emplea a la hora de presentar los testimonios de los habitantes de Belchite. La cámara presentará sus rostros, pero nunca les vemos enunciando las palabras que escucharemos. Los testimonios aparecen así en la banda sonora sobre primeros planos de los habitantes del pueblo mirando a cámara o al fuera de campo, también ocupados en sus actividades



Fig. 12. Marc Weymuller, *Álbum familiar*, imagen de *La promesa de Franco* (2013)

cotidianas y, muy a menudo, superpuestas a imágenes de espacios desiertos, interiores de las casas o edificaciones, calles o plazas. Un elemento más viene a complementar el encademaniento de los testimonios en la banda sonora. Se trata de la propia *voice over* del cineasta, que reflexiona de manera introspectiva sobre el sentido de su búsqueda y la incierta tarea de comprender el pasado. Hay, por lo tanto, una disociación entre la imagen del testigo y su palabra, de modo que esta reduplica su poder evocador al disociarse del momento concreto que nos muestra la pantalla. De hecho, la imagen acaba convertida casi siempre en un retrato casi estático, con los personajes metidos en sus recuerdos o mirando hacia un fuera de campo (una manera de indicar la latencia del pasado que envuelve la voz testimonial) que dota de espesor a la palabra en el momento de ser enunciada.

Pero hay un tercer tipo de imágenes que viene a condensar el auténtico valor del registro testimonial y de la elaboración de la posmemoria. Me refiero a las rodadas por el abuelo de uno de los testigos con una cámara de súper 8 de los años 60 y 70 que, como vimos, abren el filme y lo van a ir punteando esporádicamente en su desarrollo. No olvidemos que los testimonios que escuchamos no son, en la mayoría de los casos, de supervivientes de la batalla, sino de personas que eran niños en aquél momento o ni siquiera habían nacido, individuos contruidos por los silencios y los rumores que existían en el pueblo, por el peso del trauma colectivo que todavía les



Fig. 13. Marc Weymuller, *Película familiar*, imagen de *La promesa de Franco* (2013)

divide de una manera latente. Unido a ello, el ritmo lento y contemplativo que caracteriza al documental determina que acabe por dominar un cierto cariz nostálgico en el relato²⁹. Por este motivo, las imágenes en súper ocho que recrean situaciones cotidianas y también algún acontecimiento singular (la visita del príncipe Juan Carlos a finales de los 60, por ejemplo) plantean en su textura, en su escasa visibilidad, la densidad de la bruma que envuelve a la (pos)memoria a la hora



Fig. 14. Marc Weymuller, *Película familiar*, imagen de *La promesa de Franco* (2013)

de evocar los hechos del pasado (figs. 13 y 14). La descomposición y ruina del material fotoquímico que soporta las imágenes parece incidir en la dimensión fantasmagórica de la operación de la memoria que la película quiere poner en pie. Y por extensión, construyen una nueva metáfora sobre la fuerza memorística de las ruinas de Belchite, desbordando su vinculación a un acontecimiento histórico singular para entrar en una dimensión íntima y, a la vez, universal.

NOTAS

¹ Véase entre otros Rafael R. Tranche y Vicente Sánchez-Biosca, *El pasado es el destino: propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil*, Cátedra/Filmoteca Española, Madrid, 2011, p. 226. Para un recorrido detallado sobre el tema ver Stéphane Michonneau: "Ruinas de guerra e imaginario nacional bajo el franquismo" en HAL-archives-ouvertes.fr (2018), <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01686039>

² Stéphane Michonneau, *Fue ayer. Belchite: un pueblo frente a la cuestión del pasado*, Pressas de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2017, p. 116.

³ Ángel Alcalde: "La "gesta heroica" de Belchite: construcción y pervivencia de un mito bélico franquista (1937-2007)" en *Ayer*, 80 (4), 2010, pp. 200-201.

⁴ Así se afirma en la locución, por ejemplo, de las películas anarquistas *Tres fechas gloriosas* o *Alas negras*, ambas de 1938 (SIE Films) y fotografiadas por Félix Marquet. También en el noticiario 19/8 de *España al día* y en la antología de imágenes del noticiario dirigida al público argentino denominada *Fuego en España* (1938) en el que la locución afirma que el pueblo se encontraba defendido "con fortalezas subterráneas dirigidas por técnicos extraneros aprovechando las enseñanzas de la gran guerra."

⁵ *Crónica*, año IX, nº 409, 17 de septiembre de 1937.

⁶ "Un pueblo español libertado: Belchite" en *Estampa*, nº 503, 18-09-1937, pp. 3-6.

⁷ Eduardo Fuembuena, *Guerra en Aragón, Belchite, Quinto, Teruel*, Editorial Heraldo de Aragón, Zaragoza, 1938. Como muestra de esa retórica referida a las ruinas, escribe Fuembuena: "Belchite tenía así el bello final, la gloriosa apoteo-

sis de sucumbir arrasado, de no volver a ser pueblo bajo el infamante trapo rojo del ejército invasor, extranjero y extranjizado", p. 63.

⁸ Cristina Martínez de Vega, "Francisco Martínez Gascón, Kautela. Un fotógrafo durante la Guerra civil española en Heraldo de Aragón", *Revista General de Información y Documentación*, 26 (2), 2016, p. 687.

⁹ *Reconstrucción*, nº 1, Abril 1940.

¹⁰ Pedro Gómez Aparicio, "El símbolo de los dos Belchites", *Ibidem*, pp. 6-7

¹¹ S. Michonneau, *Fue ayer...*, op. cit., p. 93.

¹² Ver Rafael R. Tranche y Vicente Sánchez-Biosca, *No-Do: el tiempo y la memoria*, Cátedra, Madrid, 2001, p. 259.

¹³ El título completo de la película es *Informe general sobre algunas cuestiones de interés para una proyección pública*.

¹⁴ Ver Michonneau, *Fue ayer...*, pp. 161-163.

¹⁵ Ricard Vinyes, "Sobre las ruina y su relato. Lo que vemos, lo que sabemos, lo que hacemos" Acompañar la ruina en <http://memoriasenred.es/foro/vestigios/>

¹⁶ Para un recorrido por este asunto véase Stéphane Michonneau, "Belchite ou l'impossible dark tourism de la guerre civil espagnole" en *Mémoires en jeu*, nº 3, mayo 2017, p. 55-62.

¹⁷ Sergio del Molino, "Barones, bombas y porno en el pueblo viejo de Belchite" <http://www.aisge.es/belchite-un-esenario-de-cine>

¹⁸ Marianne Hirsch, *La generación de la posmemoria: escritura y cultura visual del Holocausto*. PanCrítica, Madrid, 2015, p. 19.

¹⁹ Para una introducción a este tema pueden consultarse José Carlos Rueda

Laffond, "Memorias proyectadas, tránsitos simbólicos y cómic contemporáneo" en Laia Quilez y J. Carlos Rueda Laffond (eds.), *Posmemoria de la guerra civil y el franquismo*, Comares, Granada, 2017, pp. 177-194 y también Benoît Mitaine, "Au nom du père ou les "autobiographies" de ceux que ne dessinent pas" en Viviane Alary et al. (eds.), *Autobio-graphismes. Bande dessinée et représentation de soi*, éditions Georg-L'Équinoxe, Chêne-Bourg, 2015, pp. 171-194.

²⁰ Benoît Mitaine, *Ibidem*, p. 173.

²¹ La obra apareció inicialmente en tres entregas tituladas: *Un médico novato* (2013), *Atrapado en Belchite* (2015) y *Vencedor y vencido* (2016). Una edición reunida y en un formato de página algo más grande se publicó en 2016 bajo el título de *Dr. Uriel* (ed. Astiberri).

²² Pablo Uriel, *No se fusila en domingo*. Pre-textos, Valencia, 2008

²³ Marianne Hirsch, *La generación de la posmemoria*, p. 281.

²⁴ Pablo Uriel, *No se fusila en domingo...*, p. 17.

²⁵ Elena Uriel, "Nota a la presente edición" *Ibidem*, p. 21.

²⁶ Elena Galán Fajardo y José Carlos Rueda Laffond, "Those wars are also my war: An approach to practices of postmemory in the contemporary Spanish comic" *Catalan Journal of Communication and Cultural Studies*, v. 8, nº 1, 2016, p. 73.

²⁷ Pablo Uriel, *No se fusila...*, p. 330

²⁸ Marianne Hirsch, *La generación de la posmemoria...*, p. 122.

²⁹ Pascale Thibaudeau, "Filmer les ruines et faire parler le présent: La Promesse de Franco de Marc Weymüller." *Conserveries mémorielles*, 20, 2017, <http://journals.openedition.org/cm/2492>

REFERENCIAS

- Alcalde, Ángel. 2010. "La "gesta heroica" de Belchite: construcción y pervivencia de un mito bélico franquista (1937-2007)." *Ayer* 80, no. 4: 200-201
- Fuembuena, Eduardo. 1938. *Guerra en Aragón, Belchite, Quinto, Teruel*. Zaragoza: Editorial Heraldo de Aragón.
- Galán Fajardo, Elena, and José Carlos Rueda Laffond. 2016. "Those wars are also my war: An approach to practices of postmemory in the contemporary Spanish comic." *Catalan Journal of Communication and Cultural Studies* 8, no. 1: 73. https://doi.org/10.1386/cjcs.8.1.63_1
- Gómez Aparicio, Pedro. 1940. "El símbolo de los dos Belchites." *Reconstrucción* (Abril): 6-7.
- Hirsch, Marianne. 2015. *La generación de la posmemoria: escritura y cultura visual del Holocausto*. Madrid: PanCrítica.
- Martínez de Vega, Cristina. 2016. "Francisco Martínez Gascón, Kautela. Un fotógrafo durante la Guerra civil española en Heraldo de Aragón." *Revista General de Información y Documentación* 26, no. 2: 687.
- Michonneau, Stéphane. 2017. "Belchite ou l'impossible dark tourism de la guerre civil espagnole." *Mémoires en jeu* 3 (Mayo): 55-62.
- Michonneau, Stéphane. 2017. *Fue ayer. Belchite: un pueblo frente a la cuestión del pasado*. Zaragoza: Pressas de la Universidad de Zaragoza.
- Michonneau, Stéphane. 2018. "Ruinas de guerra e imaginario nacional bajo el franquismo." In *HAL-archives-ouvertes.fr*. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01686039>
- Mitaine, Benoît. 2015. "Au nom du père ou les "autobiographies" de ceux que ne dessinent pas." In *Autobio-graphismes. Bande dessinée et représentation de soi*, edited by Viviane Alary et al., 171-194. Chêne-Bourg: éditions Georg-L'Équinox.
- Molino, Sergio del. 2017. "Barones, bombas y porno en el pueblo viejo de Belchite."
- Rueda Laffond, José Carlos. 2017. "Memorias proyectadas, tránsitos simbólicos y cómic contemporáneo." In *Posmemoria de la guerra civil y el franquismo*, edited by Laia Quilez, and José Carlos Rueda Laffond, 177-194. Granada: Comares.
- Thibaudeau, Pascale. 2017. "Filmer les ruines et faire parler le présent: La Promesse de Franco de Marc Weymuller." *Conserveries mémorielles* 20. <http://journals.openedition.org/cm/2492>
- Tranche Rafael R., and Vicente Sánchez-Biosca. 2001. *No-Do: el tiempo y la memoria*. Madrid: Cátedra, Madrid, 2001.
- Tranche, Rafael R., and Vicente Sánchez-Biosca. 2011. *El pasado es el destino: propaganda y cine del bando nacional en la Guerra Civil*. Madrid: Cátedra/Filmoteca Española.
- Uriel, Pablo. 2008. *No se fusila en domingo*. Valencia: Pre-textos.
- Vinyes, Ricard. "Sobre las ruinas y su relato. Lo que vemos, lo que sabemos, lo que hacemos" *Acompañar la ruina*. <http://memoriasenred.es/foro-vestigios/>

Colaboracións



LA ARQUITECTURA INSTITUCIONAL POLÍTICA EN GALICIA DURANTE LA AUTARQUÍA

Miguel Abelleira Doldán

Universidade da Coruña

Data recepción: 2016/12/11

Data aceptación: 2018/02/16

Contacto autor: miguel.abelleira@udc.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5110-0595>

RESUMEN

Tras la Guerra Civil española y el consiguiente cambio de régimen político, la arquitectura se convirtió en una herramienta transmisora de ideología y a la vez en un símbolo del poder. Esta relación se evidenció en las arquitecturas institucionales políticas. Las que se realizaron en Galicia no fueron una excepción a esa regla en ese momento indiscutida. A partir del estudio de una documentación inédita y desde una óptica disciplinar, se analizan dichas arquitecturas que poseen una carga semántica indudable y que se han convertido en referentes urbanos en sus respectivas ciudades, adecuándose a los nuevos usos democráticos sin perder su carácter institucional.

Palabras clave: historia de la arquitectura, política, arquitectura institucional, autarquía, Galicia

ABSTRACT

Following the Spanish Civil War and the subsequent regime change, architecture became both a tool for transmitting ideology and a symbol of power. This relationship manifested itself in political institutional architecture. The architecture created in Galicia was no exception to a rule that was, at the time, unquestioned. Analysis of it is based on the study of unpublished documentation and from a disciplinary point of view. It is an architecture that possesses an undeniable semantic charge and which has become an urban reference point in each respective city, adapting itself to new democratic usages without relinquishing its institutional character.

Keywords: history of architecture, politics, institutional architecture, autarchy, Galicia

Introducción

En España se han denominado los dos períodos consecutivos nucleados en torno al 1 de abril de 1939 como Guerra Civil y Franquismo, denominándose Autarquía a la primera etapa de éste, que en su dinámica histórica se entrecruza con la que en el resto del mundo supuso la Segunda Guerra Mundial y sus consecuencias inmediatas, con una clara repercusión en nuestro país. Puesto que este trabajo versa sobre la Autarquía precisamos definir sus límites temporales para así acotar el ámbito del estudio que se va a realizar. Fijamos

el final de la Guerra Civil, que supuso el inicio de la dictadura franquista, como límite inferior y punto de arranque del período. Las firmas del Concordato con la Santa Sede el 27 de agosto de 1953 y de los acuerdos de cooperación con los Estados Unidos de indole defensiva, militar y económica el 26 de septiembre del mismo año fueron dos hitos importantes de carácter político que permitieron a España recuperar en parte la normalidad en su política exterior y cerrar definitivamente el aislamiento internacional que se había iniciado en 1946 con su rechazo a ser admitida en la recién

creada O.N.U., favoreciéndose de este modo la reanudación de todo tipo de intercambios con el extranjero. Internamente ambos hechos fueron presentados como un momento de apogeo personal del dictador al mejorar su imagen fuera de España. Por ello tomamos 1953 como fecha final del ámbito temporal del estudio al optar por los hechos referidos que, aunque presentan una naturaleza no disciplinar, implicaron un cambio fundamental en la política española.

Las autoridades de la época entendieron la arquitectura como mecanismo transmisor de ideología y como símbolo del poder, tal y como se manifiesta en la arquitectura de promoción pública de ese tiempo, que conforma una realidad edificada cuya importancia sólo es equiparable en su diversidad y en su magnitud a la situación posterior a la entrada en vigor del Estado de las Autonomías, cuando éstas tuvieron que equipar sus territorios al asumir la titularidad de competencias que antes estaban centralizadas. Donde mejor se aprecia esta relación entre arquitectura y poder es en los edificios institucionales, entendiendo como tales aquéllos que albergan las sedes de instituciones y organismos de ámbito nacional, que fueron proyectados y construidos con el fin de exhibir la preeminencia del poder central sobre el provincial o el local. Por el uso al que están destinados, consecuencia directa del tipo de institución cliente que los encarga, podemos dividirlos en políticos, cuando están vinculados directamente al control ideológico propio del nuevo régimen, como gobiernos civiles y casas sindicales; administrativos, que son los que alojan los usos y actividades derivados de la nueva administración del Estado, como delegaciones ministeriales y sedes de jefaturas e institutos; y económicos, que albergan las actividades económicas de naturaleza diversa, como las sedes del Banco de España y de las compañías de comunicaciones Compañía Telefónica Nacional de España y Correos y Telégrafos.

Dada la naturaleza de este trabajo, limitaremos su objetivo a abordar el estudio de las arquitecturas institucionales políticas que se proyectaron o construyeron en Galicia durante la Autarquía, en concreto en sus siete ciudades¹, puesto que históricamente el poder político ha preferido el ámbito urbano para localizar sus sedes². Se

realizará un análisis disciplinar apoyado en una base documental inédita, que intentará huir de las simplificaciones resultado de juicios de valor genéricos y apriorísticos. La fuerte caracterización ideológica de ese tiempo ha hecho que en numerosas ocasiones se haya juzgado la arquitectura de entonces desde parámetros políticos, lo que ha llevado a calificarla como un hecho acotado en sí mismo y reaccionario, tomando como punto de partida una interpretación maniquea elemental que le ha asignado un papel negativo en el estudio ordenado de la arquitectura del segundo tercio del siglo XX.

Para ello explicaremos en primer lugar cuáles fueron las relaciones entre arquitectura y política, para después realizar el estudio de los ejemplos seleccionados en los diferentes aspectos que los caracterizan, tanto sociales, ideológicos y profesionales como urbanísticos, programáticos, compositivos, constructivos y expresivos. El mecanismo de análisis se basa en la comparación por grupos de arquitecturas del mismo uso. Se inicia con el estudio de las fotografías del estado actual de todos los ejemplos encontrados, que se ordenan cronológicamente por fecha de proyecto, y en el que se comentan los aspectos derivados de su implantación urbana. Seguidamente se analizan las plantas que se ordenan no ya por un criterio cronológico sino disciplinar. A continuación, el estudio de algunos casos se completa con los alzados, siguiendo la misma pauta. Finalizamos con el análisis de la expresión como portadora de significado y entendida como la combinación de un código lingüístico y de un sistema constructivo. Se ha optado por este procedimiento porque se acepta como válido al estar trabajando con muestras homogéneas, por un lado, y porque creemos que a la hora de caracterizar un tipo de arquitectura es más completo realizar un número variado de comparaciones parciales que una sola comparación general y, sin duda, más interesante que una elemental enumeración de ejemplos.

La valoración crítica del estudio realizado conducirá al entendimiento de lo sucedido en la época y así completar el conocimiento de la arquitectura hecha en Galicia durante la Autarquía, cuya historiografía se inició tras la muerte de Franco con los primeros ensayos realizados por Carlos Almuíña y Xosé Lois Martínez en dos

textos casi idénticos publicados en 1974³ y 1975⁴, José Manuel López Vázquez en 1981⁵, María Luisa Sobrino en 1982⁶ y Alfredo Vigo en 1985⁷. En la actualidad, a pesar de que la bibliografía ha aumentado y se ha diversificado en publicaciones centradas en aspectos temáticos, geográficos, de obra y de autor, las arquitecturas que conforman este trabajo apenas han sido publicadas⁸, hecho que no sucede con las de otras ciudades⁹. Es inexplicable su ausencia en las guías de arquitectura de las diferentes ciudades gallegas publicadas por el Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia: A Coruña en 1998, Vigo en 2003, Ferrol en 2007, Santiago en 2008 y Lugo en 2011.

Relación entre política y arquitectura durante la Autarquía

La mayor parte de la bibliografía arquitectónica que ha tratado los regímenes totalitarios de Europa durante el siglo XX coincide en el papel preponderante que jugó la arquitectura como símbolo y manifestación del poder que dichos regímenes querían evidenciar y mantener a cualquier precio. Cuando el análisis se personaliza en el pensamiento de los dictadores y de su idea de arquitectura, la vinculación citada es indudable. Mussolini entendía la arquitectura como un arte del Estado, al considerarla como el factor más duradero de la civilización y con una clara vocación de eternidad, tal y como se reflejó en las actuaciones llevadas a cabo durante su mandato, sobre todo en la ciudad de Roma¹⁰. Adolf Hitler también consideraba la arquitectura como arte supremo que tenía la capacidad de unificar al pueblo alemán bajo la indiscutible autoridad del régimen nazi¹¹.

En lo que a la España de la Autarquía se refiere, la asociación entre arquitectura y propaganda o entre arquitectura y símbolo del estado es algo que han defendido quienes han escrito sobre esta época, sobre todo tras la muerte de Franco como Sofía Diéguez en 1976¹², Alexandre Cirici en 1977¹³, Lluís Domènech en 1978¹⁴, Gabriel Ureña en 1979¹⁵, Antonio Bonet en 1981¹⁶, Ángel Llorente en 1995¹⁷ y Ángel Urrutia en 1997¹⁸. No tiene sentido negar esa relación.

Nada más acabar la Guerra Civil se precisó el papel que el nuevo orden le reservaba a la arqui-

tectura como "expresión de la fuerza y de la misión del Estado en una época determinada", tal y como se recogía en el preámbulo de la Ley por la que se creaba la *Dirección General de Arquitectura*¹⁹. Con este planteamiento, el paso siguiente por parte del franquismo fue intentar encontrar una arquitectura que representase esa asociación citada. Se inició la búsqueda de una arquitectura nacional con la existencia de diversas voces que reiteraban las tesis oficiales desde posturas que en ocasiones eran verdaderas soflamas patrióticas, como la expuesta en 1942 por el arquitecto Diego de Reina la Muela:

*En estos tiempos de desorientación estilística, todos los arquitectos debemos cooperar, por modesta que sea nuestra aportación, a los plausibles intentos que para crear un estilo propio del nuevo Imperio Español se han emprendido por Organismos del Estado y técnicos conocedores de su misión, mediante artículos, conferencias, publicaciones, etc.*²⁰

No fue el único. Un año más tarde, Manuel García Viñolas firmaba uno de los primeros artículos que pretendían desde la teoría arquitectónica justificar lo que se estaba defendiendo desde la política, aprovechando la ocasión para rendir homenaje al dictador:

*De todas las voluntades que puede tener un Caudillo, ninguna me parece tan ambiciosa como ésta de crear en el orden de la Arquitectura el estilo propio de su tiempo...la inquietud del espíritu, cuando es profunda, origina siempre un cambio de estilo en el orden de la Arquitectura...*²¹

El Régimen quiso encontrar una arquitectura que lo definiese y que poder utilizar como símbolo de poder. Cualquier ocasión era propicia para adoctrinar a los arquitectos, tal y como hizo el Ministro de Educación Nacional en el acto de celebración del primer centenario de la Escuela de Arquitectura de Madrid: "Aliento a los arquitectos para la creación de un estilo especial característico que represente las ambiciones nacionales en tan importante ámbito de la cultura".²²

Ahora bien, una vez que se fijó el "qué" el paso siguiente fue intentar definir el "cómo". Y aquí es donde encontramos una serie de reflexiones teóricas intentando responder a una pregunta muy fácil de formular y muy difícil de responder. Se buscaba algo que fuese seguro, previsible, que

no sorprendiera. Se deseaban certezas y no se toleraban las incertidumbres. Se quería evitar lo imprevisible, lo distinto. Por todo ello se rechazó la modernidad, puesto que ofrecía posibilidades metodológicas y no respuestas ya conocidas en el momento de formular las preguntas, y se adoptó el academicismo. También porque ya se habían decantado por él tanto el nazismo alemán desde sus inicios como el fascismo italiano desde los primeros treinta, a los que el franquismo consideraba sus referentes en todos los órdenes.

Dentro de dicha corriente, interesaba que las referencias se buscasen en lo mejor de la historia de la arquitectura propia, lo que implicaba una clara aceptación de la reafirmación de lo español como base de toda manifestación cultural. Una de ellas, defendida por Antonio Palacios, fijaba el clasicismo de Juan de Villanueva, reflejo de la época gloriosa de Carlos III, como el camino a seguir, en sintonía con lo hecho en Alemania e Italia: "...La arquitectura vilanoviana es, en efecto, suma de todo severo orden, claridad eurítmica, grandiosa serenidad, verdad rigurosa, libre sin libertinaje, plena de riqueza y eficacia..."²³

La verdadera razón por la que se optó por buscar una adecuación válida para ese tiempo y española de un neoclasicismo flexible, fue porque éste era el medio en la que se sentían más cómodos los arquitectos que rigieron los destinos de la arquitectura oficial desde el principio, tal y como afirmó Antón Capitel en 1995: "...el hallazgo de la arquitectura académica como solución a la arquitectura nacional no fue una verdadera casualidad, pues tal búsqueda había sido iniciada con el fin de justificar aquel inevitable encuentro".²⁴

Esta tesis ya había sido apuntada al final de la Autarquía por Fernando Chueca en 1953 cuando afirmó que el tradicionalismo imperante en el régimen de Franco aunaba perfectamente los intereses de la nueva política con los de los arquitectos academicistas:

*El nuevo brote de tradicionalismo con que el régimen de Franco inauguró sus días fue preparado antes de su advenimiento y por hombres que ya lo estaban ensayando antes con anterioridad. Sin duda alguna, esta tendencia fue reforzada por el acontecer político y por representar mejor las bases para el nuevo Estado.*²⁵

Gobiernos Civiles

Los edificios de los Gobiernos Civiles fueron las arquitecturas que el poder político central utilizó para dejar constancia de su prevalencia sobre las instituciones de los otros poderes políticos existentes, el municipal y el provincial, cuyas sedes ya estaban construidas en las cuatro ciudades gallegas capitales de provincia²⁶ y quisieron representar toda la fuerza del Estado con su doble carácter centralizador y omnímodo.

Una de las consecuencias de la actual división provincial, que data del año 1833, fue la del nombramiento del representante del Estado en cada una de las provincias²⁷. Con diferentes denominaciones, será la de "Gobernador Civil" la que perdure hasta casi nuestros días, en que pasó a denominarse "Subdelegado del Gobierno"²⁸, tras la renovación territorial definida por la Constitución de 1978. Lógicamente, un cargo político tan importante demandaba un edificio acorde a la naturaleza de la institución que representaba.

Para remediar la situación en la que la representación provincial del gobierno había tenido desde su origen un alojamiento categóricamente inferior a las otras entidades de la administración política, se inició por el gobierno la Segunda República, al amparo de la "Ley de la Previsión contra el Paro" de 1935, también conocida como "Ley Salmón"²⁹ una campaña de edificación de Gobiernos Civiles, con la construcción de nueve de ellos, de los que sólo estaba acabado el de Oviedo cuando estalló la Guerra Civil³⁰. Una vez finalizada ésta y con el objetivo de evidenciar la supremacía de un régimen político dictatorial y centralista, la construcción de estos edificios se entendió como una oportunidad más de unir conceptualmente arquitectura y poder, utilizando aquélla como símbolo y manifestación de éste.

A partir de 1939 la *Dirección General de Arquitectura* puso en marcha un plan para que las sedes de los Gobiernos Civiles tuviesen el decoro y la dignidad que exigía dicha institución³¹. La puesta en marcha y desarrollo de dicho plan fueron convenientemente publicitados en las revistas de arquitectura de la época³². La situación existente era que, de las cincuenta capitales de provincia, sólo trece se hallaban en edificios propiedad del Estado. Pero, y esto es más determinante, en sólo ocho de ellas las instalaciones de



Fig. 1. Gobierno Civil de A Coruña. Ricardo Magdalena Gayán. 1944, abril. Fotografía del autor



Fig. 3. Gobierno Civil de Lugo. Enrique López-Izquierdo Blanco. 1946, marzo. Fotografía del autor



Fig. 2. Gobierno Civil de Ourense. Enrique López-Izquierdo Blanco. 1945, abril. Fotografía del autor



Fig. 4. Gobierno Civil de Pontevedra. Enrique López-Izquierdo Blanco. 1950, mayo. Fotografía del autor

los Gobiernos Civiles eran adecuadas o admisibles. En las otras treinta y seis eran inadmisibles, entre las que se encontraban las cuatro capitales gallegas, por lo que se planteó como ineludible la construcción de las nuevas sedes, que se iniciará con la de A Coruña (1944 - 1947) proyectada por Ricardo Magdalena Gayán³³, seguida por las de Ourense (1945 - 1947), Lugo (1946-1956) y Pontevedra (1950-1958), en las que su autor fue Enrique López-Izquierdo Blanco³⁴ (fig. 1 a fig. 4). Ambos arquitectos tenían su despacho profesional en Madrid y ofrecían garantías suficientes a las autoridades del Ministerio del Interior al que estaba adscrita la citada Dirección General. De este modo se aseguraba un resultado esperable dentro de los cánones aceptados.

Dado el carácter que debía tener el edificio, donde radica y reside la primera autoridad provincial por encima de las demás, la situación en la que se había de construir lleva aparejada una carga semántica indudable y constituía una decisión que excede el ámbito disciplinar de la arquitectu-

ra y entra de lleno en el de la política. El criterio principal a cumplir era que el nuevo Gobierno Civil se había de construir en la zona más digna de la ciudad, aunque no necesariamente céntrica y evitando los lugares de uso eminentemente comercial. Además, debía tenerse en cuenta la convivencia obligada con los edificios sede de los otros dos poderes políticos preexistentes en la ciudad: el municipal y el provincial. Una vez fijada la situación, si ya es un elemento determinante el emplazamiento del edificio, donde de nuevo se fijaron unas premisas claras: convenía que el solar fuese exento y la fachada principal debía dar a una plaza de dimensiones adecuadas a la masa del edificio, para favorecer las aglomeraciones de personas que se precisaban cuando se quería arengar a la población, a la que las autoridades consideraban como masa acrítica y disciplinada.

La combinación de los factores explicados dio como resultado la centralidad de la ubicación en las cuatro capitales gallegas, localizándose en tejidos consolidados en los casos de A Coruña, Lugo

y Pontevedra y en una zona nueva en Ourense al norte del casco histórico de la ciudad. En el caso coruñés hubo que reformar y ampliar el edificio de la antigua Aduana Real construida en el siglo XVIII para sede del Gobierno Civil y en los otros tres las cesiones de los solares por los respectivos ayuntamientos posibilitaron la construcción de edificios de nueva planta. Ello condicionó el proyecto y determinó la distinta incidencia en la ciudad de los nuevos edificios, muy pequeña en A Coruña y más importante en Lugo, Ourense y Pontevedra, aunque en distinta medida (fig. 5).

Al consensuar las necesidades de proyecto a resolver en un edificio existente, con las pretensiones municipales coruñesas de regularización de la vía lateral que debía unir las calles Real y Avenida de la Marina, a las que dan frente las fachadas principales del edificio, se fijó para dicha calle una anchura de 5 m y una dirección perpendicular a la alineación de la calle Real. La consecuencia de esto, fue la necesidad de construcción de una nueva fachada. Al plantear el acceso por la calle Real, se da la extraña circunstancia de que es la fachada posterior la que posee un espacio amplio a los pies del edificio, puesto que se abre a la plaza existente por la Avenida de la Marina,

prolongada visualmente por la calle ortogonal a ella, lo que determina una buena perspectiva del edificio.

En el caso lucense, el terreno que cedió el ayuntamiento se halla dentro de la muralla, delimitado al oeste por la calle Soledad, al Sur por la calle Armañá, al este por Teniente Coronel Teijeiro y al norte por un edificio existente. El edificio no ocupó la totalidad del solar, dejando libre una franja al sur, al definir esta alineación con una perpendicular a la bisectriz del ángulo formado por las calles al este y al oeste, dando como resultado un pentágono irregular. Como consecuencia se generó una nueva plaza, delante del edificio a la que da la fachada principal del mismo, con la entrada y las dependencias principales, que esponjó el tejido del casco histórico lucense.

En Ourense, al tratarse de una zona nueva de la ciudad, que se estaba construyendo en la misma época, el solar cedido cumple todos los requisitos exigidos. Es exento, de geometría trapezoidal y se halla en el noroeste del Parque de San Lázaro, el nuevo centro político de la ciudad. Su singularidad se resalta al no construirse ningún otro edificio por ese lado del parque. En este caso, el Gobierno Civil no será el único edificio

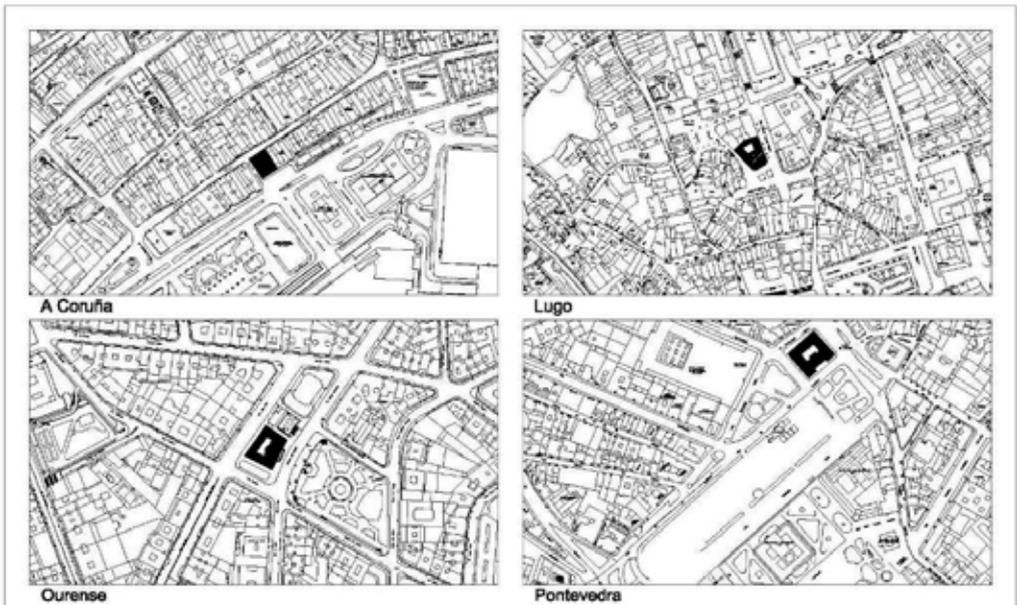


Fig. 5. Planos de situación de los Gobiernos Civiles de Galicia. Elaboración por el autor

institucional del gobierno central que se levante en la zona. Al sur del mismo, en la esquina con la calle Juan XIII, se erigirá la sede del Instituto Nacional de Previsión³⁵ y enfrente, al otro lado del parque, la Casa Sindical Provincial, que analizaremos más adelante. De esta manera, el régimen gobernante evidenció su presencia en la ciudad de modo claro, convirtiéndose el conjunto en una muestra del nuevo concepto de ciudad a él vinculado. Lógicamente, la fachada principal del edificio da frente al parque.

A diferencia de las tres ciudades anteriores, en los que los nuevos edificios están separados de las sedes de los poderes municipal y provincial, en Pontevedra se produjo un caso de convivencia en un mismo espacio público de los tres edificios, definiendo sin ninguna duda el centro cívico por excelencia de la ciudad. El solar cedido por el ayuntamiento es también exento como el orensano, de planta rectangular y emplazado en el vértice noroeste de la Alameda que tiene una planta circioagonal, con su directriz mayor en la dirección noreste-suroeste, con el Ayuntamiento situado al noreste y el Instituto y el Palacio de la Diputación definiendo el lado sureste. En el mismo lado que el Gobierno Civil, pero en una posición más retrasada se halla el Cuartel de San Fernando, actual Facultad de Bellas Artes. En una primera propuesta de 1945 del arquitecto P. Durán, el edificio ocupaba este solar pero su fachada principal no daba a la Alameda sino a la Plaza de España, lo que sin duda fue una de las causas de su rechazo por las autoridades municipales³⁶, al entender que una fachada lateral no podía dar frente al espacio público citado. López-Izquierdo corrigió este evidente error proyectual y su propuesta en este aspecto fue sensata a la vez que lógica, al colocar su edificio mirando de frente a la Alameda y no de lado.

El emplazamiento del edificio y la regularidad o irregularidad en la geometría del solar condicionarán su composición en la que se siguen los principios academicistas comentados anteriormente. Entre ellos destaca la utilización de la simetría como herramienta de ordenación planimétrica, aunque con distinto alcance en cada uno de los casos, que podemos denominar simetría total, simetría parcial y simetría elemental. Definimos la simetría como total cuando abarca la planta ente-

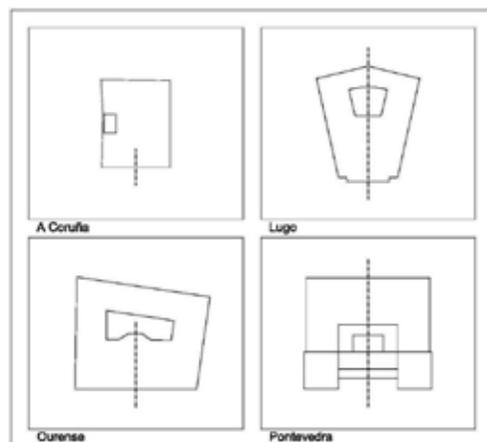


Fig. 6. Esquemas planimétricos a la misma escala de los Gobiernos Civiles de Galicia. Elaboración por el autor

ra, como en los proyectos de Lugo y Pontevedra. La simetría es parcial cuando se utiliza sólo en las primeras crujías hasta el patio del edificio como en Ourense. Por último, la simetría elemental se reduce a la composición de la fachada, como en el caso coruñés (fig. 6).

Podemos calificar el programa de un Gobierno Civil como complejo puesto que combina diferentes usos simples necesarios e interrelacionados entre sí para la correcta solución del encargo: el representativo, que abarca desde la entrada y la escalera de honor a las zonas de trabajo del Gobernador y el salón de sesiones y recepciones; el administrativo, con despachos y oficinas para el Secretario General y diversos negociados; el residencial, que resalta la jerarquía al separar las viviendas para los dos máximos funcionarios citados y un apartamento para un huésped de honor de las viviendas para personal subalterno. Los tres usos anteriores se completan con las dependencias necesarias para instalaciones y servicios, desde el garaje hasta el retén de guardia y los calabozos.

La diversidad de usos implica la necesidad de varias entradas, marcándose una nítida prelación entre ellas, estando la principal en la fachada homónima. El resto tiene un carácter secundario, independientemente de su uso público, de acceso a las dependencias policiales o administrativas, o privado, de acceso a las viviendas. Si observamos las plantas bajas de los cuatro edificios podemos comprobar que sólo en el caso de Lugo las en-

tradas secundarias mantuvieron el criterio de simetría en planta (fig. 7). En el edificio orensano hay que añadir la entrada de vehículos se dispuso en el centro de la fachada opuesta a la principal debido a que no tenía ningún otro condicionante al ser un edificio exento (fig. 8).

La misma solución se adoptó para el de Pontevedra (fig. 9). La comunicación directa con los salones y despachos de mayor representación que están ubicados en la planta primera, definida como noble en los planos de los proyectos, se resuelve con la escalera de honor que ha de estar necesaria y estrechamente enlazada con la entrada principal. En los cuatro casos tienen un tratamiento monumental debido a su importancia, proyectándose como escaleras imperiales en las sedes coruñesa (fig. 10) y lucense. Análogamente a lo hecho con las entradas, se dispusieron otras escaleras secundarias, que, en algunos casos no

recorren toda la altura del edificio, como las que unen las plantas bajas con los semisótanos. De las ascendentes que arrancan en la planta de acceso, se mantuvo de nuevo la disposición simétrica en los edificios de Lugo y Pontevedra.

Vinculado a la escalera de honor y para su iluminación se halla el patio del edificio, dispuesto sobre ella en el edificio coruñés y a continuación en los otros tres, generando en ellos una secuencia planimétrica: entrada – escalera – patio. En los casos lucense y orensano, se mantiene esa secuencia en la planta noble, con el salón de recepciones que se dispone con su balcón encima de la entrada. En el resto de lados del patio hay huecos de iluminación y ventilación de corredores o dependencias auxiliares, según los casos.

La organización vertical del programa es idéntica en los cuatro edificios. En la planta de acceso se disponen la entrada principal comunicada con el arranque de la escalera de honor, y una serie de dependencias destinadas a las fuerzas de seguridad. Los locales considerados impropios de figurar en planta baja se relegan a una planta semisótano, de dimensiones siempre menores. La planta noble va vinculada al carácter político representativo, con las dependencias públicas del gobernador, completadas con las del secretario general. En la segunda planta se combinan usos administrativos con los residenciales. Esta es la planta de remate en el Gobierno Civil de Pontevedra. No sucedió lo mismo en los otros tres, donde sobre ella se dispuso una planta de ático de uso residencial, retranqueada en el caso coruñés y

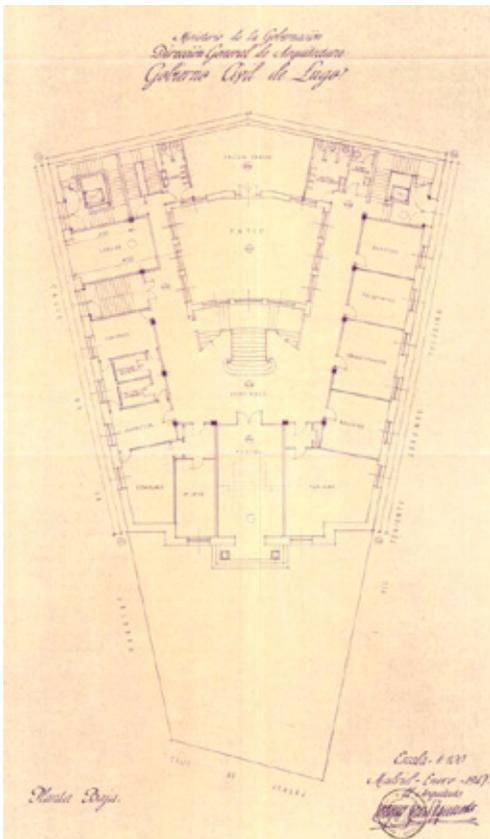


Fig. 7. Gobierno Civil de Lugo. Planta baja. Enrique López-Izquierdo Blanco. 1946, marzo. AGA 04 078 26/15893

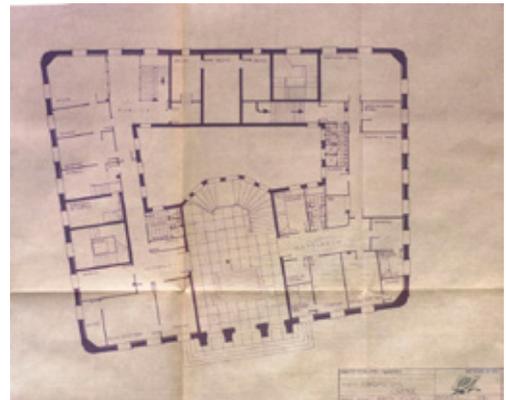


Fig. 8. Gobierno Civil de Ourense. Planta baja. Enrique López-Izquierdo Blanco. 1945, abril. AGA 04 078 26/15896

abuhardillada con mansardas en el de Ourense, aunque no estuviesen previstas en el proyecto; en Lugo se proyectó una tercera planta que se completará parcialmente con un ático en la parte posterior del edificio.

Desde un punto de vista semántico nos encontramos con cuatro ejemplos en los que se entiende que la arquitectura debe estar al servicio de la ideología dominante en el momento. Esta premisa debe verificarse en lo que la población sienta y entienda al contemplar los edificios de los Gobiernos Civiles. Por tanto, el objetivo último de la institución cliente es que la expresión del edificio en su doble componente material y lingüística debe conseguir que el mensaje quede claro, evitándose toda confusión y remarcando la severidad inherente a su destino.

En el edificio coruñés estaban protegidas las fachadas a la calle Real y la Avenida de la Marina, por lo que era obligatoria su conservación. El resto fue proyectado como un edificio de nueva planta. Dichas fachadas estaban construidas en piedra de sillería y sólo necesitaban una discreta reparación. Ricardo Magdalena proyectó en este mismo material la nueva fachada transversal en lugar de la mampostería encalada del edificio original. Al producirse el vaciado fue precisa la construcción de una nueva estructura proyectada

en hormigón armado, definida por ocho pares de soportes en la zona central que conforman un sistema estructural propio, que con los muros perimetrales constituyeron los apoyos de los nuevos forjados. En los otros tres, López-Izquierdo adoptó el mismo sistema constructivo: estructura de hormigón armado, definiéndose las líneas de pilares perfectamente reconocibles en las plantas del edificio, con una disposición regular en la que las crujeas resultantes definen la composición planimétrica y la distribución de las diferentes dependencias. Las fachadas son de hormigón, chapadas de piedra y con despiece almohadillado en los elementos principales de la composición: cuerpo basamental en los tres edificios y remarcando los cuatro ángulos principales en Lugo y Ourense. El resto de elementos tales como guarniciones de huecos, balaustradas, ménsulas, impostas y cornisas se ejecutarán también en piedra, utilizando conscientemente toda la carga significativa que este material ha tenido desde siempre.

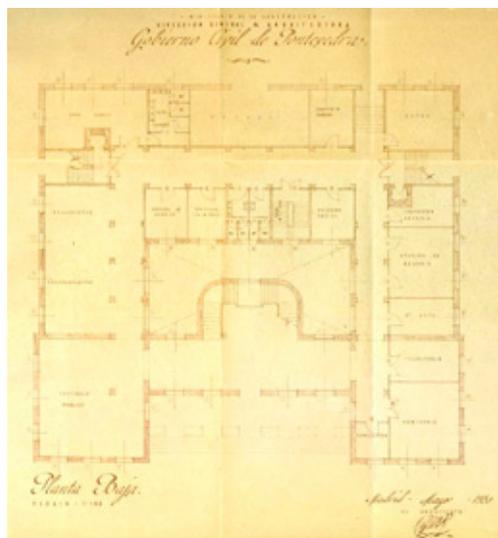


Fig. 9 Gobierno Civil de Pontevedra. Planta baja. Enrique López-Izquierdo Blanco. 1950, mayo. AGA 04 078 26/15900

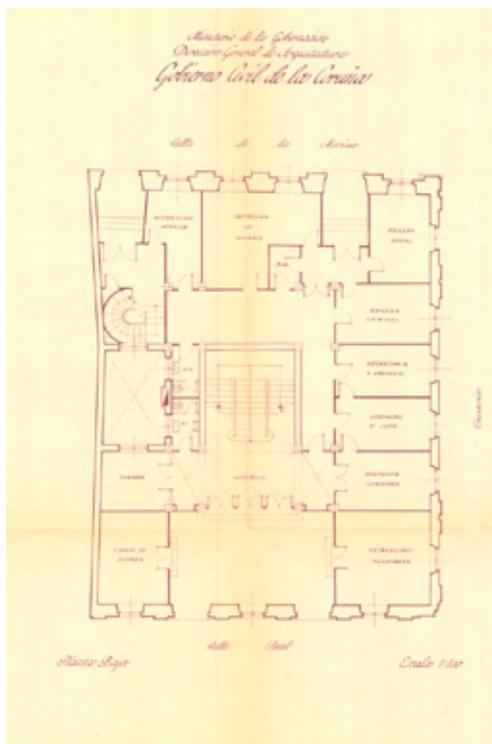


Fig. 10 Gobierno Civil de A Coruña. Planta baja. Ricardo Magdalena Gayán. 1944, abril. AGA 04 078 26/15870

Dado el objetivo perseguido, el material utilizado tenía que acompañarse de un lenguaje que tampoco ofreciese dudas, por lo que se escogió el código clásico que los arquitectos manejaban con comodidad ya desde su etapa de formación académica. Ineludible en el caso coruñés y opcional en las otras tres ciudades, el manejo de la sintaxis pone a prueba la capacidad y el talento de los arquitectos.

Enrique López-Izquierdo planteó en Ourense una solución elegante para la entrada principal con la utilización de una serliana y evidenció oficio en la composición de los cuatro alzados: mantuvo como fija la dimensión de los huecos y variable la del entreaño en cada uno de los frentes, teniendo la cautela de igualar la distancia entre el punto central de los arcos con los que se resuelven los enlaces entre las fachadas y el primer hueco por cada lado, donde sabía que la percepción podía ser más precisa, al poder tomar referencias visuales en los dos planos que se unen conformando la esquina.

En el edificio de Lugo reforzó la fachada principal con un tetrástilo de orden gigante, no previsto en la primera propuesta³⁷, que al arrancar de la primera planta y tener un balcón corrido que impide verlo en su totalidad, es más efectista que efectivo; las fachadas laterales son discretas, resueltas con un elemental dibujo de huecos, sólo alterado con la inclusión de frontones curvos sobre los que dan al balcón que se construye en la fachada noreste. En este edificio y en el orensano el empleo de elementos secundarios de la figuración es simplemente correcto.

En Pontevedra propuso un edificio volumétricamente más complejo. Partió de una entrada monumentalizada con un pórtico de columnas pareadas exentas rematado por una balastrada que defiende una terraza delimitada por una galería arqueada; todo ello flanqueado por dos volúmenes prismáticos a modo de torreones, dando como resultado un conjunto poco acertado debido a la ruptura de la verticalidad de los mismos al tener la planta baja almohadillada, un balcón corrido en primera planta que vuelve sobre el lateral, compitiendo con la balastrada central y resaltando excesivamente la imposta entre las plantas primera y segunda. Además, en los alzados laterales la variación de dimensión de los torreones con el resto

del volumen que se prolonga hacia la parte posterior es tan pequeña que en la visión diagonal se pierde el efecto pretendido. Esto último queda aún más marcado por la presencia de la horizontalidad que unifica volumétricamente todas las fachadas mediante la continuidad de impostas y cornisa que las recorren.

Por el contrario, Ricardo Magdalena resolvió de modo brillante la comentada exigencia de la conservación de las fachadas del edificio coruñés, que sólo mantienen la dimensión vertical hasta la planta noble. Sutilmente, unificó alturas disminuyendo la de los huecos de planta segunda en la Marina y subiendo los de la calle Real, aumentando las basas de las pilastras jónicas de esta última con cuidado de no estirarlo excesivamente, para poder montar sobre ellas el entablamento y la cornisa, perdiéndose el primero al volver en la fachada lateral de nueva creación y continuándose la segunda en la totalidad del edificio. En esta fachada, redujo el apilastrado, marcándose sólo los huecos extremos, a modo de transición con la fachada de la Marina que carece del mismo y de entablamento. Todo lo anterior condujo a una elegante diferenciación en el tratamiento de las esquinas, claramente legible en la planta, que consistió en una transición elemental entre dos planos entra las fachadas de la Marina y la lateral, y otra más compleja entre ésta y la de la calle Real mediante la inclusión de una serie de quiebros para disimular la ya comentada interrupción del entablamento. La planta del ático, construida para poder completar el programa exigido, se retiró discretamente del plano de fachada y se dimensionó de modo correcto, consiguiendo un conjunto equilibrado.

En la actualidad los cuatro edificios mantienen su carácter institucional puesto que en ellos se halla la sede de la Subdelegación del Gobierno en cada capital de provincia. Las modificaciones introducidas en ellos sólo son relevantes en el caso coruñés donde la transformación en principal de la fachada a la Avenida de la Marina implicó la inversión del sentido de la escalera de honor con respecto a lo proyectado.

Casas Sindicales

Tras la victoria en la Guerra Civil el control político por parte del Régimen quiso abarcar to-

dos los estamentos del Estado, sobre todo los de aquellos que de alguna manera podían constituir un posible frente de oposición política, entre los que se encontraban las asociaciones de trabajadores. Una vez proscritas y pasadas a la clandestinidad las organizaciones sindicales republicanas, como la anarquista *Confederación Nacional del Trabajo (C.N.T.)* y la socialista *Unión General de Trabajadores (U.G.T.)*, la representación sindical debía ser reflejo de la organización política del Nuevo Estado con sus atributos de unidad, totalidad y jerarquía. Por imposición legal³⁸, a partir de 1940 la única entidad reconocida por el Estado para vehicular la comunicación en ambos sentidos, transmitiendo las aspiraciones y necesidades de los trabajadores, por un lado, y las directrices del Estado, por otro, será la *Organización Sindical de F.E.T. y de las J.O.N.S.*, conocida popularmente como "Sindicato Vertical". Todas las asociaciones de productores, que es como se denominaba en la ley a los trabajadores, quedaron sometidas a la disciplina del *Movimiento*, bajo el control de la *Delegación Nacional de Sindicatos*. Ésta quiso tener representación en todo el territorio nacional por medio de las conocidas como "Casa Sindical", que se organizaron jerárquicamente de acuerdo con su ámbito de intervención, siendo las más importantes las provinciales que se ubicaron en las capitales de provincia, seguidas de las comarcales que lo hicieron en las ciudades importantes que no tenían ese rango. Las Casas Sindicales fueron el segundo grupo de arquitecturas tras los Gobiernos Civiles, que evidenciaron la presencia constante del poder político que ejercía un control total, en este caso sobre las relaciones económicas que posibilitan el desarrollo de cualquier actividad.

En el ámbito temporal de estudio, en Galicia se proyectaron o construyeron las Casas Sindicales Provinciales de A Coruña y Ourense y las Casas Comarcales de Vigo y Ferrol. La única que se conserva es la Casa Sindical Provincial de Ourense (fig. 11), proyectada en noviembre de 1947 por Rafael Aburto Renobales, arquitecto vinculado al Sindicato³⁹, y Mariano Rodríguez Sanz, arquitecto municipal.

A la hora de decidir la ubicación de las mismas, los criterios fueron diferentes según los casos. La del edificio de Ourense es más acorde al estatus



Fig. 11. Casa Sindical de Ourense. Rafael Aburto Renobales y Mariano Rodríguez Sanz. 1947, noviembre. Fotografía del autor

que debe representar puesto que el solar elegido da frente al Parque de San Lázaro, cuyo nuevo papel urbano ya se ha señalado, con el Gobierno Civil situado en el lado opuesto, próximo a la sede del Instituto Nacional de Previsión, asignando entre los tres edificios un nuevo carácter político a esa parte de la ciudad.

En los otros casos, las razones fueron de oportunidad de distinta naturaleza al plantearse en solares ya edificados o en obras. Las de las Casas Sindicales de A Coruña y Vigo tenían una segunda intencionalidad política, puesto que quiso dejar patente la idea de supremacía del bando vencedor, ya que se apropiaron de lugares vinculados a los derrotados en la Guerra Civil. La de A Coruña ocupó un solar entre medianeras con frente a las calles Federico Tapia y Pardo Bazán perteneciente a la antigua *C.N.T.*, expropiado por el gobierno municipal y cedido al Sindicato Vertical. Las obras ya estaban iniciadas y se aprovecharon en parte. Su proyecto fue redactado

en octubre de 1943 por Juan González-Cebrián, a la sazón arquitecto de la *Obra Sindical del Hogar*. En el caso vigués, con proyecto de marzo de 1945 elaborado por Enrique Álvarez-Sala, se eligió un solar en parte edificado y que tenía una construcción que era la antigua *Casa del Pueblo* en la calle García Barbón. Dado el mal estado se proyectó el derribo de lo existente y la edificación de nueva planta en todo el solar.

La Casa Sindical Comarcal de Ferrol fue proyectada para adaptarse al edificio del antiguo Ayuntamiento una vez que éste se trasladó a la nueva sede de la Plaza de Armas. Ocupaba una manzana triangular definida por las actuales calles Carmen, Manuel del Cal y Cantón de Molíns, a la que daba la fachada principal. Es una actuación con una marcada significación política al vincular al Sindicato con un edificio con gran carga afectiva en la ciudad natal de Franco. El documento fue redactado en julio de 1953 por Juan González-Cebrián. Fue una intervención menor en la que las nuevas dependencias resultado de

las demoliciones precisas para acomodar el programa de necesidades al nuevo uso, se adaptaron a los huecos existentes y no se modificaron las fachadas. El edificio fue demolido y reemplazado por otros de uso residencial.

Los solares de A Coruña y Ourense son entre medianeras, con frente a una calle éste último y con frente a dos el primero, con las entradas en los lados cortos. En la planta baja del edificio coruñés (fig. 12) la relación de éstas con las escaleras nos marca cuál es la principal, que da frente a una de tipo imperial colocada a eje y situada antes del salón de actos que se dispuso de modo transversal al solar y con accesos poco representativos por un corredor con dimensión insuficiente. En la otra entrada se pierde la secuencia entrada-escalera al ocupar ésta una posición lateral. En Ourense la entrada por un solo lado obliga a diferenciar los accesos a las tres partes principales que conforman el programa, reservando los huecos centrales para la Delegación y destinando los extremos al Hogar del Pro-

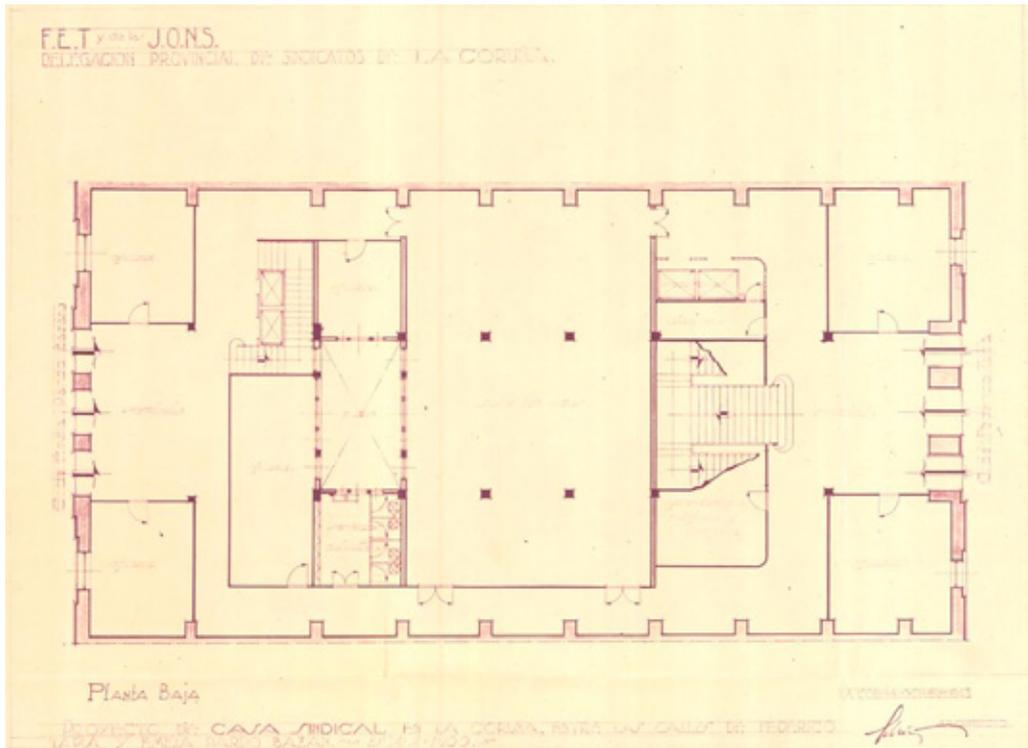


Fig. 12. Casa Sindical de A Coruña. Planta Baja. Juan González Cebrián. 1943, octubre. AGA 34/239 593

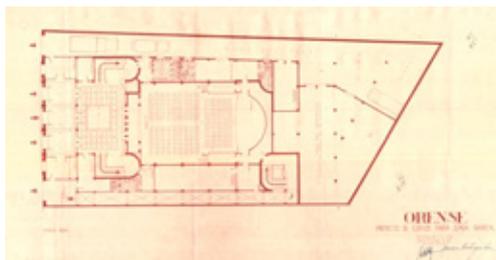


Fig. 13. Casa Sindical de Ourense. Planta Baja. Rafael Aburto Renobales y Mariano Rodríguez Sanz. 1947, noviembre. AGA 34/239 593

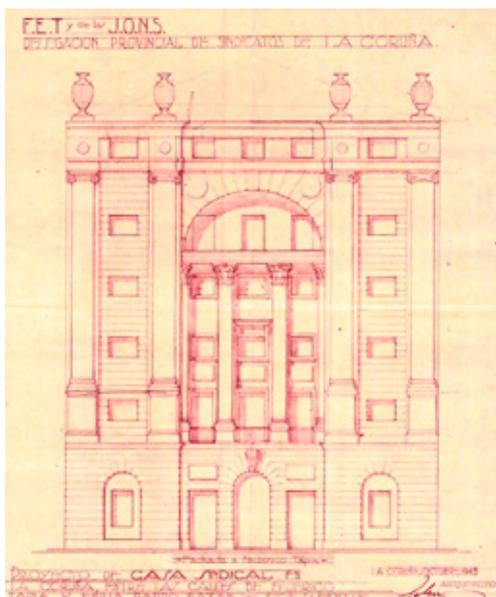


Fig. 14. Casa Sindical de A Coruña. Alzado. Juan González Cebrián. 1943, octubre. AGA 34/239 593

ductor y a la Unión Territorial respectivamente, conformando una simetría elemental. El acceso ceremonial secuenciado culmina en el gran salón de actos cuyo foyer está flanqueado por los principales núcleos de escalera. La adecuación entre la regularidad de los elementos centrales y la irregularidad del solar, resuelta con la deformación de elementos secundarios, evidencia el oficio del arquitecto en la resolución de la planta (fig. 13).

La fachada principal del edificio coruñés fue organizada según una ordenación que siguió fidedignamente los postulados de la arquitectura academicista por medio de una doble composición tripartita tanto en vertical como en horizontal. En vertical, un cuerpo bajo almohadillado soporta

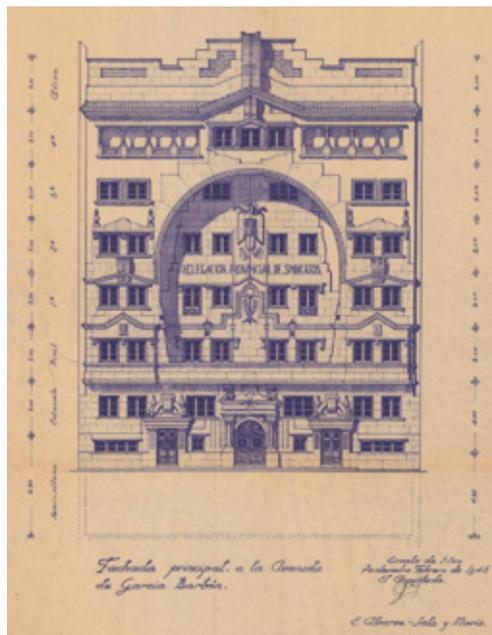


Fig. 15. Casa Sindical de Vigo. Alzado. Enrique Álvarez-Sala Moris. 1945, marzo. AGA 34/784 2

uno central de cuatro alturas modulado por un tetrástilo gigante de orden jónico que se remata con un entablamento de una planta. En horizontal, el tramo central es más ancho y arranca con una serliana en planta baja, para en el cuerpo intermedio organizar un fantástico dístico soporte de un dintel y un arco (fig. 14). Este es un buen ejemplo de cómo conjugar la exigencia de representatividad de un edificio singular con semejante carga política implícita, con la realidad de un solar entre medianeras, buscando la respuesta en esa exhibición figurativa, que después en obra se redujo radicalmente. El edificio fue derribado y reemplazado por otro de uso residencial.

La misma exigencia existe en el caso de Vigo. En el alzado proyectado (fig. 15) se puede observar un planteamiento similar al coruñés al optar por un tratamiento de la fachada como un gran arco de un solo vano, acompañado de una figuración regionalista en lugar de la clasicista del edificio coruñés, que resuelve con un aparataje excesivo el tratamiento de todos los huecos. Una doble galería en la última planta flanqueando un hueco central rematado en frontón constituye el límite superior de una composición fallida en sus

proporciones y figuraciones. Este proyecto fue rechazado y se construyó más tarde otro edificio en una esquina de la misma calle, más discreto en todos sus aspectos y que aún se conserva, siendo la actual sede de la *U.G.T.*

En Ourense la respuesta al problema de no poder hacer un edificio exento fue mucho más contenida que en las soluciones anteriores, con una fachada principal de evidente composición academicista, tanto en la primera propuesta como en la definitiva, mejor proporcionada al elevarse una planta. El tratamiento del cuerpo basamental permite una fácil legibilidad de los accesos a las distintas partes del edificio. El tratamiento figurativo huye de la exacerbación de los casos coruñés y vigués y se caracteriza por su sobriedad, destacando el apilastrado tetrástilo que enmarca la arquería protagonista del tramo central de la planta baja y el frontón que señala el hueco principal de la planta noble. Ejemplo habitual de solución constructiva aceptada sin problemas, puesto que una estructura de hormigón armado se vistió con la utilización en la fachada de la piedra granítica propia de la región, con lo que se resolvieron simultáneamente las exigencias de adaptación al medio urbano y de significación política, al transmitir el material empelado severidad y duración, a la vez que permitió el tratamiento figurativo empleado. Hoy en día conviven en el edificio las sedes provinciales de diversas organizaciones sindicales como *C.I.G.*, *CC. OO.*, *U.G.T.* y *U.S.O.* con la delegación del *Fondo de Garantía Salarial del Ministerio de Empleo y Seguridad Social.*

Conclusiones

Los edificios que se conservan de la arquitectura institucional promovida en Galicia durante la Autarquía se han convertido en elementos fundamentales en sus respectivas áreas de influencia y, dado el tiempo transcurrido desde su construcción, ya pertenecen a la memoria colectiva de sus ciudades al formar parte de su paisaje urbano consolidado.

Respondieron perfectamente a su cometido, desde la selección de su situación y emplazamiento hasta su resolución proyectual, en la que la expresión final de esas arquitecturas y por tanto su carácter fue el resultado de aunar una figuración que tomó prestadas citas históricas de códigos pretéritos, con una solución material tradicional en su piel que camufló una construcción en la que se empleó la más alta tecnología en estructuras e instalaciones. El academicismo inicial de su composición devino en una organización en planta y sección que resolvió los diversos programas complejos de un modo eficaz. La calidad de los resultados fue diversa, evidenciando de este modo el distinto conocimiento y oficio de los arquitectos que los idearon, todos ellos vinculados a las respectivas instituciones, definiendo un modo de actuación habitual en su momento, en el que nada podía escapar a un control previo que asegurase el resultado pretendido.

Las arquitecturas institucionales políticas en Galicia mantienen hoy en día su papel representativo, aunque en menor medida que el original debido a la nueva organización política del Estado, basada en principios democráticos, afortunadamente distantes y distintos de los dictatoriales que caracterizaron la época en la que se construyeron.

NOTAS

¹ Nos referimos a las ciudades de A Coruña, Ferrol, Santiago, Lugo, Ourense, Pontevedra y Vigo.

² Braunfels, Wolfgang. 1987. "Dominio político y arquitectura". In *Urbanismo occidental*, 11-18. Madrid: Alianza Forma.

³ Almuíña Díaz, Carlos and Martínez Suárez, Xosé Lois. 1974 "Arquitectura". In *Gran Enciclopedia Gallega*, 89-91. Santiago: Silverio Cañada.

⁴ Almuíña Díaz, Carlos and Martínez Suárez, Xosé Lois. 1975. "El período 1936-1950". In *Rafael González Villar e a súa época*. Vigo: C.O.A.G.

⁵ López Vázquez, José Manuel. 1981. "La arquitectura gallega contemporánea". In *Galicia en el siglo XX*, 1137-1153. Barcelona: Nauta.

⁶ Sobrino Manzanares, María Luisa. 1982. "El siglo XX: Arquitectura". In *Historia del arte gallego*, 423-436. Madrid: Alhambra.

⁷ Vigo Trasancos, Alfredo. 1990. "A arquitectura do século XX". In *A arte galega. Estado da cuestión*, 393-420. A Coruña: Publicacións do Consello da Cultura Galega.

⁸ Sólo aparecen mencionados, sin citar su autor, los Gobiernos Civiles de Ourense y Pontevedra en Seara Morales, Iago. 1993. "De la arquitectura racionalista a la arquitectura de la Autarquía". In *Arte contemporáneo*, 328-351. A Coruña: Hércules de Ediciones, S.A.

⁹ Véase, a modo de ejemplo, Vázquez Astorga, Mónica and Yeste Navarro, Isabel A. 2013. "El Gobierno Civil de Zaragoza y su sede institucional". *Artígrama* 26: 743-768.

¹⁰ Krufft, Hanno Walter. 1990. "Italia: futurismo y racionalismo". In *Historia de la teoría de la arquitectura. Desde el siglo XIX hasta nuestros días*, 687-704. Madrid: Alianza Editorial.

¹¹ Adam, Peter "Hitler y los arquitectos". 1992. In *El arte del Tercer Reich*, 206-227. Barcelona: Tusquets Editores.

¹² Diéguez Patao, Sofía. 1976. "Nueva política, nueva arquitectura". *Arquitectura* 199: 57-62.

¹³ Cirici Pellicer, Alexandre. 1977. *La estética del franquismo*. Barcelona: Gustavo Gili.

¹⁴ Doménech Girbau, Lluís. 1978. *Arquitectura de siempre. Los años 40 en España*. Barcelona: Tusquets Editores.

¹⁵ Ureña Portero, Gabriel. 1979. *Arquitectura y Urbanística Civil y Militar en el Período de la Autarquía (1936-1945)*, Madrid: Istmo.

¹⁶ Bonet Correa, Antonio. 1981. "Espacios arquitectónicos para un nuevo orden". In *Arte del franquismo*, 11-46. Madrid: Catedra.

¹⁷ Llorente Hernández, Ángel. 1995. *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*. Madrid: Visor.

¹⁸ Urrutia Núñez, Ángel. 1987. "La arquitectura de la Autarquía (1940-1950)". In *Arquitectura del siglo XIX, del modernismo a 1936 y de 1940 a 1980*. Zaragoza: Exclusivas de Ediciones S. A.

¹⁹ Jefatura del Gobierno Nacional. 1939. "Ley de 23 de septiembre de 1939 creando la Dirección General de Arquitectura". *Boletín Oficial del Estado*, September 30, 1939: 5427.

²⁰ Reina de la Muela, Diego de. 1942. "Divagaciones arquitectónicas. Los imperios y su estilo". *Reconstrucción* 23: 193-194.

²¹ García Viñolas, Manuel Augusto. 1943. "Sobre la creación de los estilos arquitectónicos". *Revista Nacional de Arquitectura* 18-19: 243.

²² Ibáñez Martín, José. "Discurso del Ministro de Educación Nacional". *Revista Nacional de Arquitectura* 38: 36-37.

²³ Palacios Ramilo, Antonio. 1945. "Ante una moderna arquitectura". *Revista Nacional de Arquitectura* 47-48: 405-413.

²⁴ Capitel, Antón. 1995. "La arquitectura española del historicismo tardío en el período posterior a la Guerra Civil: 1939 - 1949". In *Arquitectura española del siglo XX*, 357-383. Madrid: Espasa Calpe.

²⁵ Chueca Goitia, Fernando. 1988. "Manifiesto de la Alhambra". *Arquitectos* 154: 100-111. Publicación del texto homónimo de 1953.

²⁶ Fernández Fernández, Xosé. 1995. "Arquitectura institucional". In *Arquitectura del Eclesiasticismo en Galicia*, 29-174. A Coruña: Universidade Da Coruña.

²⁷ Dóriga Tovar, César. 1967. "El cargo de Gobernador Civil y Jefe Provincial del Movimiento en el nuevo estado español". *Revista de estudios políticos* 156: 145-168.

²⁸ Jefatura del Estado. 1997. "Ley 6/1997, de 14 de abril, de Organización y Funcionamiento de la Administración General del Estado: Artículo 29. Los Subdelegados del Gobierno". *Boletín Oficial del Estado*, April 15, 1997: 11762-11763.

²⁹ Ministerio de Trabajo, Sanidad y Previsión. 1935, "Ley de la Previsión contra el Paro: Artículo 6º. Edificios Públicos". *Gaceta de Madrid*, June 26, 1935: 2443. El titular del Ministerio era Federico Salmón Almorín.

³⁰ Equipo redactor. 1947a. "Mejoras de los edificios destinados a Gobiernos Civiles". *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura* 3: 11-14.

³¹ Equipo redactor. 1942. "Plan Nacional de Gobiernos Civiles". *Revista Nacional de Arquitectura* 10-11: 31.

³² Las ciudades cuyos edificios de Gobierno Civil se publicaron fueron los siguientes: Las Palmas y Pamplona: Equipo redactor. 1942. "Plan Nacional de Gobiernos Civiles". *Revista Nacional de Arquitectura* 10-11: 31. Toledo: Equipo redactor. 1944. "Construcción del nuevo Gobierno Civil de Toledo en la Plaza de Zocodover". *Reconstrucción* 46: 277-286. Badajoz y Cuenca: Equipo redactor. 1947a. "Mejoras de los edificios destinados a Gobiernos Civiles". *Boletín de información de la Dirección General de Arquitectura* 3: 11-14. León: Equipo Redactor. 1947b. "Noticias". *Boletín de información de la Dirección General de Arquitectura* 4: 35. Murcia: Fisac Serna, Miguel. 1948. "Anteproyecto de Palacio Municipal y Gobierno Civil en Murcia". *Revista Nacional de Arquitectura* 75: 91-94. Santander: Fernández Huidobro, Rafael. 1948. "Gobierno Civil". *Revista Nacional de Arquitectura* 75: 125-127.

³³ Ricardo Magdalena Gayán fue el autor, entre otras obras, del Ayunta-

miento de Zaragoza con Alberto Acha Urioste y Mariano Nasarre Audera, ganadores del concurso en 1941; de la ampliación y de la reforma de San Mamés con De Miguel y Domínguez Salazar, en 1951. Fue uno de los firmantes del *Manifiesto de la Alhambra* en octubre de 1952

³⁴ Enrique López-Izquierdo Blanco fue profesor de la Escuela de Aparejadores de Madrid de 1939 a 1970. Realizó obras de reforma en diversos edificios de Madrid como el Palacio de la Prensa o el Teatro Albéniz. Además de los tres gallegos, fue el autor del Gobierno Civil de Badajoz, cuyas plantas esquemáticas se publicaron en Equipo redactor. 1947. "Mejoras de los edificios destinados a Gobiernos Civiles".

Boletín de información de la Dirección General de Arquitectura 3: pp. 11-14.

³⁵ El edificio de la *Delegación Nacional de Previsión*, hoy Tesorería General de la Seguridad Social, fue proyectado por Eduardo de Garay Garay en febrero de 1947.

³⁶ Otra de las causas la indicó Enrique López-Izquierdo Blanco en la Memoria del Proyecto de mayo de 1950, cuando escribió refiriéndose a la propuesta de P. Durán: "La austeridad como se proyectó no fué del completo gusto de las Autoridades Locales, representando el sentir y gusto de sus habitantes, no ya de la ciudad, sino de aquella provincia, donde impera una arquitectura de estilos más complicados". Proyecto en el Archivo General de la

Administración, Alcalá de Henares, 04 078 26/15900

³⁷ En el proyecto de marzo de 1946, López-Izquierdo había proyectado una fachada principal más discreta, con un dístico de un solo cuerpo sobre el que se disponía el balcón de autoridades y frontones curvos sobre los huecos de primera planta. La propuesta definitiva la firmó en de abril de 1950.

³⁸ Jefatura del Estado. 1940. "Ley de 26 de enero de 1949 sobre Unidad Sindical". *Boletín Oficial del Estado*, January 31, 1940: 772-773

³⁹ Rafael Aburto Renobales y Francisco de Asís Cabrero resultaron vencedores en 1949 en el "Concurso de anteproyectos para la construcción de la Casa Sindical en Madrid".

REFERENCIAS

- Adam, Peter. 1992. "Hitler y los arquitectos." In *El arte del Tercer Reich*, 206-227. Barcelona: Tusquets Editores.
- Almuiña Díaz, Carlos and Xosé Lois Martínez Suárez. 1974 "Arquitectura." In *Gran Enciclopedia Gallega*, 89-91. Santiago: Silverio Cañada.
- Almuiña Díaz, Carlos and Xosé Lois Martínez Suárez. 1975. "El período 1936-1950." In *Rafael González Villar e a súa época*. Vigo: C.O.A.G.
- Bonet Correa, Antonio. 1981. "Espacios arquitectónicos para un nuevo orden." In *Arte del franquismo*, 11-46. Madrid: Cátedra.
- Braunfels, Wolfgang. 1987. "Dominio político y arquitectura." In *Urbanismo occidental*, 11-18. Madrid: Alianza Forma.
- Capitel, Antón. 1995. "La arquitectura española del historicismo tardío en el período posterior a la Guerra Civil: 1939 – 1949." In *Arquitectura española del siglo XX*, 357-383. Madrid: Espasa Calpe.
- Cirici Pellicer, Alexandre. 1977. *La estética del franquismo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Diéguez Patao, Sofía. 1976. "Nueva política, nueva arquitectura." *Arquitectura* 199: 57-62.
- Doménech Girbau, Lluís. 1978. *Arquitectura de siempre. Los años 40 en España*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Dóriga Tovar, César, 1967. "El cargo de Gobernador Civil y Jefe Provincial del Movimiento en el nuevo estado español." *Revista de estudios políticos* 156: 145-168.
- Equipo redactor. 1942. "Plan Nacional de Gobiernos Civiles." *Revista Nacional de Arquitectura* 10-11: 31.
- Equipo redactor. 1944. "Construcción del nuevo Gobierno Civil de Toledo en la Plaza de Zocodover." *Reconstrucción* 46: 277-286.
- Equipo redactor. 1947a. "Mejoras de los edificios destinados a Gobiernos Civiles." *Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura* 3: 11-14.
- Equipo Redactor. 1947b. "Noticias." *Boletín de información de la Dirección General de Arquitectura* 4: 35.
- Fernández Fernández, Xosé. 1995. "Arquitectura institucional." In *Arquitectura del Eclecticismo en Galicia*, 29-174. A Coruña: Universidade Da Coruña.
- Fernández Huidobro, Rafael. 1948. "Gobierno Civil." *Revista Nacional de Arquitectura* 75: 125-127.
- Fisac Serna, Miguel. 1948. "Anteproyecto de Palacio Municipal y Gobierno Civil en Murcia." *Revista Nacional de Arquitectura* 75: 91-94.
- García Viñolas, Manuel Augusto. 1943. "Sobre la creación de los estilos arquitectónicos." *Revista Nacional de Arquitectura* 18-19: 243.
- Ibáñez Martín, José. "Discurso del Ministro de Educación Nacional." *Revista Nacional de Arquitectura* 38: 36-37.
- Jefatura del Estado. 1940. "Ley de 26 de enero de 1949 sobre Unidad Sindical." *Boletín Oficial del Estado*, January 31, 1940: 772-773.
- Jefatura del Estado. 1997. "Ley 6/1997, de 14 de abril, de Organización y Funcionamiento de la Administración General del Estado: Artículo 29. Los Subdelegados del Gobierno." *Boletín Oficial del Estado*, April 15, 1997: 11762-11763.
- Jefatura del Gobierno Nacional. 1939. "Ley de 23 de septiembre de 1939 creando la Dirección General de Arquitectura." *Boletín Oficial del Estado*, Septiembre 30, 1939: 5427.
- Kruft, Hanno Walter. 1990. "Italia: futurismo y racionalismo." In *Historia de la teoría de la arquitectura. Desde el siglo XIX hasta nuestros días*, 687-704. Madrid: Alianza Editorial.
- Llorente Hernández, Ángel. 1995. *Arte e ideología en el franquismo (1936-1951)*. Madrid: Visor.
- López Vázquez, José Manuel. 1981. "La arquitectura gallega contemporánea." In *Galicia en el siglo XX*, 1137-1153. Barcelona: Nauta.
- Ministerio de Trabajo, Sanidad y Previsión. 1935, "Ley de la Previsión contra el Paro: Artículo 6º.

- Edificios Públicos." *Gaceta de Madrid*, June 26, 1935: 2443.
- Palacios Ramilo, Antonio. 1945. "Ante una moderna arquitectura." *Revista Nacional de Arquitectura* 47-48: 405-413.
- Reina de la Muela, Diego de. 1942. "Divagaciones arquitectónicas. Los imperios y su estilo." *Reconstrucción* 23: 193-194.
- Seara Morales, Iago. 1993. "De la arquitectura racionalista a la arquitectura de la Autarquía." In *Arte contemporáneo*, 328-351. A Coruña: Hércules de Ediciones.
- Sobrino Manzanares, María Luisa. 1982. "El siglo XX: Arquitectura." In *Historia del arte gallego*, 423-436. Madrid: Alhambra.
- Ureña Portero, Gabriel. 1979. *Arquitectura y Urbanística Civil y Militar en el Período de la Autarquía (1936-1945)*, Madrid: Istmo.
- Urrutia Núñez, Ángel. 1987. "La arquitectura de la Autarquía (1940-1950)." In *Arquitectura del siglo XIX, del modernismo a 1936 y de 1940 a 1980*. Zaragoza: Exclusivas de Ediciones
- Vázquez Astorga, Mónica and Isabel A. Yeste Navarro. 2013. "El Gobierno Civil de Zaragoza y su sede institucional." *Artigrama* 26: 743-768.
- Vigo Trasancos, Alfredo. 1990. "A arquitectura do século XX." In *A arte galega. Estado da cuestión*, 393-420. A Coruña: Publicacións do Consello da Cultura Galega.

MÁS ALLÁ DEL URBANISMO SITUACIONISTA. ACERCA DE NEW BABYLON DE CONSTANT

Juan Ignacio Arias
Alexis Candia-Cáceres
Patricio Landaeta

Universidad de Playa Ancha, Chile

Data recepción: 2016/09/26

Data aceptación: 2018/03/06

Contacto autores: juan.arias@upla.cl; ivan.candia@upla.cl; patricio.landaeta@upla.cl

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8985-9732>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7674-4768>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3713-4768>

RESUMEN

La propuesta urbanística del situacionismo constituye una apuesta teórico-práctica enfrentada a la planificación del urbanismo moderno, que consolida el “aislamiento colectivo” y la circulación para el consumo como matriz de la vida urbana. Contra ello los situacionistas insisten en la necesidad de apropiarnos, como individuos libres, del condicionamiento que históricamente habría puesto en juego la arquitectura y el urbanismo funcionalista. *New Babylon*, proyecto de Constant Nieuwenhuys, nos ofrece una síntesis de tales ideas en el diseño de un espacio urbano orientado a la creación colectiva de un “lugar común”.

Palabras clave: Guy Debord, New Babylon, Constant, Urbanismo unitario, Nuevo espacio social

ABSTRACT

The Situationist urban proposal is a theoretical and practical stance against modern urban planning, which consolidates “collective isolation” and car-based consumerism as a matrix of urban life. In responding to this, the Situationists stress the need to appropriate, as free individuals, the conditioning that has historically imposed functionalist architecture and urbanism. Constant Nieuwenhuys’ *New Babylon* offers up a synthesis of these ideas through the design of an urban space that seeks the collective creation of a “common place”.

Keywords: Guy Debord, New Babylon, Constant, unitarian urbanism, new social space

Introducción. Alienación y aislamiento colectivo

Entre los años 1958 y 1961, Guy Debord junto a sus camaradas de la Internacional Situacionista publican los seis primeros números de la revista homónima donde plasman el más encarnizado rechazo a la vida cotidiana en la metrópolis capitalista para entonces diseminada por doquier. Lo

que cabe todavía destacar a más de medio siglo de esos escritos es que la crítica situacionista, que se enfoca en combatir el aislamiento colectivo obligado de millares de seres urbanos, indaga en las alternativas para superar la depotenciada vida urbana, reducida a mero sucedáneo de relación social en el ocio cooptado por el consumismo de una sociedad invadida por los principios del mer-

cado. La certeza de Debord y sus colaboradores es que la confrontación con aquello que aparece como lo más superficial, el uso del territorio, permitirá penetrar en el mecanismo de producción de la vida alienada. En efecto, con vistas a conjurar la alienación es que la Internacional Situacionista lleva adelante la crítica del urbanismo moderno, principal garante de la despolitización del ciudadano y de su reducción a consumidor y espectador pasivo¹.

La lucha emprendida por los situacionistas contra los profesionales del territorio –urbanismo y arquitectura moderna– no es accidental ni menos desinteresada. Podría afirmarse que el urbanismo moderno o funcionalista² asume y renueva los principios y objetivos de la policía moderna que tenía bajo su cuidado la ciudad y el bienestar de las poblaciones para acrecentar las fuerzas del estado³. En esa dirección Michel Foucault ha señalado que, una vez que disputa con la política el título de maestra de la ciudad, la arquitectura salta hacia una nueva escala: abandonando el palacio del soberano y la representación de su poder para la organización de la ciudad, se despliega en el territorio del estado y comienza a familiarizarse con los problemas de la gestión y organización del espacio social para fines estrictamente económico-políticos⁴, pasando a conformar un elemento esencial para la biopolítica estatal. De acuerdo a esto, lo urbano (entiéndase, por un lado, la organización y segregación territorial y, por otro, la supremacía de intercambios y flujos mercantiles) podría ser comprendido como el resultado del proceso ininterrumpido de urbanización de la Tierra⁵ que se inicia con la modernidad y continúa hasta nuestros días. El estudio y análisis de este proceso convoca necesariamente distintas perspectivas: arte, arquitectura, sociología y antropología urbana, las que tienen mucho que aportar, pues a través del colosal despliegue de la urbanización acontece la erosión de la matriz política de la ciudad, cuyo símbolo preclaro es la explosión, en cada rincón del planeta, del rostro ubicuo de un déspota⁶: el ciudadano-consumidor, protegido y vigilado por la policía que vela por la normalidad en el intercambio de flujos. En otras palabras, la homogeneización creciente que conlleva el desarrollo de una plataforma urbana que no conoce límites, no puede darse sin el concurso de una

policía o, más bien, de una biopolítica que empapa discursos y prácticas entre los que destacan la intervención de la arquitectura y el urbanismo, que hacen de la ciudad un gran mercado y del ciudadano un consumidor pasivo⁷. De este modo, uno de los legados inesperados de la obra de Le Corbusier y de las reuniones en los Congresos de Arquitectura Moderna (CIAM) es, tal vez, haber profundizado en la aniquilación de la vida activa del ciudadano, iniciada en los tratados de policía, pero afinada, más tarde, en el trabajo conjunto del saber social positivista y el dominio creciente de la esfera económica en todas las manifestaciones de la vida, con la justificación de responder con urgencia a las necesidades de la población de consumidores pasivos⁸.

La crítica situacionista al urbanismo moderno es explícita en el “Programa elemental de la oficina de urbanismo unitario” (1961)⁹. El escrito ofrecerá un diagnóstico del *montaje* preparado por los “falsos especialistas de la ciudad” y propondrá los lineamientos que permitirían crear un “verdadero” urbanismo, tras revertir los efectos resultantes del control del espacio y del condicionamiento de la vida cotidiana en la metrópolis moderna¹⁰. En el presente artículo se propone interpretar retrospectivamente el *Programa elemental*, que ataca las bases arquitectónicas y urbanísticas de la *domesticación* de la vida social, desde los textos previos “Introducción a una crítica de la geografía urbana” (1955) y “Otra ciudad para otra vida” (1959), ya que a partir de ambos se esbozan los primeros pasos de una crítica de lo urbano. Esta crítica se halla marcada por la idea de “repolitizar” la arquitectura de la ciudad y convertir el decorado urbano en un *verdadero* espacio común, capacitado para acoger todas las razas del mundo, utilizando como instrumento megaestructuras desmontables preparadas para dar forma a “atmósferas” sociales, que buscan superar los acostumbrados “lugares” de la arquitectura tradicional (Constant y Debord). A partir de esta discusión, se presenta el ideario de Constant Nieuwenhuys representado por su proyecto *New Babylon*¹¹, utopía arquitectónica realizada en diversos soportes plásticos que pareciera ser el único intento “concreto” para dar viabilidad práctica al planteamiento teórico situacionista¹².

1. La crítica de lo urbano: una utopía posible

En pleno apogeo económico de Europa, desde mediados de los años cincuenta los situacionistas advierten sobre la necesidad de reconvertir los ambientes metropolitanos de uso colectivo. Para ellos el espacio social se encuentra degradado por la acción conjunta del urbanismo y el mercado para cumplir el rol exclusivo de territorio reservado para el consumo pasivo¹³. El ojo de los situacionistas está puesto en la nueva faceta espectacular que emerge en la vida pública, en tanto falsea la historia y la memoria del espacio social. Paradójicamente, al final de la historia de la ciudad, en su propia ruina, la metrópolis se dibuja como un escenario atemporal en que el *genius loci* es doblegado por la necesidad de potenciar la circulación de hombres y mercancías a costa de diluir todo espacio de relación y conflicto social. No es de sorprender, entonces, que Lewis Mumford, sostuviese que Le Corbusier había trabajado como un bulldócer, destruyendo el pasado, cortando los lazos que unían el lugar a su memoria y neutralizando las capas de sedimentación histórica que la constituía como espacio social¹⁴. En este escenario, las críticas e intervenciones situacionistas propondrán un nuevo imaginario *contra* la imagen de mundo esculpida por el urbanismo a partir de una planificación del territorio que ha favorecido casi exclusivamente a los intereses económicos del capitalismo¹⁵.

Si retrocedemos hasta los inicios del situacionismo se advierte que el "I Congreso mundial de artistas libres", realizado en Alba, Italia, en 1956, resulta una experiencia crucial para quienes más tarde fundarán la Internacional Situacionista, especialmente para Constant¹⁶. Gil L. Wolman, en nombre de la Internacional Letrista, exclamaba: "si los templos [...] han sido un medio para transmitir la representación de una colectividad histórica, nos incumbe, a nosotros, erigir los monumentos que expresen, a través de nuestro ateísmo, los nuevos valores de una nueva manera de vivir, cuya victoria es innegable."¹⁷. Años más tarde, en el empeño de construir un urbanismo crítico que se hace eco de estas palabras, los miembros de la IS trabajarán en la búsqueda de alternativas ante la anestesiada y segregada vida cotidiana metropolitana. El objetivo consiste en convertir el terri-

torio en un laboratorio de experiencias orientado a diagnosticar estrategias de dominación y entrever tácticas de subversión, a romper, en definitiva, con la naturalización de los límites que impone el mercado al espacio social: "la estructura urbana actual es el instrumento más utilizado por las clases dominantes para acrecentar su dominación, controlando la gestión del espacio y aumentando la sedimentación socioeconómica"¹⁸. Más concretamente, en su exploración "vital" del fenómeno urbano contemporáneo, la IS *confronta* el condicionamiento de la vida social que instalan aislamiento y consumismo en el repertorio de hábitos de los seres urbanos como conquista de la vida moderna¹⁹. Asimismo, *combate* enérgicamente la arquitectura que ha creado ese decorado²⁰ y *proyecta* una "utopía posible" como alternativa a los cementerios de hormigón armado donde los sujetos viven actualmente alienados²¹.

En un punto esencial coincidirán la mirada de los situacionistas y Henri Lefebvre con la de los funcionarios del urbanismo, y es que, para todos, el futuro es fundamentalmente urbano. Sin embargo, para los situacionistas, el urbanismo que gestiona el condicionamiento social, según los intereses del mercado capitalista²², debe ser superado por un "urbanismo unitario", que resulta de la confluencia de las artes y técnicas puestas en juego para la creación de un medio susceptible de ser transformado a voluntad por los ciudadanos²³ (sintonizando de ese modo con lo que Lefebvre había planteado como "derecho de ciudad"²⁴). De acuerdo al estudio de Wigley, la transformación de la atmósfera urbana deviene la base de la acción política para los situacionistas²⁵, pues no se trata de *reinventar* la ciudad, por un lado, y de *pensar* la política, por otro, sino de acabar con aquello que justifica su distanciamiento: la separación. En otras palabras, lo que se busca es reintroducir en el espacio urbano la dimensión afectiva de lo *común*, expulsada de la metrópolis que instala el *aislamiento* como condición de las relaciones sociales. En ese marco es que se apunta contra el urbanismo moderno como un enemigo de la experiencia política del territorio, porque en su afán de controlar los flujos ha contribuido a la *elisión* del sentido político y cooperativo de la vida social en la ciudad. Lo elidido en la planificación que confluye en segregación espacial, es justamente la posibilidad de que individuos

diversos puedan tejer entre sí relaciones desde su propia heterogeneidad. Al verse aislados en el espacio familiar, los habitantes de las grandes ciudades no llegan a ser otra cosa que una "masa de extraños alienados"²⁶: alienados en el trabajo y en el tiempo libre, ya que el ocio se revela como uno de los principales instrumentos para servir a los objetivos de la dominación y la acumulación²⁷. Pese a este lúgubre diagnóstico, lo que muestran los situacionistas (exaltando tal vez no sólo la raigambre política, sino ética del derecho de ciudad) es que el porvenir es irrefutablemente urbano: en la fragmentada vida urbana yace, *para todos*, la posibilidad latente de romper la alienación apropiándose de las condiciones en que se produce lo social como separación.

2. Acerca del "Programa elemental de la oficina de urbanismo unitario"

El *Programa elemental* de Attila Kotányi y Raoul Vaneigem publicado en 1961 advierte que el urbanismo moderno, supuesto como un saber "objetivo", ha emplazado en el espacio de las grandes ciudades un modelo de experiencia y conducta acorde únicamente a los intereses domesticadores del capitalismo²⁸. Cementando el aislamiento de los habitantes de las ciudades gracias a la prioridad que recae en la circulación, el urbanismo habría logrado erradicar con éxito un aspecto esencial de la ciudad: el azar y la heterogeneidad, fundamentales para la experiencia *viva* de sus espacios, poniendo en su lugar el espectáculo, despojándola de su aliento político²⁹. En suma, de acuerdo a esta postura, el urbanismo habría entronizado la privatización de la experiencia metropolitana³⁰, pues, aislados en nidos familiares, los individuos alcanzarían un nivel óptimo de incompetencia social, aprendiendo a concebir cualquier relación externa como un servicio³¹. Teniendo esto a la vista, se comprende la amplitud del siguiente juicio acerca del vínculo de arquitectura y urbanismo: el urbanismo no existe, al contrario, es pura ideología espectacular. La arquitectura, por su parte, existe, pero como *mera* producción investida de ideología que, diríamos, se ha puesto al servicio de las necesidades (creadas) por el capitalismo, sin considerar a los ciudadanos, despojados de su aliento político, que solo pueden participar

alienadamente del espectáculo de la ciudad³². La circulación, que es la organización del aislamiento, contribuye netamente a crear, entonces, como lo opuesto al encuentro y a la participación ciudadana, una falsa participación en lo social, la participación en la propia alienación mediada por el espectáculo, lo cual se hace manifiesto en el gradual acceso al confort y al movimiento de los habitantes de las ciudades: "no se habita en un barrio de una ciudad, sino en el poder"³³. Se habita, pues, en un poder que segrega, que destina (o condiciona) a cada individuo o grupo al lugar que le corresponde en el entramado de relaciones socioeconómicas, dotándole de una determinada posibilidad de movimiento, según la incidencia de su existencia en el reforzamiento y crecimiento de ese mismo poder, que se blinda contra toda posible amenaza de desestabilización³⁴. Estas ideas parecen anunciar las tesis de Debord de *La sociedad del espectáculo* (1967). En efecto, Debord afirmará que el espectáculo es el reino de la separación o "la *separación* es el alfa y omega del espectáculo"³⁵. En otras palabras, en el mundo actual los individuos solo pueden unirse en tanto se hallan separados³⁶, y dicha separación ha sido esencialmente afinada por el urbanismo³⁷: "El urbanismo es la conquista del entorno natural y humano por parte de un capitalismo que, al desarrollarse según la lógica de la dominación absoluta puede y debe reconstruir la totalidad del espacio como su propio decorado"³⁸. En suma, el urbanismo ha contribuido a la disolución de la heterogeneidad ciudadana, y, con ello, a la disolución de la ciudad, su historia y la memoria de los conflictos que le fueron inherentes. La *ciudad domada* se ha erigido como el dispositivo que pretende anular toda acción creadora de espacios de relación, conflicto y encuentro fuera del que impone el espacio del consumo y la producción.

En ese contexto de crisis de la vida social en su conjunto, y como un arma para combatir expresamente el aislamiento pasivo, se presenta el concepto de "urbanismo unitario". Frente a las ciudades dormitorio, definidas como "jardines infantiles coloreados y ventilados"³⁹, el urbanismo unitario pretende contribuir al levantamiento, a la insurrección de las masas metropolitanas contra su entorno y los modelos de conducta que representa, estableciendo las bases de una vida experimental que permitirá la "reunión de creadores

de su propia vida.”⁴⁰. Esta “vida experimental” no pretende un retorno al mundo precapitalista de la ciudad antigua, contrariamente, se entiende como la búsqueda colectiva de un más allá del “espacio ocupado por el enemigo que ha domesticado el planeta” para realización de todos. En efecto, al combatir el aislamiento, gracias a la “apropiación del condicionamiento por todos”, se liberaría la energía contenida en la vida cotidiana petrificada que impone el capitalismo a través del urbanismo. Este intento colectivo de *liberar* la potencia de la vida cotidiana, apropiándose de los medios para la producción del espacio común, renueva tanto el sentido de la acción como de la teoría política, cuyo objeto concierne a la ponderación del “valor de uso” de la vida⁴¹, para terminar constituyéndose en el primer estallido de la guerra al “espectáculo” que remece y despierta a Europa y el mundo de su aletargamiento a pocos años de escritos estos textos, cuya pertinencia parece innegable tras mayo del 68⁴².

3. “Introducción a una crítica de la geografía urbana”

La sociedad del espectáculo sostiene que la homogeneidad de las ciudades, efecto de la intensa labor de la industria y estandarización de la vivienda, ha dado lugar a uno de las principales encrucijadas socio-políticas de nuestra época: la “separación espectacular”. Esto puede ser comprendido del siguiente modo, a saber: si el destino del habitar colectivo, convertido en uno de los objetivos por el urbanismo, consiste en suprimir la posibilidad de construcción social de comunidad (impidiendo a toda costa que la vecindad y el roce asociado a compartir un espacio engendre conflicto, y proyectando las partes de la ciudad como un todo orgánico) el espectáculo constituye ante todo la separación consentida, la voluntad de participar, al mismo tiempo, del aislamiento y del proceso técnico mediante el cual, paradójicamente, se engendra la propia sociedad del espectáculo como familia de consumidores que comparten un mundo: el de la mercancía. Varios años antes, Guy Debord, en “Introducción a una crítica de la geografía urbana” (1955), publicado en la revista *Les lèvres nues*, afianzaba la propuesta del nuevo urbanismo en la necesidad de tomar por objeto la intervención colectiva en la

vida urbana “depotenciada” por la planificación territorial. En tanto práctica de saber, la crítica de la *Introducción* antes que una teoría define una actitud, un gesto que desbordaba el ámbito de lo meramente reflexivo y descriptivo para devenir “análisis experimental”, que acabará sirviendo de sustento para la idea de “vida experimental” que será reivindicada en el *Programa elemental*. El análisis experimental, que anuncia ya lo que en el urbanismo unitario será una consigna, apunta a crear colectivamente una *nueva* forma de vida en lo que se presenta hoy como un destino forzado, exhortando a la apropiación de los medios y materiales disponibles para gestar colectivamente un nuevo territorio de afectos.

Para los situacionistas, así como para Lefebvre, Le Corbusier (declarado defensor de Hausmann y su trabajo de demolición del viejo y “enfermo” París⁴³) habría dictaminado el sentido del urbanismo moderno en su vinculación con el poder y el mercado capitalista: instalar el aislamiento colectivo a través del cálculo razonado de las distancias, la separación concreta, que sería la encargada de salvaguardar la justa relación y circulación de hombres y mercancías y, por esa vía, de la propia reproducción del mismo sistema. Para toda esta vertiente crítica, el desarrollo del urbanismo funcionalista es el autor material de todo un sistema de divisiones que se instala como reino de lo homogéneo y que se impone a los seres urbanos para conjurar la emergencia de situaciones, de nuevas formas de habitar. En su perspectiva, la espacialidad que instala este urbanismo no trabaja como *condición* de la vida social, sino que dispone los ejes en el que se desarrolla el *condicionamiento* de la vida colectiva con el único fin de satisfacer las necesidades de la llamada “vida moderna”, que conjuga perfectamente productividad y dispendio para reforzar el orden dominante.

El urbanismo en boga instala el reino de lo homogéneo, de lo regular y se convierte a los ojos de los situacionistas en lo que hay que des-arrugar y combatir a toda costa a partir de una nuevo método experimental, que emerge como una amalgama del juego, la “*deriva*”, y de una nueva forma de conocimiento, la “*psicogeografía*”. La *dérive*, concebida por los letristas en los años previos a la formación la Internacional

Situacionista, constituye el acto, el gesto, la experiencia efímera de trazar trayectos exóticos o poco habituales en el entramado de lugares y funciones de la ciudad ordenada y jerarquizada⁴⁴. La psicogeografía, por su parte, se presenta como el instrumento encargado de medir los efectos del medio geográfico sobre el comportamiento afectivo de los individuos, con el fin de crear, a partir de su carácter dislocador, las condiciones para una nueva vida.

En una línea que dialoga aunque termina por alejarse de la vanguardia situacionista, Henri Lefebvre define el urbanismo por venir, a partir del derecho ciudadano a transformar el espacio habitado⁴⁵, razón por la cual acabará más cerca de la atmósfera de libertad que instala el proyecto *New Babylon* de Constant⁴⁶ que de Debord y sus seguidores. No obstante, en un punto coinciden sus perspectivas: el urbanismo venidero, combatiendo el empobrecimiento del *pathos* de la ciudad, deberá ocuparse de la construcción de aquello que enriquece la vida anímica, de romper el condicionamiento que embrutece; en otras palabras, el nuevo urbanismo será el encargado de reintroducir lo imprevisible, el azar, el juego, en el reino de lo previsto y planificado, torciendo el rumbo que había cifrado el urbanismo para la urbe del siglo XX, perpetuando subrepticamente el modelo de ciudad y sociedad de occidente.

4. Constant: "otra ciudad para otra vida"

"La ciudad ideal de Urbino", atribuida entre otros a la escuela de Piero de la Francesca, Luciano Laurana y Francesco di Giorgio Martini, es célebre por transmitir por primera vez una *instantánea de la eternidad*, gracias a la técnica perfecta que la sostiene. En el cuadro, el ojo penetra el espacio sin ningún efecto retórico, sin resistencia, todo es claridad pues los edificios hallan una armonía perfecta en las líneas que se cruzan y que dividen el cuadro en partes iguales: desde el centro a su periferia el cuadro entrega una medida de la ciudad y del universo como un juicio *irrevocable*, como una sentencia cósmica que instala el orden de una vez por todas. Milagrosamente, la nueva técnica devuelve o restaura la medida arrebatada al proyecto ejecutado y, por lo mismo, devorado por la injusticia de la ciudad "real". En otras palabras, la pintura se

vuelve la "verdad" de la arquitectura, pues ésta se corrompe en el momento en que transita el umbral que define la distancia entre el diseño y el hecho arquitectónico. En dicho tránsito, podríamos suponer, la arquitectura queda atada a los vaivenes erráticos de la vida de los hombres. En cambio, en el cuadro la ciudad permanece intacta, puro espacio ideal de la ciudad perfecta. Lo fundamental: el cuadro no imita un modelo, sino que se erige a sí mismo como la realización sensible del número, a través del perfecto reparto de las cosas y del propio espacio. No obstante, es fácil reconocer que en ese espacio perfecto, en esa extensión mensurada y rotunda, los hombres han desaparecido, han perdido su lugar, llevándose consigo hasta su pálida sombra. Desolador. Todo es claro y evidente... porque en ese panorama los hombres están ausentes. El espacio de la *città ideale* representa la ciudad vacía, sin vida ni huella humana, entendiendo que la desaparición de los seres humanos (o su propia negación) ha sido el precio de alcanzar la perspectiva celeste. Un precio justo, pareciera, pues de esa manera se evita el riesgo de ver renacer la confusión en el seno de la ciudad. La representación de la sola extensión del espacio, en suma, sirve aquí para conjurar la confusión que se asocia a la existencia, a la ocupación y dislocación del orden. Así, la imagen perfecta que hace posible la perspectiva, borrando toda huella humana, deviene la única diáfana e intelectual.

Desde los años sesentas numerosos artistas y arquitectos habrán bebido de la efervescencia situacionista, ofreciendo la imagen de otro mundo anhelado para la vida colectiva, fuera de los causes de la modernidad capitalista. *New Babylon*, así devino el prototipo de la nueva utopía urbana⁴⁷. Introducida en 1958, el plan que mira hacia la colosal ciudad de oriente, busca *inspirar* la imagen de otra realidad social antes que erigir un modelo prescriptivo⁴⁸, y para esto dispone de la unión de elementos dispares: maquetas, bocetos y textos se agolpan para trazar el esquema de una torre horizontal, concebida para transformarse según la voluntad de los habitantes y recorrer los límites de la tierra. Las distintas variaciones del trabajo de Constant no constituyen una metáfora de la mítica ciudad de la confusión, sino que se ofrecen como *repetición* de su soberbia efímera, que cobra vida más que para satisfacer necesida-

des, para colmar los deseos de sus habitantes⁴⁹. Por ello, cabe apreciar que la *Nueva Babilonia*, monumento al juego y la espontaneidad, proyecta una contraimagen de la ciudad ideal en occidente, marcada por la exigencia de orden y control del *factor humano*.

En el texto de 1959, "Otra ciudad para otra vida", Constant profundiza en la crítica al estado calamitoso de las ciudades desarrolladas y esboza para su transformación una imagen concreta de la nueva arquitectura y del nuevo urbanismo, anunciado cuatro años antes por Debord en la *Introducción*. En *Otra ciudad*, legado de su relación con Debord, se insiste una vez más en los costos sociales de la acción del movimiento moderno: el mundo "arquitecturado" por los urbanistas ha desatendido completamente lo que enriquece las relaciones sociales, partiendo de una concepción encapsulada en la familia, el trabajo y el ocio, se ha negado a trascender el horizonte de las necesidades individuales para concentrarse únicamente en resolver los problemas que atañen al creciente aumento de la población en las áreas metropolitanas, la circulación vehicular y el confort de las viviendas de las clases medias. Por ello a sus ojos la construcción acelerada de ciudades se asemeja a la construcción de cementerios de hormigón armado: la homogeneidad urbana *asesina* la creatividad de las masas de ciudadanos sin ciudad, por falta de imaginación de sus planificadores. No obstante, para Constant, este mismo tiempo de penuria es también el tiempo en que despierta *una nueva era*, presta a *crear la imagen de una vida más dichosa y de un urbanismo unitario*; el tiempo, en suma, en que el urbanismo será concebido para el placer de todos, es decir, para el placer socialmente experimentable, allende la ciudad verde y sus jardines infantiles coloreados y ventilados, bajo el imperativo de gestar las condiciones para una relación estrecha, física y afectiva entre los sujetos, y de estos con el entorno urbano, rompiendo con la alienación y el aislamiento de la ciudad actual.

5. New Babylon: la utopía posible

Constant, tras su partida de la IS⁵⁰, se consagra íntegramente al diseño y teorización de la ciudad "nómada". Con *New Babylon* se proyecta la visión de un nuevo espacio social, una "uto-

pía posible", que, según Careri, representa una "alternativa para la vida cotidiana y posibilidad concreta de habitar el mundo."⁵¹ El sentido de esa "utopía posible" es, pues, de suma importancia, dado que en él se dibuja el contrapunto de la carga utópica que concentra el *Programa elemental*. *New Babylon* no constituye una quimera, pues *sólo* falta proveer las condiciones para su existencia real⁵². Trabajar para su existencia futura implica sentar sus bases *aquí y ahora* en un referente histórico, el nomadismo, sepultado por la sedentarización progresiva de la sociedad⁵³, apropiándose de las tecnologías disponibles para la producción de un "nuevo hombre" y de una "nueva sociedad", sin fronteras, ni domicilio fijo, liberando la vida de la tiranía de la necesidad para abrirla a los deseos de los hombres⁵⁴.

Para Constant, *New Babylon* es la visión político-arquitectónica de un mundo habitado por multitudes libremente creadoras⁵⁵, que superan la constricción del domicilio fijo y el trabajo alienado para liberar el tiempo del ritmo pulsado que ambos le imponen. Lewis Mumford, avanza en esta línea, confiando esa superación al automatismo tecnológico: en el instante en que se socialicen los aportes de la mecanización, el ritual del ocio reemplazará al ritual del trabajo "y el mismo trabajo se tornará un juego"⁵⁶.

Constant continúa por otros medios las tesis del urbanismo situacionista, sin abandonar el *leitmotiv* de la crítica. Es más, para interpretes como Heynen, *New Babylon* no es otra cosa que la proyección de una sociedad que ha realizado el urbanismo unitario⁵⁷. Para Careri, por su parte, el proyecto ofrece concretamente un modelo alternativo al capitalismo, su filosofía y sus elementos constitutivos (sistema de producción, acumulación de bienes y propiedad privada), introduciendo una nueva concepción del tiempo, un nuevo uso del espacio y, así, una nueva experiencia de vida, que busca ir más allá de aquello que se impone como social y políticamente deseable⁵⁸ en el capitalismo. En último término, la automatización que supone la vida libre del proyecto de Constant, busca impedir que los hombres continúen al servicio de la técnica y la producción en los términos que supone este reino de los individuos aislados. El uso racional de la máquina, para Mumford, no promete la elimina-

ción del trabajo, sino del trabajo "servil"⁵⁹, sólo por ese medio el ciudadano pasivo puede llegar a convertirse en el *homo ludens*, a cuya creatividad social se subordina inclusive el trabajo.

Constant proyecta una megaestructura, un colosal interior ramificado que busca reunir libremente todas las razas y culturas para dislocar la hegemonía histórica del régimen sedentario, cuya modelo lo constituye el funcionalismo moderno y la *Carta de Atenas*⁶⁰, que no sólo otorga una función única a cada espacio⁶¹, sino que condiciona al habitante para ocupar una única atmósfera⁶². Contra este modelo el artista concibe una megaestructura desmontable para componer en último término un complejo y ramificado espacio público⁶³. Tal configuración, sin embargo, difiere de lo que se comprende bajo el vocablo "ciudad", pues, "la ciudad es una forma de urbanización característica de la sociedad utilitarista. Es el lugar donde reside una población estable, arraigada a un modo de vida particular"⁶⁴. *New Babylon*, al contrario, asume que una nueva sociedad de hombres libres, creadores de sí mismos, no puede darse bajo los mismos cánones y condiciones que había impuesto la arquitectura del sedentarismo. Recordemos que no sólo Constant, sino que todos los situacionistas pretendían en algún modo ser arquitectos en la construcción de situaciones concretas en el contexto de la ciudad, situaciones carentes de la solidez e inmovilidad de las construcciones edilicias tradicionales⁶⁵.

La unidad básica de la megaestructura es el "sector", cuyo tamaño dependerá de la trama de las relaciones sociales que con el tiempo abandonarán sus formas habituales, marcadas por los monótonos ritmos del trabajo y la vida familiar, para dar lugar a formas de relación menos limitantes y, por tanto, más joviales y azarosas. En cuanto a su diseño, el sector es una macroestructura, cuyo principal valor es estar dispuesto para la construcción, transformación y reconstrucción permanente, según la voluntad de sus usuarios. Esta macroestructura puede encontrarse sostenida por pilares o estar suspendida de uno o varios mástiles o ser autoportante, dependiendo de las condiciones geográficas. El sector está ensamblado sin un orden definitivo, es decir, está al servicio de la esencia lúdica del habitante de *New Babylon*, que puede desear e incidir concretamente

en la transformación de su interior. Para ello, es necesario que los elementos de la arquitectura móvil (como paredes, suelos, escaleras, mangas de ventilación, puentes, etc.) puedan, primero, ser desplazados de un lugar otro y, segundo, puedan montarse y desmontarse fácilmente, permitiendo la reutilización. En cuanto a su imagen, el sector es un esqueleto horizontal, elevado unos veinte o treinta metros del suelo, que alcanza unas veinte hectáreas de terreno. Contiene un espacio interior en el que se agrupan los "núcleos" que albergan los centros técnicos, los centros de aprovisionamiento y las habitaciones individuales. En estos núcleos, asimismo, se proyectan la construcción de bibliotecas, centros de investigación científica, escuelas y equipamientos de salud. Una parte del sector está compuesta de los núcleos, la otra, la más importante según Constant, está orientada a convertirse en espacio social⁶⁶, es decir, en lugar de encuentro, porque "la espacialidad es social"⁶⁷. Los núcleos deberían favorecer el encuentro y contacto entre los individuos, allende los límites que impone la relación sedentaria casa-ciudad, promoviendo especialmente el desarraigo de quienes: "... se desplazan errantes a través de los sectores de *New Babylon* en busca de experiencias nuevas, de ambientes aún desconocidos. Sin la pasividad de turistas, sino plenamente conscientes del poder que tienen de actuar sobre el mundo, de transformarlo, de recrearlo."⁶⁸. Esta descripción condensa la propuesta exploratoria y experimental del proyecto social de Constant: el diseño ofrece los equipamientos colectivos necesarios para atender una población fluctuante, pero todo el escenario en que se desarrolla la vida social se asienta en la movilidad y en la transformación. En una palabra, en *New Babylon*, los individuos errantes se lanzan al encuentro de nuevas experiencias en un mundo que ellos mismos *arquitecturan* en su transitar.

6. Para una crítica de la espacialidad moderna

Hacia finales de los años cincuenta, las discrepancias con los principios de la arquitectura "sedentaria" no sólo provenían de quienes configuraron la Internacional Situacionista⁶⁹. Uno de los aportes desde la arquitectura al estudio y comprensión de la arquitectura de estructuras

desmontables, junto con Archigram, proviene del arquitecto Yona Friedman, quien será el autor de "Arquitectura móvil", documento que celebra la creación de GEAM (*Groupe d'Études d'Architecture Mobile*) en 1958. Friedman asistió a la penúltima reunión de CIAM, realizada en Dubrovnik el año 1956, para presentar una primera versión del manifiesto, que criticaba el tratamiento ambiguo de nociones como movilidad o desarrollo, ya que impedía su real valoración⁷⁰.

Friedman proyecta la creación de viviendas individuales a partir de prototipos industriales diferentes que se conectan a una estructura soportante y a servicios que la red suministra. Estos prototipos son concebidos como cápsulas prefabricadas, desmontables, transformables y ensamblables a voluntad por los usuarios en los esqueletos estructurales o megaestructura que descansa sobre pilones distanciados entre sí, que se posan sobre la ciudad "real"⁷¹. Friedman, en buena medida, se sirve de la arquitectura corbusiana, dejando en las manos de los usuarios el destino final de la obra, mostrando que los materiales de que dispone la arquitectura no agotan el hecho arquitectural, pues este dependerá de la manera en que estos materiales son agenciados.

Todo constructo espacial, en suma, se postula como el resultado de la colaboración de especialistas y usuarios⁷². Las diferencias entre la concepción rupturista de la arquitectura de Friedman y la propuesta crítica de Constant son, no obstante, insoslayables⁷³. Para Friedman, la arquitectura no constituye una "política", sino un saber ocupado en resolver problemas urbanos (vivienda, circulación de habitantes y mercancías), acentuando que la responsabilidad recae finalmente en los usuarios liberados de las limitaciones de la arquitectura tradicional⁷⁴. La acción de los usuarios en la escala urbana, empero, sería bastante acotada, pues se fomentaría únicamente su rol en el co-diseño de espacios privados⁷⁵. No obstante, Friedman, que ponía la megaestructura al servicio de la sociedad hiperdesarrollada del capitalismo, como un vidente avizoraba el éxito de las estructuras autoportantes en los centros comerciales, verdaderos templos del consumismo, esparcidos por doquier, y que pueden ser recorridos por miles de personas diariamente. Nada nuevo bajo el sol, si se quiere, pues ya la arquitectura y la

ingeniería decimonónica aparecía como el instrumento privilegiado para proveer de un nuevo fundamento para lo urbano que se abría paso en las ruinas de la ciudad histórica: en pleno desarrollo del capitalismo, el montaje de acero y vidrio encarna la esperanza de erigir el verdadero "lugar común": espacios de ocio, como galerías comerciales, y espacios de trabajo, como las fábricas y ciudades obreras. Ambos tipos de espacios, que se articulan bajo el principio de la movilidad y la edificación rápida, reflejarán la conciencia de una época que se representa así misma como "transparente"⁷⁶.

Contra el peso de esa historia, Constant confía en que la arquitectura de megainteriores puede todavía desviarse y servir a otros fines totalmente ajenos a los intereses del consumo y el trabajo alienado. La creación de atmósferas y la variabilidad de los ambientes en *New Babylon* quiere representar las condiciones básicas para una nueva vida, acorde a los principios de la nueva arquitectura que supone el abandono de la antigua forma urbana (sedentaria) y, con ello, de las costumbres que le son esenciales (familia, trabajo, propiedad, etc.) para el surgimiento de una nueva sociedad y un nuevo hombre, el *homo ludens*. Constant, en clara disputa con el encapsulamiento de la vida social y la homogeneidad del ritmo cotidiano del ocio y el trabajo en el capitalismo, traza un proyecto más allá del cual todavía pueden advertirse los contornos de una nueva realidad *posible*.

La propuesta del urbanismo situacionista ampliada por Constant en *New Babylon* expone el diagrama de un mundo *alterativo*, que replantea la manera y el objeto de concebir el "espacio común", haciendo frente directamente a los pilares en los que se asienta la interesada sociedad burguesa: trabajo, familia, propiedad privada y Estado. Implica, entonces, una crítica paralela a la economía capitalista y a la filosofía ilustrada, ya que ambas convergen en el desarrollo y puesta a punto de la forma social que acaba con la reducción del ciudadano a trabajador y solitario consumidor pasivo. Las palabras de Adorno convienen para ilustrar este punto: "La propiedad fija difiere del desorden nómada al que toda norma se enfrenta; ser bueno y tener bienes se coinciden desde el principio. El bueno es el que se domina a sí mismo igual que domina su posesión:

su autonomía es un trasunto de la disposición material⁷⁷. El pensamiento nómada de Constant ha tenido que enfrentarse a esa *verdad* del individuo ilustrado, verdad que radica en el grado de autonomía, es decir, de la separación que experimenta con respecto a sus necesidades, en suma, a su capacidad de “liquidez”⁷⁸.

Frente a tal modelo de pensamiento y costumbres, que parece incuestionable en nuestras democracias, termina por oponerse el imaginario de Constant, imaginario que contesta las propias raíces del pensamiento ilustrado. De modo que en toda agitación radical actual en la esfera de la ciudadanía, que apunte contra los fundamentos de la comprensión pasiva de la vida ciudadana, parece observarse los ecos de la diatriba materialista de Constant, quien desde la oposición al trabajo asalariado y la propiedad privada combatía por una real incidencia en la construcción social del territorio y, en esa medida, por la transformación definitiva de la masa anónima en multitud *libremente* deseante.

Conclusión

Racionalizar los flujos que sustentan y que, al mismo tiempo, perturban las grandes ciudades europeas había sido el rol fundamental de la policía, que debía enfrentar y, paralelamente, aprovechar la crisis en que se hallaban en pleno apogeo del mundo industrial europeo, cuidando de implantar correctamente un orden dinámico en el territorio que hereda sus funciones. En el siglo XX, el urbanismo, siguiendo la estela de los principios de la policía, consciente o inconscientemente, se consagrará a la tarea de conducir los destinos de un mundo hiperdesarrollado, que sienta sus bases en la disociación del nudo social de la ciudad.

Para la Internacional Situacionista, el *condicionamiento* de la vida urbana, que había escrito el destino de las masas metropolitanas desde los orígenes del capitalismo, sólo era combatible, al menos en un primer momento, poniendo en práctica una “utopía posible” (un pensamiento crítico *para* la acción). Enfrentándose al aislamiento colectivo y su *ethos* “privatista”, el fin de esta utopía era la apropiación del condicio-

namiento existente, para potenciar ciudadanos *transformadores* de sus espacios.

El resultado de la propuesta urbanística del grupo de Guy Debord es el “urbanismo unitario”, ideario para la creación de una atmósfera arquitecturada por los propios habitantes. El fin, concretamente, era romper el condicionamiento y apropiarse de los materiales disponibles para servir a los deseos comunes, fomentando aquello que enriquece la vida anímica del colectivo. Influenciado indiscutiblemente por Debord, Constant presenta *New Babylon*, imaginario o concepto de ciudad nómada, elaborado a partir del montaje de dibujos, pinturas diseños, maquetas y collages que aspiran a dislocar la hegemonía del funcionalismo moderno y, con ello, de la más acabada imagen de la sociedad que impone occidente. La imaginaria nómada de la megaestructura desmontable de Constant traduce una política cuyo propósito es la irrupción de un nuevo espacio común y una nueva sociedad, contribuyendo a repensar las condiciones de *otra* arquitectura social. Para otros que indagaban en el uso de la arquitectura móvil, como Yona Friedman, las megaestructuras, concebidas como respuestas a problemas “reales”, sólo devienen instrumentos útiles para optimizar los recursos de la sociedad existente. En ese sentido, pese a su innegable aspecto vanguardista, la *Nueva Babilonia* resulta diferente y hasta opuesta a las obras que idealizaron el entorno tecnificado. La perspectiva nómada de Constant no *solo* constituye el deseo de un espacio social por venir, sino también la fórmula de un imaginario que confronta, en el presente inmediato, el dispositivo naturalizado de poder y el espectáculo que funda la “autonomía” y el “bien común” en la separación y, en último término, en la defensa de la propiedad privada; en la historia, la obra de Constant, en tanto modelo opuesto a la “ciudad ideal”, confronta una larga tradición teórica en arquitectura, política y filosofía ilustrada que basa la organización de la ciudad y de la sociedad en el reparto jerárquico de lugares y funciones para anticiparse al error humano y evitar que la espontaneidad, germen del desorden, introduzca el caos en el espacio habitado.

NOTAS

¹ Para Benjamin, la presentación estética de dicho acontecimiento corresponde a la imagen sin interior del individuo en el ajetreado transitar urbano: expuesto a la contemplación de los otros, el anónimo paseante reluce en público mientras ve relucir a otros en un infinito juego de espejos. No obstante, esa vida reflejada en el espacio público, en la miríada de paseantes, es una pura aparición inesencial, mero brillo sin alma, pues individualismo y soledad es el precio que ha pagado la ambigua realidad que rodea la conquista de las libertades burguesas.

² Es Ildefonso Cerdá en *Teoría general de la urbanización* (1867), quien crea el neologismo “urbe” para referirse a aquello que anima la ciudad, algo que la palabra “ciudad” ya no puede contener (A. Cavalletti, *Mitología de la seguridad. La ciudad biopolítica*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2010, p. 32).

³ Michel Foucault es quien precisa que gran parte de las funciones que asume el urbanismo estaban a cargo de la policía desde el siglo XVI. Esta se preocupaba de la “conservación”, de la “bondad” y de los “encantos” de la vida, en suma, se encargaba del “vivir” y del “vivir bien” (M. Foucault, *Seguridad, territorio y población. Curso en el Collège de France 1977-1978*, Buenos Aires, FCE, 2006, p. 380).

⁴ M. Foucault, “El ojo del poder”, en *Bentham Jeremy, El panóptico*, Buenos Aires, La piqueta, pp. 11-12

⁵ Th. Paquot, *L'urbanisation c'est notre affaire!*, Nantes, L'Atalante, 2010, p. 28.

⁶ M. Bonta, J. Proveti, *Deleuze and Geophilosophy. A guide and glossary*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2004, p. 103. Avala esta tesis Massimo Cacciari al definir la Metrópolis por dos procesos íntimamente ligados: el de racionalización de las relaciones sociales, que sigue a la racionalización de las formas de producción (M. Cacciari, *Architecture and nihilism: on the philosophy of modern architecture*, New York, Yale University Press, 1993, p. 5).

⁷ La noción de Policía a comienzos de la modernidad tiene distintos senti-

dos, se utiliza como sinónimo de una comunidad regida por una “autoridad pública”; se refiere también a la manera de gobernar dicha comunidad y, por último, es sinónimo de “buen gobierno”. Todos estos sentidos se conservan intactos, según Foucault entre los siglos XV, XVI y comienzos del XVII. No obstante, entrado el siglo XVIII, adquiere un nuevo sentido: policía se asocia a la necesidad de incrementar las fuerzas del estado, asegurando su “esplendor”. Lo esencial en esta época es asegurar la coexistencia de los hombres, de la gran familia que forman, en un territorio, no solo de acuerdo al vivir, sino al incremento de su “bienestar” pues eso redundaba en un beneficio directo para el Estado. Bienestar es, precisamente, el término que marca el paso de la preocupación por el “mero vivir” al “vivir bien”, asegurando el paso de la necesidad a la felicidad de los individuos como fuente de la fortaleza del Estado (M. Foucault, *Seguridad, territorio y población*, op. cit., pp. 375-378).

⁸ G. Zarone, *Metafísica de la ciudad. Encanto utópico y desencanto metropolitano*, Valencia, Pre-Textos, 1993, p. 44. El “sentimiento moderno”, exclama Le Corbusier, es un espíritu de geometría, de orden y exactitud. Y tal exactitud hoy se nos representa como una necesidad tiránica (Le Corbusier, *Urbanisme*, París, Flammarion, 1994, p. 36).

⁹ A. Kotányi, R. Vaneigem, “Programa elemental de la oficina de urbanismo unitario”, *Internacional Situacionista* (6), 1961. No obstante, el texto “Formulario para un nuevo urbanismo” (Ivain) es el texto que abre la discusión (H. Heynen, *Architecture and modernity*, Cambridge, London MIT Press, 1999, p. 152).

¹⁰ Nota editorial, “El ocio trabaja”, *Internacional Situacionista* (9), 1964. En la Declaración de Ámsterdam (Constant, Debord, “Declaración de Ámsterdam”, *Internacional Situacionista* (2), Diciembre de 1958) se explica que el urbanismo unitario es la actividad mediante la cual el medio es constantemente recreado según los deseos de los individuos, reunidos colectivamente (*Ibid.*, p. 153).

¹¹ P. Wollen, “Los situacionistas y la ciudad”, *NLR* (8), Marzo-Abril de 2001, p. 149.

¹² A. Trachana, “Urbe ludens: espacios para el juego en la ciudad”, *Ciudad y territorio estudios territoriales*, XLVI, 173, 2012, p. 426.

¹³ *IS*, 1964, p. 130-131.

¹⁴ L. Mumford, *Le déclin des Villes ou la recherche d'un nouvel urbanisme*, París, France-Empire, 1970, p. 167.

¹⁵ *IS*, op. cit., p. 132.

¹⁶ Fue precisamente en Alba donde Constant concibe la Nueva Babilonia como un proyecto que pretende acoger gitanos desplazados de la Zona, inspirándose en la manera en que ellos mismos ocupaban el territorio (Constant, *La nueva Babilonia*, Barcelona, Gustavo Gili, 2009, p. 6).

¹⁷ L. Andreotti, *Le grand jeu à venir. Textes situationnistes sur la ville*, París, La Villette, 2007, p. 36.

¹⁸ H. Laborit, *L'homme et la ville*, París, Flammarion, 1971, p. 161.

¹⁹ *IS*, op. cit., p. 130.

²⁰ *Ibid.*, p. 134.

²¹ F. Careri, *Constant. New Babylon, una città nomade*, Roma, Testo & Immagine, 2001, p. 8. Según el geógrafo David Harvey, lector y continuador del pensamiento de Henri Lefebvre, la economía de mercado ha consumado la nihilización del espacio y con ello la desaparición de los valores comunitarios en provecho de la propiedad privada, que asegura la circulación de capital. Desde la emergencia del capitalismo, no es lo natural (el clima, los relieves y sus habitantes) lo que otorga una identidad al territorio, sino la producción económica que explota la tierra y que “otorga una geografía a la producción” (D. Harvey, *Géographie de la domination*, París, Les Prairies ordinaires, 2008, p. 88).

²² El urbanismo debe llegar a ser la expresión sin resto de una época, según queda escrito en *La carta de Atenas*, publicado en 1942, uno de los fundamentales documentos emanados de los CIAM. En el parágrafo 77 se apunta lo siguiente: “las claves del urbanismo se contienen en las cuatro funciones siguientes: habitar, trabajar, recrearse y circular”, que puede ser traducido como habitar aisladamente, trabajar en

la reproducción del sistema, aprovechar el tiempo libre, es decir, consumir, y beneficiarse de una buena circulación, para transitar de un espacio-función a otro.

²³ Nota editorial, "La lucha por el control de las nuevas técnicas de condicionamiento", *Internacional Situacionista* (1), 1958, p. 12.

²⁴ H. Lefebvre, *Le droit à ville*, París, Economica, 1968.

²⁵ M. Wigley, *Constant's New Babylon: the hyper-architecture of desire*, Rotterdam, 010, 1998, p. 13.

²⁶ Q. Stevens, *The Ludic City, exploring de potential of public spaces*, Abingdon, Routledge, 2007, p. 5.

²⁷ *Ibid.*, p. 11.

²⁸ A. Kotányi, R. Vaneigem, *op. cit.*, p. 183.

²⁹ *Ibid.*, p. 184.

³⁰ O. Mongin, *La condición urbana. La ciudad a la hora de su mundialización*, Buenos Aires Paidós, 2006, p. 143.

³¹ X. Ventós, *Ensayos sobre el desorden*, Barcelona, Kairós, 1976, p. 94.

³² A. Kotányi, R. Vaneigem, *op. cit.*, p. 183.

³³ *Ibid.*, p. 184.

³⁴ *Ibid.*, pp. 183-184.

³⁵ G. Debord, *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-textos, 2000, §25, p. 46.

³⁶ A. Jappe, *Guy Debord*, Barcelona, Anagrama, p. 21.

³⁷ G. Debord, *op. cit.*, § 172, p. 145.

³⁸ *Ibid.*, § 169 p. 144-145.

³⁹ A. Kotányi, R. Vaneigem, *op. cit.*, p. 184.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *IS*, *op. cit.* p. 134.

⁴² Especialmente con *Le Droit à la ville, I*, (1968); *Le Droit à la ville, II Espace et politique*, (1972); *Du rural à l'urbain*, 1970; *La Révolution urbaine*, (1970); *La Production de l'espace* (1974). Henri Lefebvre desarrolla con mayor profundidad sus reflexiones sobre la vida cotidiana comenzada en 1946 con *Critique de la vie quotidienne*. A través de estos textos, una nueva sociología surgía desde el marxismo como bastión de una crítica dirigida contra la expulsión de la dimensión social y cultu-

ral de la ciudad, inaugurando un nuevo ejercicio intelectual frente a la falta de un pensamiento (del) ciudadano y (del) cotidiano de la ciudad. El fin consistía en repensar la ciudad y la "sociedad urbana" tras el dominio de un abordaje meramente técnico y económico del espacio social. Este trabajo constituye toda una experiencia de socialización del pensamiento y de reflexión de la experiencia social (Lefebvre VI).

⁴³ Le Corbusier, *op. cit.*, p. 149.

⁴⁴ La "deriva" situacionista, aunque con sus reservas, heredaría la crítica del Dadá y del Surrealismo, en lo que respecta a su apelación a la espontaneidad, la lucha contra la racionalización de la vida en la ciudad. F. Careri, *Walkscapes. El andar como práctica estética*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, p. 98.

⁴⁵ A. Holm, "Urbanisme néolibéral ou le droit à la ville", *Multitudes* (43), 2010, p. 90.

⁴⁶ H. Heynen, *op. cit.*, pp. 159-160.

⁴⁷ L. Busbea, *The urban utopia in France, 1960-1970*, London, Mit Press, 2007, pp. 30-31.

⁴⁸ S. Sadler, *The situationist city*, Cambridge, Mit Press, 1999, pp. 122-123.

⁴⁹ J. Nichols, "Nomadic Urbanities: Constant's New Babylon and the Contemporary City", *Graduate Journal of Asia-Pacific Studies*, IV, 2, 2004, 29-52, p. 31

⁵⁰ Constant es acusado de venderse al capitalismo al intentar integrar las masas a un ambiente tecnificado (H. Heynen, *op. cit.*, p. 154).

⁵¹ F. Careri, *op. cit.*, p. 8.

⁵² Constant, "Auto-dialogue à propos de New Babylon", *Opus International*, N 27, París, 1971, p. 29.

⁵³ Constant, "New Babylon", L. Andreotti (ed.), *Le grand jeu à venir. Textes situationnistes sur la ville*. París, La Villette, 2008, p. 223.

⁵⁴ F. Careri, *op. cit.*, pp. 10-11. Para Simon Sadler (*op. cit.*, p. 135) el trabajo desarrollado por Constant se haya en relación directa con los proyectos utópicos de Tomas More, Henri de Saint-Simon y Charles Fourier, donde la cuestión de los deseos y afectos es esencial.

⁵⁵ Constant, *op. cit.*, 224.

⁵⁶ L. Mumford, *Técnica y civilización*, Madrid, Alianza, 1992, p. 302.

⁵⁷ H. Heynen, *op. cit.*, p. 153.

⁵⁸ F. Careri, *op. cit.*, p. 10.

⁵⁹ L. Mumford, *op. cit.*, p. 437.

⁶⁰ S. Sadler, *op. cit.*, p. 22.

⁶¹ M. Lussault, *De la lutte des classes à la lutte des places*, París, Grasset, 2009, p. 88.

⁶² M. Wigley, *op. cit.*, p. 9.

⁶³ F. Careri, *op. cit.*, p. 11.

⁶⁴ Constant, *op. cit.*, p. 225.

⁶⁵ M. Wigley, *op. cit.*, p. 17.

⁶⁶ H. Heynen, *op. cit.*, p. 159.

⁶⁷ Constant, *op. cit.*, p. 224.

⁶⁸ *Ibid.*

⁶⁹ L. Busbea, *op. cit.*, pp. 116-117.

⁷⁰ A. Trachana, "Consecuencias de New Babylon", *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural*, vol. 3, núm. 1, 2011, p. 212.

⁷¹ *Ibid.* El antecedente de la megaestructura fue concebido por Le Corbusier, quien había proyectado construir en 1931 un inmueble-viaducto que serviría de soporte a "villas suspendidas" a lo largo del litoral (Eaton, 2001, p. 219).

⁷² R. Eaton, *Cités idéales. L'utopisme et l'environnement non bâti*, Trieste, Fonds Mercator, 2001, p. 219.

⁷³ S. Sadler, *op. cit.*, pp. 132-135.

⁷⁴ R. Eaton, *op. cit.*, p. 222.

⁷⁵ L. Busbea, *op. cit.*, p. 128.

⁷⁶ S. Giedion, *Construire en France Construire en fer Construire en béton*, París, Éditions de la Villette, 2000

⁷⁷ Th. Adorno, *Minima Moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, Madrid, Akal, 2006, p. 192

⁷⁸ Horkheimer y Adorno, en una dirección análoga, critican la exhortación de Kant por la autonomía del sujeto lanzada en *¿Qué es la Ilustración?* En este escrito Kant expone que la Ilustración es la salida del hombre de la *minoría de edad*, de la cual él mismo es culpable (Cf. I. Kant, *Filosofía de la historia. Qué es la Ilustración*, La plata, Terramar, 2004, p. 33). Esta inmadurez hace referencia al hecho de dejar que otros (creencias, valores, etc.) decidan en lugar del sujeto, por ello la Ilustración trata de contribuir a su libertad, sin enseñar, ni dirigirle por ningún camino, sino conminándolo a

servirse de *su propio* intelecto sin la guía de otro. De manera que, si libertad es en términos modernos la capacidad de darse sus propias leyes para no quedar *sujetado* por leyes externas de la naturaleza, lo que se logra es establecer un dominio sobre todo lo otro que no provenga del propio sujeto, esto es, sobre

la misma naturaleza, que acá aparece enfrentada al dominio del hombre. De esta manera, la Ilustración es el sistema "que más ayuda al sujeto a dominar la naturaleza. Sus principios son los de la autoconservación. La minoría de edad se revela como la incapacidad de conservarse a sí mismo. El burgués en sus formas

sucesivas de propietario de esclavos, empresario libre y administrador, es el sujeto lógico de la Ilustración" (M. Horkheimer; Th. Adorno, *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*, Madrid, Akal, 2007, p. 92).

REFERENCIAS

- Adorno, Theodor. 2006. *Minima Moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, Madrid: Akal.
- Bentham, Jeremy. 1979. *El panóptico*. Buenos Aires: La piqueta.
- Bonta, Mark and John Protevi. 2004. *Deleuze and Geophilosophy. A guide and glossary*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Busbea, Larry. 2007. *The urban utopia in France, 1960-1970*. London: Mit Press.
- Cacciari, Massimo. 1993. *Architecture and nihilism: on the philosophy of modern architecture*. New York: Yale University Press.
- Careri, Francesco. 2001. *Constant. New Babylon, una città nomade*. Roma: Testo & Immagine.
- Careri, Francesco. 2002. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Cavalletti, Andrea. 2010. *Mitología de la seguridad. La ciudad biopolítica*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Constant, Debord. 1999. "Declaración de Ámsterdam", In *Internacional Situacionista* (2), vol. 1: *La realización del arte*, 61-62. Madrid: Literatura Gris.
- Constant. 1971. "Auto-dialogue à propos de New Babylon". *Opus International* (27): 29-31.
- Constant. 2009. *La nueva Babilonia*, Barcelona: Gustavo Gili.
- Debord, Guy. 2000. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos.
- Eaton, Ruth. 2001. *Cités idéales. L'utopisme et l'environnement non bâti*. Trieste: Fonds Mercator.
- Foucault, Michel. 2006. *Seguridad, territorio y población. Curso en el Collège de France 1977-1978*. Buenos Aires: FCE.
- Giedion, Siegfried. 2000. *Construire en France Construire en fer Construire en béton*. París: Éditions de la Villete.
- Harvey, David. 2008. *Géographie de la domination*. París: Les Prairies ordinaires.
- Heynen, Hilde. 1999. *Architecture and modernity*. Cambridge: London MIT Press.
- Holm, Andrej. 2010. "Urbanisme néolibéral ou le droit à la ville." *Multitudes* (43): 86-91.
- Horkheimer, Max and Theodor Adorno. 2007. *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Akal.
- Jappe, Anselm. 1998. *Guy Debord*, Barcelona: Anagrama.
- Kant, Immanuel. 2004. *Filosofía de la historia. Qué es la Ilustración*. La Plata: Terramar Ediciones.
- Kotányi, Attila and Raoul Vaneigem. 1999. "Programa elemental de la oficina de urbanismo unitario." In *Internacional Situacionista* (6), vol. 1: *La realización del arte*, 183-185. Madrid: Literatura Gris.
- Laborit, Henri. 1971. *L'homme et la ville*. Paris: Flammarion.
- Le Corbusier. 1957. *La carta de Atenas*. Paris: Minuit.
- Le Corbusier. 1994. *Urbanisme*. Paris: Flammarion.
- Le grand jeu à venir. Textes situationnistes sur la ville*. 2008. Ed. Libero Andreotti et al. Paris: La Villette.
- Lefebvre, Henri. 1968. *Le droit à ville*. Paris: Economica.
- Lefebvre, Henri. 1970. *Du rural à l'urbain*. Paris: Anthropos.
- Lefebvre, Henri. 1970. *La Révolution urbaine*. Paris: Anthropos.
- Lefebvre, Henri. 1972. *Il Espace et politique*. Paris: Anthropos.
- Lefebvre, Henri. 1974. *La Production de l'espace*. Paris: Anthropos.
- Lussault, Michel. 2009. *De la lutte des classes à la lutte des places*. Paris: Grasset.
- Mongin, Olivier. 2006. *La condición urbana. La ciudad a la hora de su mundialización*. Buenos Aires: Paidós.
- Mumford, Lewis. 1970. *Le déclin des Villes ou la recherche d'un nouvel urbanisme*. Paris: France-Empire.

- Mumford, Lewis. 1992. *Técnica y civilización*. Madrid: Alianza.
- Paquot, Thierry. 2010. *L'urbanisation c'est notre affaire!*. Nantes: L'Atalante.
- Sadler, Simon. 1999. *The situationist city*. Cambridge: Mit Press.
- Stevens, Quentin. 2007. *The Ludic City, exploring de potential of public spaces*. Abingdon: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203961803>
- Trachana, Angelique. 2011. "Consecuencias de New Babylon." *Ángulo Recto. Revista de estudios sobre la ciudad como espacio plural* 3, no. 1: 195–222. http://dx.doi.org/10.5209/rev_ANRE.2011.v3.n1.19528
- Trachana, Angelique. 2012. "Urbe ludens: espacios para el juego en la ciudad." *Ciudad y territorio estudios territoriales*, XLVI, no. 173: 423–444.
- Ventós, Xavier. 1976. *Ensayos sobre el desorden*. Barcelona: Kairós.
- Wigley, Mark. 1998. *Constant's New Babylon: the hyper-architecture of desire*. Rotterdam: 010 Publishers.
- Wollen, Peter. 2001. "Los situacionistas y la arquitectura." *New Left Review*, no. 8: 138–152
- Zarone, Giuseppe. 1993. *Metafísica de la ciudad. Encanto utópico y desencanto metropolitano*. Valencia: Pre-Textos.

DE LAS PROPORCIONES AUREAS, LAS MATEMÁTICAS Y LA CUARTA DIMENSIÓN EN EL CUBISMO DEL FINAL DE LOS AÑOS DIEZ

Belén Atencia Conde-Pumpido

Universidad de Málaga

Data recepción: 2016/05/23

Data aceptación: 2017/09/07

Contacto autora: belenatencia@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7926-9536>

RESUMEN

Durante la gestación del cubismo, un grupo de artistas conformaron lo que comúnmente se conoce como el grupo Puteaux y que estudiaba el nuevo arte bajo el prisma matemático de las proporciones áureas y la cuarta dimensión. El estallido de la guerra parece disolver a la mayoría de los integrantes del grupo, que sin embrago vuelven a encontrarse en el seno de una nueva galería, junto a nuevos artistas. Las discusiones entre ellos sobre estas problemáticas nos desvelan la importancia que todas ellas habían tenido y continuaban teniendo en la obra de cada uno de ellos.

Palabras clave: Cubismo, cuarta dimensión, proporciones áureas, Section d'Or, grupo Puteaux

ABSTRACT

As the Cubist movement took shape, a group of artists formed what is commonly known as the Puteaux Group, which studied new art from the mathematical perspective of the Golden Section and the fourth dimension. Though the group largely dispersed when war broke out, it reassembled, along with a fresh influx of artists, around a new gallery. Their discussions of these issues reveal how important they all were to the work of all of these artists, both at the time and in later years.

Keywords: Cubism, fourth dimension, Golden Section, Section d'Or, Puteaux Group

A lo largo de 1917, una serie de artistas suelen encontrarse de manera asidua todos los domingos en casa del escultor cubista Jacques Lipchitz para discutir temas de materia artística. Entre ellos se encuentran el madrileño Juan Gris, quien desde 1906 reside en París, el italiano y ex-futurista Gino Severini, el mejicano Diego Rivera, el francés André Lhote y la santanderina María Blanchard¹. Ésta tan heterogénea unión artística no era casual: la mayor parte de ellos se conocía con anterioridad a la fecha por uno u otros moti-

vos, queriendo el destino que casi en su totalidad confluyesen en el seno de una misma galería, la parisina *L'Effort Moderne*.

Juan Gris llegaría a París decidido a dedicarse a la pintura. Se encamina directamente al *Bateau Lavoir*, donde Picasso le había procurado un estudio². De la mano del malagueño, Gris conocería a los pintores y críticos más sobresalientes del momento que solían frecuentar Montmartre. Sin embargo, el madrileño dilataría su incursión

en el mundo pictórico hasta 1911 y de manera taxativa hasta 1912. Tras trabajar como ilustrador gráfico en algunas revistas literarias de poco renombre como *Assiette au Beurre*, *Le Cri de Paris* o *Le Témoin*, tal y como había hecho en Madrid antes de su marcha a París, comienza a pintar en óleo hacia 1911, año en el que también empieza a mostrar su obra a sus amistades. Es 1912 el año en el que por primera vez participa en el Salón de los Independientes así como en el Salón de *La Section d'Or* al que es invitado.

Tampoco la invitación de Gris a participar en el Salón de *La Section d'Or* fue casual. Pese a la convulsión que había provocado la exposición de las obras fauvistas de Matisse y Derain a la llegada de Gris a París³, el pintor madrileño se sentirá mucho más atraído por los últimos adelantos de Picasso realizados en Gósol que por el de los franceses. Cuando comienza a trabajar en óleo, su estética estaba por tanto clara, decantándose por el cubismo, que no abandonará a lo largo de toda su producción artística hasta su muerte en 1927. Pese a ello, en 1911 el cubismo no puede ser del todo considerado un grupo homogéneo: Picasso nunca había expuesto en los salones, inclinándose por la firma de un contrato en exclusiva con el marchante alemán residente en París, Daniel-Henry Kahnweiler⁴. Al malagueño vendría a sumarse Georges Braque, quien también vivía en Montmartre y que compartía una muy estrecha relación tanto personal como artística con Picasso. Al microcosmos conformado por Picasso, Braque y Kahnweiler – no conocido por el gran público - vendrían a unirse, aunque de forma paralela, una serie de artistas que sí exponían en los salones y que sí eran conocidos por el público y la crítica bajo el nombre de cubistas⁵.

Aunque ciertos críticos avispados habían sabido ver con anterioridad la similitud existente entre algunos de estos artistas⁶, la unión efectiva de todos ellos no se produce hasta 1911. Según las memorias de Albert Gleizes fue en 1910 cuando la mayor parte de ellos se “descubre” en el Salón de Otoño de aquel año⁷, comenzando a frecuentarse en lo que sería el germen del grupo *Puteaux*, formado por el propio Gleizes, Jean Metzinger, Fernand Léger, Duchamp-Villon, Marcel Duchamp y efectivamente, Juan Gris. Es entonces cuando deciden exponer como grupo,

ocupando una sola sala – la célebre sala 41 - del próximo Salón de los Independientes, el de 1911. La primera vez que fueron llamados propiamente cubistas sería el mismo año en el prólogo de la exposición del *Cercle d'Art* en Bruselas escrito por Guillaume Apollinaire⁸.

Reconvertidos en el grupo de *La Section d'Or* organizan una exposición en 1912 que tuvo lugar tras el Salón de los Independientes de aquel mismo año en las que por fin Gris participa⁹.

Gino Severini había llegado a París el mismo año que Gris, aunque su camino sería muy diferente al del español. Relacionado desde época muy temprana con grupos simbolistas¹⁰, el italiano será requerido por Marinetti para la firma del manifiesto técnico de la pintura futurista de 1910 que unía a Umberto Boccioni, Giacomo Balla, Carlo Carrà, Luigi Russolo y al propio Severini¹¹. Éste firma el manifiesto, muy seguramente más por el deseo de no cortar los lazos con su Italia natal y con el desarrollo artístico que en ella se daba, que por convencimiento de las tesis marinettianas.

Aunque no afín al cubismo, el vecino de Severini era precisamente Braque, con quien compartía largos encuentros en los que discutían sobre cubismo y futurismo, y fue de mano de éste como Severini conoció a Picasso, quien tanto lo ayudaría en momentos de profunda carestía y al que lo uniría una gran amistad¹². Al igual que Metzinger, quien supo ver y comprender la organización, división y estructuración del cubismo emergente ya en 1910, Severini sería llamado a ser el alter ego del pintor francés a través de las cartas dirigidas a sus compañeros futuristas – todos ellos en Milán - sobre las últimas novedades en materia artística acaecidas en la ciudad francesa. Precisamente los encuentros con Braque instan a Severini a escribir a Boccioni en 1910 con la intención de ponerlo al día a él y a su compañeros sobre las últimas andanzas del cubismo en la que, desde un punto de vista documental, constituye sin lugar a dudas la primera y más completa noticia que sobre el cubismo se tuvo en Italia llegando a – pese a sus muchas críticas - una comprensión excepcional de su desarrollo interno¹³.

Rivera llega bastante después que Gris y Severini a París. Tras una exposición de no muy afortunada calidad en sus obras pero sí muy vendidas

en su país natal, Rivera llega a París en 1912 con la intención de realizar un itinerario europeo que incluya diversas ciudades. Tampoco decide establecerse en Montmartre, sino en Montparnasse, barrio que se convertiría en el gran foco cultural y artístico del París de la *rive gauche*¹⁴. Participa en el Salón de los Independientes de ese mismo año sin, en un principio, relación con los pintores cubistas, pero sí atraído por sus estética, que suponía un paso más a sus pinturas, por entonces cézannianas, que pretendían a su vez la revisión de las teorías de Bergson sobre la simultaneidad. Indiscutiblemente Bergson constituye uno de los grandes lazos de unión del arte de vanguardia de los primeros años del siglo XX. Si por un lado los cubistas – entre los que debemos excluir a Braque y Picasso – habían promulgado su intento de trasponer las teorías filosóficas del pensador al terreno práctico de la pintura¹⁵, también los futuristas se habían sentido atraídos por las propuestas bergsonianas, y más particularmente Severini había presentado una obra en la primera exposición futurista celebrada en París en la *Galerie Bernheim Jeune* en 1912, bajo el título de *Souvenirs de voyages* (1911) (fig. 1), en la que el pintor, tal y como relata en sus memorias, había tratado de reunir inconexamente hitos relacionados con su propia existencia¹⁶. Rivera por tanto, no tarda en subirse al carro de la modernidad ahondando en los tan discutidos conceptos de tiempo, espacio, movimiento y simultaneidad.

Inquieto ante el inminente estallido de la guerra, el pintor decide viajar a Mallorca acompañado de Lipchitz, a quien había conocido en Montparnasse. Poco tiempo después, ambos artistas se trasladan a Madrid. Allí se encontraba por aquellos entonces María Blanchard, quien junto a Rivera participaría en una muestra de arte moderno celebrada en 1915 bajo el título de *Pintores Íntegros*, cuyo prólogo vendría de la mano de Gómez de la Serna, y que sería calificada de “un Montparnasse en Madrid”¹⁷. Si bien María Blanchard no llevaba aún a cabo una estética cubista, sino cézanniana, Rivera sí había dado un paso más en la concepción de un tipo de cubismo muy personal en el que se entremezclarían consideraciones de tipo patriótico referentes a la revolución mejicana¹⁸ (fig. 2).



Fig. 1. Gino Severini, *Souvenirs de voyage*, 1911, Colección privada.



Fig. 2. Diego Rivera, *Nature norte à la balalaika*, 1913, Bergen Kunstmuseum.

Paralelamente, Jacques Lipchitz comenzaba a su vez a profundizar en el cubismo. Proveniente de Rusia, había llegado a París en 1909 sin ningún tipo de estudio académico previo en lo referente a materia artística. Fascinado por los museos de la ciudad decide, no sólo llevar a cabo un aprendizaje autodidacta, sino comenzar su propia colección de arte, en la que el arte primitivo jugará un papel relevante que llegaría a convertirse, en ocasiones, en fuente de inspiración para su propia obra¹⁹. Su máxima será la de traducir el lenguaje pictórico cubista a uno propiamente escultórico que no implique el abandono de la figuración²⁰. En este sentido fue para Lipchitz importante el conocer a Picasso quien, en las fechas acababa de llevar a cabo su *Verre d'Absinthe* (1914), obra que no termina de convencer al escultor ruso, quien no comparte la necesidad del uso de una policromía que, al fin y al cabo, restaba valor a los medios propiamente escultóricos²¹.

Lhote, nacido en Burdeos, opta en un primer momento por la escultura decorativa. Sin embargo, su conocimiento de algunas obras de Gauguin así como sus relaciones con el grupo artístico más pujante en el Burdeos de entonces le hacen orientarse hacia la pintura²². Su participación en el Salón de Otoño de 1907 le vale una plaza en la *Villa Médicis Libre*, una especie de granja en Orgeville donde los artistas tenían prohibido regresar a París con el propósito de que se inspirasen únicamente en el entorno. Allí conoce a Raoul Dufy, quien había pasado su último verano en L'Estaque junto a Braque, y por tanto se había impregnado de la atracción de éste por la estética cézanniana y el estudio de los volúmenes, influencia que a su vez transmite a Lhote.

En 1910 se celebraría en la *Galerie Druet* la primera exposición personal del artista bajo el tema de los puertos de Burdeos, y en 1911 participa en el Salón de los Independientes. Pese a no exponer junto al resto de los cubistas en la sala 41, la estética y algunas de las consideraciones compositivas de Lhote se acercan mucho a la del resto de los cubistas, motivo por el que éste es invitado a participar en el salón de *La Section d'Or*. Sin embargo, el pintor no es incluido en el libro de Apollinaire sobre el cubismo de 1913²³, así como tampoco Gleizes y Metzinger lo men-

cionan en el suyo²⁴, lo que de una manera u otra, separa al pintor del resto de los cubistas.

Pero volvamos al período que nos ocupa: ¿cómo coinciden todos estos artistas tras el desmembramiento cultural, social, político y económico que supone el estallido de la Primera Guerra Mundial en 1914²⁵? Mientras que algunos de los cubistas son instados a marchar al frente, como es el caso de Braque o Léger, otros viajan a países neutros en el conflicto – España, Suiza o Estados Unidos en su mayoría – tal y como hicieron Gleizes, Picabia o Laurencin, o bien a otras zonas de Francia menos asediadas como fue el caso de Gris o Picasso²⁶. Sin embargo, entorno a 1916 se produce un pequeño resurgir artístico en París al que se une el interés de un joven marchante francés por el cubismo. De la mano de Picasso y Gris, Léonce Rosenberg comienza a aglutinar junto a él y bajo contrato a todos aquellos artistas propuestos por éstos²⁷. Entre estos artistas se encontraban los propios Gris y Picasso²⁸, a los que vendrían a unirse Metzinger, Braque, Léger, Lipchitz, Blanchard, Severini, Rivera, Henri Laurens, Henri Hayden o Auguste Herbin. La mayor parte de ellos firman un contrato con Rosenberg en 1916, aunque hay casos como el de Léger en el que se posterga algo más en el tiempo a causa del estadio del pintor en el frente. Por su parte, Lhote, no llega a formar parte del grupo de Rosenberg a través de contrato, aunque el marchante solía comprar de manera libre algunas de las obras del pintor.

Es por ello que todos estos artistas empiezan a relacionarse –o vuelven a relacionarse– de manera más intensa hacia 1917: todos, o la gran mayoría, trabajan para un mismo marchante que, en breve pretende abrir una galería en la que se organizarán diversas exposiciones personales de sus obras²⁹, además, casi todos viven en Montparnasse, que se ha convertido, tras el auge de Montmartre, en el nuevo punto de encuentro entre los artistas. Sin embargo, más allá de todo esto, existe un motivo fundamental por el cual, en las reuniones en casa de Lipchitz los domingos por la tarde, se encuentren sólo parte de los integrantes de la futura *L'Effort Moderne*: las consideraciones en torno a tres puntos fundamentales: las proporciones áureas, las matemáticas y la cuarta dimensión.

Así recuerda André Lhote los encuentros en casa de Lipchitz:

El inquisidor Juan Gris cuya pureza estaba fuera de duda, hablaba sólo de "noumenos" y odiaba toda manifestación accidental de la realidad. El italiano Severini y el mexicano Diego Rivera juraban sólo por Poincaré, por Riemann y por la cuarta dimensión³⁰.

El interés de Gris por las proporciones áureas no era ninguna sorpresa. Durante 1910 y 1912, un grupo de artistas se reunía en la casa de los hermanos Villon en Puteaux: el llamado grupo Puteaux más tarde reconvertido, con nuevos integrantes, en el de *La Section d'Or*. En opinión de Darlymple Herdenson son muchas las pruebas de que estos artistas estudiaban las últimas ideas científicas del momento leyendo textos en los que se argumentaba que la geometría y la física que concierne al tiempo y al espacio no tenían fundamento³¹. De estos postulados surge el interés por parte de éstos de la llamada cuarta dimensión, la sección de oro y la geometría no-Euclidiana siguiendo la idea de que la realidad es sólo una apariencia tras la que se esconde una esencia muy diferente.

A apoyar esta idea sin lugar a dudas contribuye la publicación de *Der weg zum Kubismus (El camino del cubismo)* de Kahnweiler, que pese a ser escrita en 1914 y referirse más concretamente a los artistas de su galería – de la que también formaron parte Gris y Léger además de Braque y Picasso -, no fue publicada hasta 1920 ni traducida al francés hasta mediados de los años cuarenta. En ella, Kahnweiler se refiere a un "marco esquelético" necesario para la realización de un cuadro que no distaba mucho de los supuestos "triángulos perfectos" y rectángulos utilizados por la *Section d'Or*³².

Esto debe ser seguramente cierto, aunque debemos igualmente atender a las no pocas referencias de los integrantes de este grupo en cuanto a la relación establecida. El término de *Section d'Or* bajo el que debían agruparse posteriormente los integrantes del grupo Puteaux parece haber sido sugerido por Villon tras haber leído el *Tratado de la Pintura* de Leonardo, traducido al francés en 1910, donde éste le daba gran importancia al término, pero tal y como explica Villon, la elección de dicho nombre no tenía tanto que ver con las medidas matemáticas o el sistema numérico en

sí, sino más bien en cuanto a la pretensión de que todos los integrantes compartían el mismo interés por las especulaciones intelectuales, las teorías estéticas y las preocupaciones sociales que consideraban fundamentales para el arte³³. De hecho, Stanley Johnson defiende que sólo Gris, y en muy pequeña medida Villon, fueron los únicos en usar las medidas de la *Section d'Or* en sus obras, frente a Gleizes y Metzinger, más preocupados por las necesidades sociales del arte y su regulación³⁴. Sin embargo, tanto uno como otro estarían dispuestos a modificar la teoría en función del sujeto en la obra de arte, por tanto, la utilización de la sección de oro representó, incluso en el caso de Gris, más un proceso ideal que un objetivo absoluto. A su vez, tanto Gleizes como Metzinger en su *Du Cubisme*, desmentirán toda relación establecida por parte de la crítica entre las obras de los cubistas y consideraciones de tipo filosófico y matemático³⁵, así como Duchamp dijo que "la *Section d'Or* estaba más en el aire que en los cuadros"³⁶, englobando por tanto dicho título más la pretensión del ideal de vanguardia de un sentimiento común como grupo, tal y como era el sueño de Gleizes³⁷, que otra cosa.

Tampoco en un principio debería sorprendernos el interés por estos extremos por parte de Rivera. Durante su formación en Méjico; formación que comenzó a sus once o doce años³⁸, Rivera tuvo la oportunidad de estudiar junto a José María Velasco, quien impartía un curso sobre perspectiva basado a su vez en un texto llamado *Compendio de Perspectiva Lineal y Aérea* y cuyo autor era Eugenio Landesio, muy unido a la tradición de la Academia de San Carlos³⁹, a su vez muy interesada por la Ilustración durante el siglo XVIII, y, posteriormente, durante el XIX, por la naturaleza y el estudio científico⁴⁰.

Rivera, sin embargo, no sólo recibió la influencia de Velasco e indirectamente de Landesio. Fueron igualmente otras dos grandes personalidades las que ayudarían, tal y como los dos precedentes lo hicieron, a crear el *corpus* intelectual y artístico de Rivera durante sus años de formación.

Santiago Rebull le transmitió la lección de los grandes maestros en cuanto al interés por las formas esenciales como contingentes de las formas accidentales así como las leyes universales encierran la contingencia y la acción, teorías, por otra

parte, muy en boga en las academias del siglo XIX que daban preeminencia al dibujo frente al color.

Rebull había estudiado en Roma, donde había tenido relación con Overbeck, quien lideraba la confraternidad de los Nazarenos y había sido discípulo de Peregrín Clavé, catalán llegado a Méjico que implantó las bases teóricas defendidas por los Nazarenos en Roma. Y es éste el punto que tal vez más nos interese en cuanto a la formación artística de Rivera en sus primeros momentos, ya que estas teorías defendidas por los Nazarenos y posteriormente por Clavé y Overbeck, de la mano de Rebull, tenían mucho que ver con la proporción áurea o sección de oro desde, en el caso de los Nazarenos, un aura de secretismo.

Por otro lado, no podemos dejar de mencionar la influencia en Rivera de Félix Parra, quien fuera su profesor de claroscuro y quien -y esto es mucho más interesante,- le transmitiese la máxima de que "todo es matemática"⁴¹.

Pese a todo esto, no debemos olvidar las no pocas dudas que han surgido en torno a la crítica acerca de la veracidad de las declaraciones de Rivera en sus memorias. Muy particularmente se ha considerado la posibilidad de que Rivera quisiera darle una mayor dimensión a sus años de formación poniéndolos en relación con un nexo de unión evidente con sus nuevos compañeros de galería⁴².

Por su parte, Lhote también había estado relacionado con consideraciones afines a las proporciones áureas y al interés por las matemáticas. Ya en su primera exposición personal en 1910 Lhote había buscado una pintura más analítica a la realizada con anterioridad, dándole gran importancia al ritmo de la composición y calculando todos los elementos según la sección áurea⁴³. Con la intención de mandar un cuadro de grandes dimensiones elaborado según la sección áurea al Salón de Otoño de 1911, Lhote había comenzado su obra con bastante anterioridad tratando de poner en práctica lo aprendido en la *Villa Médicis Libre* y sus experiencias tras su primera exposición personal en París. En una carta a Jacques Rivière, una vez finalizada la obra, titulada *Port de Bordeaux* (1911), Lhote afirma: "De entre casi 4 metros cuadrados ni una superficie de 5 centímetros que no haya sido objeto de un cálculo. Nunca había hecho tantas matemáticas. Pero no se preocupe,

esto se atempera en mi tela con una cierta locura bastante agradable"⁴⁴.

Pero, ¿qué ocurre con Severini, Lipchitz y Blanchard? ¿También ellos estuvieron relacionados con estos presupuestos con anterioridad? Lo cierto es que no lo estuvieron. Mientras que Severini estaba inmerso en una pintura que no llegaba a ser futurista del todo, pero tampoco divisionista o cubista, Lipchitz sí que tuvo un encuentro con el denominado arte negro, pero no con las proporciones áureas o las matemáticas, como por otra parte tampoco lo tuvo Blanchard, más interesada por una pintura de herencia cézanniana. Sin embargo, sí se va a producir un cambio en la obra y en las concepciones estéticas de estos tres artistas a raíz de los encuentros con Gris, Rivera y Lhote, así como un nuevo interés por parte de éstos últimos, dados los debates sobre el tema con los recién llegados.

Lipchitz conoce a Gris en 1916 a través de Modigliani, quien vivía cerca del pintor madrileño e hizo las oportunas presentaciones. Sería a través de éste como el escultor conocería a Rosenberg, quien se convertiría en su marchante⁴⁵. Esta amistad, que durará alrededor de cuatro años, pasa de los primeros encuentros fortuitos en los que se hablaba de las problemáticas del cubismo maduro a una convivencia ocasional en Beaulieu-près-Loches en 1918, momento álgido de la relación e intercambios entre ambos, para finalizar con una coincidencia de barrio en París al regreso de Gris de Beaulieu. En cualquier caso, la relación entre ambos fue muy intensa durante este tiempo y enormemente fructífera para ambos⁴⁶.

Así, Lipchitz comienza a usar nuevos métodos constructivos, basados en proporciones áureas y consistente en la utilización de formas planas a las que se le da una vida propia, a partir de 1916 cuando conoce a Gris. Sin embargo, la utilización de estas proporciones áureas en el caso de Lipchitz eran un tanto particulares, puesto que no eran utilizadas como fin, sino sólo como una herramienta de trabajo más⁴⁷. Gracias a un dibujo de mano del propio Lipchitz, *Homme assis avec un livre* (1919-1920) (fig.3), sabemos exactamente en que se basaba esta utilización del método. Por una parte, Lipchitz realizaba primero un dibujo del proyecto antes de traducirlo a las tres dimensiones. Este dibujo consistía en un rec-

tángulo en primer término que aludía al bloque mismo de piedra que posteriormente se utilizaría para la pieza. En él, el escultor inscribía un triángulo⁴⁸ que le ayudaba a situar la cabeza en la parte superior central del rectángulo. De este rectángulo primigenio salían además una serie de líneas subsidiarias y horizontales que formaban a su vez rectángulos, que le ayudaban a organizar y alinear el resto de las partes del cuerpo de la figura. Esta figura era finalmente dibujada por Lipchitz de forma realista⁴⁹.

Aunque, y es por ello por lo que el trabajo de Lipchitz, pese a estar basado en dichas consideraciones, se aleja del método de trabajo de otros cubistas, es que, en su caso, no tenemos constancia de que tanto triángulos como rectángulos fuesen utilizados por Lipchitz con medidas matemáticas perfectas, sino más bien aproximadas y empíricas, lo que nos lleva a pensar que son simplemente usadas como punto de partida sin que por ello se convierta en una obligación, puesto que la máxima en su trabajo es la transformación de formas abstractas en formas con vida, no tanto la perfección de dichas formas abstractas basadas en parámetros filosóficos.

Por su parte, Gris sólo ejecutó una escultura a lo largo de toda su vida, *Torero* (1917), para cuya factura fue ayudado por Lipchitz. Así lo recuerda el escultor en el catálogo de una exposición celebrada en 1959 que ahondaba en los intercambios entre ambos:

Estoy contento de ver que la única escultura efectiva que realizó, a finales de 1917 esté aquí. Yo le ayudé a realizarla. Naturalmente, no en la parte de creación, para eso, yo a él no le hacía falta. Solamente en el plano técnico. Él la construyó con muchos cuidados, utilizando los triángulos de la "Sección de Oro" que había recortado como patrones sobre un cartón; constantemente ayudándose de estos modelos, verificaba su trabajo para eliminar todo error en la construcción o proporción⁵⁰.

Esto demuestra por tanto que, el interés de Gris por las proporciones áureas y las medidas de oro no se ciñen a su pertenencia a la *Section d'Or* o al grupo *Puteaux*, y que los esquemas compositivos basados en maestros de la tradición francesa que utilizó entorno a 1916 – como es el caso de *Femme à la mandoline* (1916) (fig. 4), basado en el esquema compositivo de *Jeune fille à la man-*



Fig. 3. Jacques Lipchitz, *Homme assis avec un livre* (1919-1920).

dolie de Corot - no solo deben ser comprendidos en el marco del deseo de relacionar al cubismo con la tradición francesa, sino en el propio interés del artista en continuar utilizando dichas medidas ya presentes en obras de otros pintores.

La estética de Blanchard también había comenzado a cambiar a raíz de su encuentro con Gris y su entrada en el grupo de Rosenberg. De una estética basada en Cézanne, Blanchard comienza a llevar a cabo cuadros propiamente cubistas basados en estas consideraciones. También ella viajaría hasta Beaulieu-près-Loches, donde se encontraban Gris y Lipchitz además de Metzinger y el poeta chileno Vicente Huidobro durante la primavera / verano de 1918, por lo que los intercambios entre ellos eran prácticamente inevitables.

En este contexto de relaciones e intereses, Rivera realiza un artilugio del cual tenemos noticia



Fig. 4. Juan Gris, *Femme à la mandoline* (1916), Kunstmuseum, Basel.

gracias a André Salmon y a Severini. Salmon afirmaba que el artificio en cuestión se articulaba en planos de gelatina que, en opinión del pintor, resolverían los secretos de la cuarta dimensión y al que llamaba *La Chose*⁵¹. Por su parte, Severini, años después en sus memorias recordará la famosa máquina de Rivera:

*Rivera era extremadamente inteligente... Había descubierto, o reconstruido, una teoría de perspectiva según la cual, el plano horizontal y el vertical sufrían las mismas deformaciones más allá de las tres dimensiones normales. Me explicó varias veces esta teoría, que a decir verdad, no era muy clara ni convincente. Pero, en última instancia, fue perfeccionada por un instrumento fijo y misterioso que mantenía en secreto y al que llamaba "La Cosa"*⁵².

En opinión de Favela, *La Chose* debía ser algo parecido a la máquina de dibujo que en su momento construyese Dürero, consistente en un marco de cristal cuadrículado. En la versión reali-

zada por Rivera, Favela propone que los planos en movimiento, hechos de hojas de gelatina, creasen transparencias y traslucidez en éstos, de manera que, colocados delante del modelo, configurasen un esquema óptico de refracción, algo parecido a "algún tipo de dispositivo caleidoscópico"⁵³.

En cualquier caso, esto debió de influir en el trabajo de Severini, quien desde finales de 1915 y principios de 1916 se había volcado definitivamente en el cubismo. Más que el cubismo propiamente dicho, Severini estaba interesado por la geometría y las matemáticas, que trataba de transponer eficientemente en su obra. Green ha afirmado que la nueva estructura utilizada por Severini en su obra a partir de 1918 se genera a través de una armadura triangular a la que llega trabajando según las bases del cubismo sintético y, muy probablemente, a partir de dibujos (fig. 5). Sin embargo, a partir de 1919 y tras la muestra personal realizada en la galería de *L'Effort Moderne*, se advierte un deseo de cambio en el pintor que, poco a poco va desvinculándose del cubismo realizado por Gris, Metzinger o Blanchard para dar un mayor énfasis a la geometría, la línea y las medidas, a la búsqueda desesperada del número de oro hasta convertirse en una obsesión que le llevaría a realizar una pintura de "regla y compás" que más tarde trataría de justificar por medio de su obra literaria *Du cubisme au classicisme*⁵⁴.

El cambio producido en la obra de Severini debe ser igualmente enmarcado en la promoción por parte de algunos críticos y pintores de una pintura de temática y factura más clásica. Este *rappel à l'ordre* no puede ser entendido sin embargo sin la presión que ejercieron Lhote y Rivière desde las páginas de la *Nouvelle Revue Française* de la que Rivière había sido nombrado director, mientras que Lhote ocupaba el puesto de crítico de arte⁵⁵. Sin lugar a dudas, otra cara, la de Severini y Lhote, otra manera de entender la utilización de las proporciones áureas, las medidas perfectas y la proporción.

Dentro del grupo de compañeros de galería reunidos en casa de Lipchitz, la idea sin embargo era otra. Severini y Lhote aún no habían llegado a estos extremos y el interés común parece basarse más en el número de oro y la cuarta dimensión, que se traduce en un tipo de pintura más o me-

nos afín a todos ellos. Pero, ¿Hasta que punto eran importantes las medidas matemáticas en sus obras? ¿Existía, a su manera de entender, un número "mágico" capaz de asegurar la armonía perfecta en la obra? ¿Qué consideraba cada uno de ellos acerca de la cuarta dimensión? ¿Era una nueva perspectiva? ¿Una nueva realidad ajena a nuestras capacidades visivas? ¿Traducible a la pintura? Lo que es evidente es que, pese a tal similitud práctica en sus obras, las consideraciones de cada uno, y sus relaciones personales con estos conceptos son distintas, aunque ni contrarias ni excluyentes.

Así vienen a demostrarlo dos cartas enviadas por Metzinger a Gleizes en el curso de 1916. Si bien Metzinger no asistía a los encuentros celebrados por Lipchitz de manera asidua dado que se encontraba en el frente, perteneció al grupo *Puteaux* así como a la *Section d'Or*, era compañero de galería de todos ellos en *L'Effort Moderne* y además estuvo junto a Lipchitz, Blanchard y Gris en Beaulieu durante 1918. Su estética, por otra parte, es afín a la de todos ellos durante estos años. En la primera carta, datada el 4 de julio de 1916, Metzinger explica a Gleizes sus logros en cuanto a la consecución de una nueva perspectiva que llevaba buscando desde su incursión en el cubismo y que sus experiencias en el frente habían ayudado a clarificar. Esta nueva perspectiva se basaba en la cuarta dimensión⁵⁶. La sorpresa es lo que se deduce del resto de la carta y lo que se completa en la segunda. Metzinger parte de que todo es número, y de que la mente odia todo aquello que no se puede medir, por lo que es necesario reducir – la idea abstracta - a algo que sea comprensible. Sin embargo, este número, y sus relaciones matemáticas consiguientes no hacen referencia a la geometría propiamente dicha del cuadro, como podría pensarse, sino a la equivalencia perfecta entre el mundo exterior



Fig. 5. Gino Severini, *Nature morte au journal* (1918), Colección privada.

y el interior, el del propio artista, idea que estaba ya presente en *Du Cubisme* y que los cubistas dedujeron de Da Vinci. La cuarta dimensión es por tanto para Metzinger, la propia mente, y la nueva perspectiva, la correcta conjunción del mundo exterior y el mundo interior. Si la cuarta dimensión es la propia mente, el elemento fundamental para la consecución de una obra armoniosa es la Idea. Para Metzinger, la pintura no debe ser un arte de imitación, pero debe ser consciente de la armonía presente en el mundo natural; armonía en muchos casos difícil de alcanzar. Pero teniendo en cuenta que la pintura tiene su propia sintaxis y ley, lo único que no se debe perder nunca de vista es el Fin, es decir, la Idea⁵⁷.

NOTAS

¹ Así lo recuerda el propio Gino Severini en sus segundas memorias, las cuales ahondan en la etapa que pasó en la galería de *L'Effort Moderne*, en *apud. Il tempo de l'Effort Moderne*, Enrico Valsechi, Florencia, 1968, p. 271.

² Gris y Picasso no se conocían con anterioridad a la llegada del primero a París. Sin embargo, durante sus años de formación en Madrid junto a Moreno Carbonero, Gris tuvo oportunidad de conocer a Vázquez Díaz quien sí conocía a Picasso. Fue éste quien le pidió al pintor malagueño que se encargase de encontrar alojamiento para Gris a su llegada a París, en D. Cooper, *Juan Gris, Catalogue Raisonné de l'Oeuvre Peint*, Berggruen, París, 1977, pp. 12-13.

³ El Salón de los Independientes de 1905 abre sus puertas a los fauvistas por primera vez. Al mismo tiempo, el salón dedica una retrospectiva a Ingres que calará particularmente en Picasso, quien dedica toda una serie de bocetos al tema del harén que culminarán con las *Señoritas d'Avignon*.

⁴ Acerca de la importancia de Kahnweiler como marchante y difusor del cubismo durante los años anteriores a la guerra *vid.* B. Atencia Conde-Pumpido, "Los compradores del "Cubismo esencial": Picasso, Braque, Gris y Léger", *Boletín de Arte*, t. 29, 2008, pp. 563-568.

⁵ En opinión de Stanley Johnson, a diferencia de la crítica posterior, los teóricos y artistas en 1912 eran mucho más conscientes de la existencia de dos movimientos separados: el cubismo poco definido por Braque y Picasso, que enfocaba los objetos en el espacio y la mucha más amplia variedad de intereses representados por el grupo de artistas de la *Section d'Or*, en R.S. Johnson, *Cubism & La Section d'Or, Reflections on the development of the cubist epoch: 1907-1922*, Klees-Gustorf Publishers, Chicago-Düsseldorf, 1991, p. 25.

⁶ Particular atención merecen los textos de Henri Le Fauconnier, Jean Metzinger y Roger Allard. Mientras que el primero, ya en 1910 había publicado una declaración de intenciones que, muy casualmente tendría mucho que ver con las búsquedas y propias

intenciones de otros artistas que no descubriría ni conocería hasta 1911 (H. Le Fauconnier (prefac.), "Das Kunstwerk", *Neue Kunstvereinigug 11*, septiembre 1910. *vid.* A. Murray, "Le Fauconnier's "Das Kunstwerk": An Early Statement of Cubist Aesthetic Theory and Its Understanding in Germany", *Arts 56*, diciembre 1986, pp. 125-133; *cfr.* AA.VV. (D. Robbins), *Jean Metzinger in retrospect*, The University of Iwoa, 1985, p. 22, n. 4), Metzinger, siguiendo la línea de Le Fauconnier, publica un artículo en la revista Pan mucho más interesante que el de éste por las relaciones establecidas entre distintos artistas, y más concretamente entre Pablo Picasso, Georges Braque, Robert Delaunay y el propio Le Fauconnier (J. Metzinger, "Note sur la peinture", *Pan*, octubre - noviembre 1910, pp. 659-661, *cfr.* E. Fry, *Le Cubisme*, La Connaissance, Bruselas, 1968, pp. 59-61). Casi simultáneamente aparece un artículo de Allard, pero evidentemente basado en el de Metzinger en el que, no sólo se trata de definir las bases del nuevo arte, sino que también se incluye a Metzinger como representante de éste, en R. Allard, "Au Salon d'Automne de Paris", *L'Art Libre*, 12, noviembre 1910, pp. 441-443, *cfr.* E. Fry, *op.cit.*, p. 62.

⁷ A. Gleizes, *Souvenirs: le cubisme 1908-1914*, Association des Amis Albert Gleizes, Ampuis, 1997, p. 12.

⁸ G. Apollinaire, *8eme Salon annuel: du 10 juin au 3 juillet 1911*, Cercle d'art, Bruselas, 1911; *cfr. id. Chroniques d'art (1902-1918)*, ed. L. C. Breuning, París, 1960, p. 188. *vid.* L. Gamwell, *Cubism Criticism*, UMI Research Press, Michigan, 1980, p. 155, n. 28.

⁹ *vid.* R. Blum (prefac.), *Salon de la Section d'Or*, Galerie de la Boétie, París, 1912.

¹⁰ No en vano se casará con Jeanne Fort, hija de Paul Fort, conocido como el "príncipe de los simbolistas".

¹¹ G. Balla; U. Boccioni; C. Carrà; L. Russolo; G. Severini, "Manifiesto Tecnico della Pittura Futurista", Milán, 11 abril 1910.

¹² Picasso le es presentado a Severini en el *Lapin Agile* en 1910 y rápidamente intercambian asiduas visitas en sus respectivos estudios, intensificándose aún más durante los años de la gue-

rra, (*vid.* C. Zappia, "Severini, Picasso e i frères Rosenberg: arte e mercato negli anni della grande guerra", *Comentari d'arte*, t. 20-23, fasc. VII/VIII, 2005, p. 2). De hecho, cuando en 1915 la salud de Severini se agravó y su situación económica era deplorable, fue Picasso quien subvencionó su viaje a Barcelona donde se encontraría con un médico amigo suyo de su etapa catalana, (Jacint Reventós) que lo atendería, en L. Venturi, *Gino Severini*, De Luca Editore, Roma, 1961, p. 18.

¹³ El texto se encuentra tras las cartas del archivo Boccioni de Padua, y de ello da breve noticia Zeno Birolli en *apud. Umberto Boccioni. Altri inediti e apparati critici*, Feltrinelli, Milán, 1972, que hace de apéndice a los escritos boccionianos. Se trata de 60 folios numerados, con bolígrafo, por la reconocible grafía de Severini. Marinetti había recogido y ordenado las cartas de Boccioni, y había escrito en el frontal "*Apuntes mandados de París por Gino Severini*": en E. Pontiggia, "Il primo rapporto sul cubismo: lettera de Severini a Boccioni", *Critica d'Arte*, t. 2, fasc. 12, enero-febrero 1987, p. 64. La propia Pontiggia advierte que no se conoce con exactitud la fecha exacta de la carta de Severini, no obstante la inscribe en el período que va desde mediados de 1910 hasta principios del año siguiente. Por su parte, M.J. Martínez Silvente en "Gino Severini, el futurismo más francés (II)", *Boletín de Arte*, t. 24, 2003, p. 252, siguiendo las tesis de M. Calvesi; E. Coen, en *Boccioni*, Electa, Milán, 1983, la inscribe en la primera mitad de 1910, o en cualquier caso con anterioridad al 29 de mayo de 1911, fecha de la Conferencia del Círculo Artístico de Roma realizada por Boccioni, en la que éste presupone argumentaciones de Severini en dicha carta tales como las acusaciones que el mismo hace sobre el movimiento cubista o sus consideraciones del movimiento como una tendencia de transición.

¹⁴ *vid.* J.P. Crespelle, *La vie quotidienne à Montparnasse à la Grande Epoque 1905-1930*, Hachette, París, 1976; K. Silver, *The circle of Montparnasse: Jewish artist in Paris 1905-1945*, Universe Books, Nueva York, 1985.

¹⁵ Tal y como explica Fry, a finales de 1911, Alexandre Mercerau fue uno de los primeros defensores del cubis-

mo en declarar que Bergson estaba de acuerdo con las teorías cubistas (A. Mercerau, *Vers et Prose*, t. 27, octubre-noviembre-diciembre, 1913, p. 139). Más tarde, Salmon dio a entender que Bergson escribiría el prefacio del catálogo de la exposición de la *Section d'Or*, cosa que no llegó a materializarse en absoluto (A. Salmon, *Gil Blas*, 22 junio 1912). Sin embargo, una entrevista a Bergson demuestra que este no había visto ninguna obra de los cubistas (*L'Intransigeant*, 26 noviembre 1911) y cuando se le mostró el artículo de Metzinger respondió que no entendía nada de todo aquello (A. Salmon, *Paris Journal*, 30 noviembre 1911). Pese a esto, la leyenda de que Bergson apoyaba las ideas cubistas persistió durante mucho tiempo, incluso después de una segunda entrevista en 1913 en la que el filósofo afirmaba no tener conocimiento de éstas, desaprobando por tanto el movimiento (*Eclair*, 29 junio 1913); *cf.* E. Fry, *op.cit.* pp. 67 y 178.

¹⁶ En *Souvenirs de voyage* (1911), Severini simultanea formas activadas por el recuerdo y yuxtapone distintas realidades -geográficas, dinámicas y afectivas- (como él mismo explica en G. Severini, "Processo e difesa di un pittore di oggi", *L'Arte*, t. 5, 1931), anticipando así por tanto, las tesis que defendería más adelante en el "Manifiesto dell'Analogie plastiche del dinamismo". La primera versión del manifiesto, bajo el título de "Analogie plastiche del dinamismo" y después llamado "Le grand art religieux du XXème siècle" fue requerido por Marinetti al pintor, quien se lo envió en 1913 pese a no ser publicado hasta 1957. Mediante dicho texto, Severini marca su individualidad dentro del grupo; al respecto, *vid.* D. Fonti, "Gino Severini: un nuovo bilancio", en *id. Opere inedite e capolavori ritrovati*, Skira, Milán, 1999, pp. 16-17, donde trata el tema de la todavía no muy clara situación del manifiesto en cuanto a su difusión. Así mismo *vid.* A. Coffin Hanson, *Severini futurista 1912-1917*, Yale University Art Gallery, New Haven, 1995, pp. 31-58.

¹⁷ R. Gómez de la Serna, (prefac.), *Los pintores integros*, Kühn, Madrid, 1915.

¹⁸ La propuesta cubista de Diego Rivera es una de las más interesantes, si

bien no una de las más reconocidas. Tomando préstamos compositivos de Gris, Braque o Picasso, Rivera no duda en introducir elementos propios e inconfundibles de su realidad e historia propias como demuestran obras como *Nature morte espagnole* (1915) o *La Terrasse du Café* (1915).

¹⁹ Más adelante Lipchitz acompañará a Derain y a Picasso a los mercados de las pulgas parisinos, llenos de máscaras africanas tan de moda en la época. En cuanto a la colección de objetos africanos de Lipchitz, *vid.* Anónimo, "African Art in the collection of Jacques Lipchitz", *African Arts*, verano 1970, pp. 48-51.

²⁰ Pese a dicha genialidad por parte de Lipchitz, si acaso el único escultor junto a Henri Laurens que lo lograra, (y así lo acepta D. Cooper, *op.cit.* p. 11), esta independencia de la escultura frente a la pintura no fue vista por todos de igual manera. El propio Kahnweiler reiterará en varias ocasiones su afirmación de dependencia y necesidad de la pintura cubista en el desarrollo de la escultura dentro del movimiento, *apud.* AA.VV. (D-H. Kahnweiler, prefac.), *Henri Laurens*, Palais des Beaux Arts, Bruselas, 1949, p. 12; *id. Les Sculptures de Picasso*, Éditions du Chêne, Paris, 1948, p. 164. Efectivamente, muchos de los escultores que con anterioridad a la guerra coquetearon con la escultura cubista realizaban simples equivalentes pictóricos en escultura, entendidos como la sustitución del material por otro no esperado o cargado de connotaciones, la yuxtaposición de planos o las metáforas maquinistas, como así hicieron Umberto Boccioni en *Sviluppo di una bottiglia nello spazio* de 1912, Raymond Duchamp-Villon en *Cheval* de 1914, Alexandre Archipenko en *Femme devant un miroir* de 1914 o Pablo Picasso en sus *assemblages* de entre 1912 y 1915. A este respecto, *vid.* C. Pütz, *Jacques Lipchitz. The first cubist sculptor*, Lund Humphries, Londres, 2002, p. 7 y ss.

²¹ Así, mientras el malagueño trabajaba en la escultura, Lipchitz comenzó preguntándole si aquello que realizaba era "una escultura o una pintura", a lo que éste le preguntó "qué es exactamente una escultura y qué una pintura". Lipchitz contestó que le "era imposible dar una definición pero que

veía el aspecto pictórico" de su escultura, y Picasso le preguntó, "¿por qué, porque está coloreada?". A esto siguió una extensa y más cálida conversación sobre el cubismo y las distintas visiones que de éste se tenía en el momento. El propio Lipchitz afirmaría muchos años después que en ningún caso subestimó la labor de Picasso como escultor, pero que era consciente de que éste era un pintor interesado por la escultura y que él era un escultor que buscaba un camino propio para la escultura, en H. Arnason; J. Lipchitz, *My Life in Sculpture*, Jacques Lipchitz, Viking Press, Nueva York, 1972, p. 7. Precisamente la falta de cromatismo en la obra de Lipchitz sería uno de los temas que años después defendería Paul Dermée como esencial en su obra. En opinión de éste, el hecho de que Lipchitz no usase a lo largo de su producción ningún tipo de cromatismo, a excepción de en algunos bajorrelieves, demuestra cómo el escultor quiso prescindir de todo aquel vocabulario que no fuese propiamente escultórico, en P. Dermée, "Lipchitz", *L'Esprit Nouveau*, t. 2, 1920, *cf.* AA.VV. *L'Esprit Nouveau*, t. 1-3, pp. 169-182.

²² A través del anticuario Désiré Maisonneuve, Lhote tiene ocasión de conocer a Gabriel Frizeau, quien poseía una colección de arte compuesta por obras de Odilon Redon, Rouault o Gauguin entre otros. Frizeau le permitía el acceso tanto a su colección como a su biblioteca, siendo además él quien le presentase a André y Jean Lafon, Louis Piéchaud, Olivier Hourcade o Tobeen, grupo que giraba en torno a las figuras de Paul Claudel y Francis Jammes, en AA.VV. *La peinture, le coeur, l'esprit. Catalogue des oeuvres d'André Lhote*, Mécénart, Burdeos, 1986, p. 10.

²³ G. Apollinaire, *Les peintres cubistes: Méditations esthétiques*, E. Figuière, Paris, 1913.

²⁴ A. Gleizes; J. Metzinger, *Du cubisme*, E. Figuière, Paris, 1912.

²⁵ *vid.* K. Silver, *Esprit de corp. The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War*, Princeton University Press, Princeton, 1989.

²⁶ Mientras Picasso está en Avignon con Eva, Gris y su mujer, cortos de dinero, suplican a Kahnweiler quien, desde Roma, no puede ayudarlos. Final-

mente, deciden viajar hasta Collioure, donde Matisse los acoge, en P. Cabanne, *L'Épopée cubiste*, Les Editions de l'Amateur, París, 2000, p. 347.

²⁷ Rosenberg fue muy audaz en interesarse por el cubismo en 1914, momento en el que Kahnweiler había abandonado París, las galerías cerraban y los artistas necesitaban marchantes que los ayudasen a vender sus obras, pero ello no habría sido posible sin las figuras de André Level, Picasso y Gris, quienes convencieron a Rosenberg de ser el único capaz de ocupar el puesto que había dejado Kahnweiler, en Ch. Derouet, "Exposition Henri Laurens. Décembre 1918", *Henri Laurens*, Réunion des musées nationaux, París, 1992, pp. 39-40.

²⁸ Picasso era el único de los artistas de la galería que no tenía contrato aún siendo fundamental para Rosenberg. Éste era consciente de la valía del pintor, pero también sabía que no respondería a presiones de tipo comercial siendo Picasso sabedor de su propia valía. Estas son consideraciones personales de la autora, fruto de sus investigaciones en el marco de una tesis doctoral no publicada. *vid.* B. Atencia Conde-Pumpido, *El cubismo durante la Primera Guerra Mundial en la galería L'Effort Moderne*, Universidad de Málaga, 2010.

²⁹ La galería *L'Effort Moderne* no se abrió hasta 1918 dado que el propio Rosenberg servía en el frente. De hecho, podemos incluso afirmar que hubo una doble inauguración de la galería: el marchante había proyectado una serie de exposiciones que mostrasen la nueva realidad del cubismo, su continuación y avances. La primera exposición celebrada fue la de Auguste Herbin —entre el 1 y el 22 de marzo de 1918—, siendo la segunda la de Henri Laurens en diciembre del mismo año. Ello quiere decir que, aunque Rosenberg había previsto una inauguración de su galería por todo lo alto, la realidad fue que, no habiendo sido aún firmado el armisticio, la propia inestabilidad del momento, evitaba una asegurada periodicidad. Tras la exposición de Laurens, celebrada tras la firma de éste, comenzaron ahora ya sí de manera periódica, las exposiciones en *L'Effort Moderne*. Estas son consideraciones personales de la autora, fruto de sus investigaciones en el marco de

una tesis doctoral no publicada. *vid.* B. Atencia Conde-Pumpido, *El cubismo durante la Primera Guerra Mundial en la galería L'Effort Moderne*, Universidad de Málaga, 2010.

³⁰ "L'inquisiteur Juan Gris dont la pureté était hors de doute, ne parlait que de "noumènes" et haïssait toute manifestation accidentelle du réel. L'italien Severini et le mexicain Diego Rivera ne juraient que par Poincaré, par Rienman et par la quatrième dimension", A. Lhote en A. Jakovsky, *André Lhote*, ed. Jakovsky, París, 1947, p. 56.

³¹ Entre otros, Kart Friedrich Gauss, Nikolai Lobachevsky y Georg Riemann afirmaban que el modelo Euclideo de espacio y tiempo era inadecuado para entender el cosmos, mientras que Henry Poincaré explicaba que los principios modernos de geometría eran convenciones o formas relativas de conocimiento más que verdades absolutas. De estas teorías, los artistas del grupo *Puteaux* habrían deducido la idea de que los objetos en movimiento por el espacio se deformarían o sufrirían un efecto de anamorfosis, L. Dalrymple Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton University Press, Princeton, 1983, *cfr.* N. Cox, *Cubism*, Phaidon, Londres, 2000, pp. 187 y ss.

³² "Conforme a su papel especial, tanto constructivo como representativo, el cubismo lleva las formas del mundo físico, tanto como le es posible, a sus formas básicas. Utilizando estas formas básicas y basándose en la percepción visual y táctil, el cubismo proporciona la representación más clara de todas las formas. El esfuerzo inconsciente que tenemos que hacer con cada objeto en el mundo físico antes de que podamos conocer su forma es disminuido en la pintura cubista, que coloca ante nuestros ojos la relación entre estos objetos y sus formas básicas. Como un marco esquelético, estas formas son la base del objeto representado en la obra de arte final. Estas formas no son después vistas, pero son la base de las nuevas formas que aparecerán", D-H. Kahnweiler, *Der weg zum Kubismus*, Delphin-Verlag, Munich, 1920, pp. 40-41.

³³ "En nuestras charlas habíamos empezado a discutir cada vez más fre-

cuentemente sobre la organización de la pintura. Así que la idea de que una pintura tuviese que ser razonada antes de ser pintada estaba clara en nuestras mentes. No sabíamos nada del problema de la Section d'Or en la filosofía de la Antigüedad Griega. Lei el Tratado de la Pintura de Leonardo y me di cuenta de la importancia que le atribuía a la Section d'Or, pero fue principalmente en la discusión donde aclaramos nuestras ideas sin sobrecargarnos a nosotros mismos de ciencia", AA.VV. *Jacques Villon*, Musée des Beaux-Arts, Rouen, 1975, p. 118.

³⁴ R.S. Johnson, *op.cit.*, pp. 21-23.

³⁵ A. Gleizes; J. Metzinger, *op.cit.*, pp. 47 y 64-65.

³⁶ W. Camfield; M. Duchamp, Marcel Duchamp, *The Arenberg in New York*, Ojai, California, 1962; *cfr.* AA.VV. *op.cit.*, p. 11.

³⁷ D. Robbins, "From Symbolism to Cubism: The Abbaye of Crèteil", *Art Journal*, t. 2, fasc. 23, invierno 1963/64, p. 116.

³⁸ X. Moysen, "El período formativo de David Alfaro Siqueiros, Roberto Montenegro, Diego Rivera y José Clemente Orozco", *Historia del Arte mejicano*, t. 91-92, septiembre-noviembre 1983, pp. 21-25.

³⁹ *vid.* J. Charlot, "Diego Rivera at the Academy of San Carlos", *Collage Art Journal*, t. 10, fasc. 1, otoño 1950, pp. 10-17.

⁴⁰ Sobre la Academia de San Carlos y los maestros que en ella sobresalieron, *vid.* R. Garibay, *Breve historia de la Academia de San Carlos y de la Escuela nacional de Artes Plásticas*, División de Estudios de Postgrado / Escuela nacional de Artes plásticas / UNAM, México, 1990.

⁴¹ "Nadie puede construir una sinfonía si ignora la ciencia de la armonía que es la esencia poética de las matemáticas; pues bien, en nuestro arte es igual."; "En nuestro arte, todo es matemáticas...pero muchísimo más complicado que la música: matemáticas son las formas en el espacio; matemáticas es...la construcción sea en piedra, metal o colores; matemáticas es la óptica entera con sus vibraciones de luz, en parte absorbida, en parte reflejada, que llamamos colores...las emociones que

suscitan nuestras obras, la biología, la física..., la psicología, la historia, ¡la historia también!...Y el hambre y el miedo, el placer, el conocimiento, el amor, la vida... ¡Todo!”, L. De La Torre, *Memoria y razón de Diego Rivera*, vol. 2, Ed. Renacimiento, Ciudad de Méjico, 1959, pp. 237-238.

⁴² J. Hernández Campos, “La influencia de la Tradición Clásica, Cézanne y el Cubismo en el desarrollo artístico de Rivera”, *Diego Rivera. Retrospectiva*, Ministerio de Cultura, Madrid, 1987, p. 131.

⁴³ AA.VV. *op.cit.*, p. 12.

⁴⁴ “Sur près de 4 mètres carrés pas une surface de 5 centimètres qui n’ait été l’objet d’un calcul. Je n’avait jamais fait autant de mathématiques. Mais rasurez-vous, cela est temperé dans ma toile, par une certaine folie assez agréable”, A. Lhote a Jacques Rivière y su mujer, Burdeos, 10 septiembre 1911, *cf.* AA.VV. *La peinture, le coeur et l’esprit, Correspondance inédite (1907-1924)*, vol. 2, William Blake and Co. Éditeurs, Musée des Beaux Arts de Bordeaux, Burdeos, 1986, p. 129.

⁴⁵ La primera vez que Gris escribe a Rosenberg mencionando a Lipchitz será en febrero de 1917, cuando le dice que ambos se sienten fuertemente atraídos por las ciencias ocultas y que han leído el tratado de Eliphas Lévi y algo del filósofo San Martín, así como la Tabla de Esmeralda de Hermes. En ella se hablaba de los secretos alquímicos de la transmutación de la materia, tema que por otra parte tenía mucho que ver con los estudios y las conversaciones que se mantenían en *Puteaux* entorno a 1910-1911 por parte de los después integrantes de *La Section d’Or*, significando esto por tanto, una continuación de el interés de este, a lo largo de los años, por el tema, en J. Gris, “A Léonce Rosenberg”, París, 22 febrero 1917, Fonds Léonce Rosenberg, Documentation du Mnam-Cci, Centre Georges Pompidou, n.p. *cf.* AA.VV. (Ch. Derouet), *Juan Gris. Correspondances avec Léonce Rosenberg, 1915-1927*, Les Cahiers du Musée National d’Art Moderne, París, 1990, p. 49. Igualmente, *vid.* M-D. Jiménez Blanco, *Juan Gris. Correspondencias y escritos*, Acantilado, Barcelona, 2008, p. 145. El estudio de los

Fondos Léonce Rosenberg del archivo de la Bibliothèque Kandinsky de París ha sido primordial para el análisis de la correspondencia entre el marchante y los pintores así como entre los propios pintores. Si bien existen algunas antologías que recogen parte de esta correspondencia como las citadas en esta propia nota, la mayor parte se conserva inédita.

⁴⁶ Años después de la muerte de Gris, Lipchitz escribe a Kahnweiler con motivo de su publicación sobre Gris: “(...) Entonces, ha pensado usted, que es precisamente la época en la que estábamos tan unidos, hasta esta absurda disputa que nos separó. Quién se podía imaginar que esos saltos de humor insoportables se debían a la enfermedad que todos habíamos ignorado. (...) Nada disminuirá la gloria pura de Gris, si tenemos en cuenta que los años 1916-1919, los cuales eran creativos para ambos, eran fecundados por nuestras entusiastas energías entremezcladas de manera fraternal. Por mi parte, bendigo al cielo de haberme concedido este privilegio. (...). Realmente usted piensa que una amistad como la nuestra, entre dos artistas creadores, únicamente tuvo efectos unilaterales, hasta el punto que sólo me puede usted dedicar en su libro esta modesta, pequeña mención en la página 234: “Hubo un escultor, Jacques Lipchitz, que fue amigo de Gris”. Le he demostrado más arriba que yo era más que esto. Espero que el porvenir no ratifique su sentencia...”, J. Lipchitz, Nueva York, 27 mayo 1947, en AA.VV. *Letters to Lipchitz and some personal notes by the artist*, J. F Yvars and Lucía Ybarra ed., Madrid, 1997; *cf.* AA.VV. (Ch. Derouet), *op.cit.*, p. 49, n. 1

⁴⁷ D. Stott, *Jacques Lipchitz and Cubism*, Garland Publishing Inc, Nueva York / Londres, 1978, p. 137 y ss; Ch. Green, *Cubism and its enemies. Modern Movements and Reaction in French Art 1916-1918*, Yale University Press, New Haven / Londres, 1987, p. 27. En este caso, Green defiende que es precisamente el interés por el sujeto que mantiene Lipchitz a lo largo de toda su carrera, lo que le impide apostar totalmente por dicho método de trabajo.

⁴⁸ La similitud con el método de trabajo de Gris por estas fechas es evidente, puesto que este mismo esquema

fue utilizado en 1916 para *Femme à la mandoline*, a su vez tomada del modelo corotiano del mismo título.

⁴⁹ Recordemos los métodos de trabajo vinculados al grupo *Puteaux* ya desde 1910 basados en las proporciones perfectas de triángulos y rectángulos y que procedían de tratados como *Tratado de la Pintura* de Leonardo Da Vinci (en R.S. Johnson, *op.cit.*, p. 19). Así mismo, y tal como lo explicaba Kahnweiler en 1920, basándose en teorías kantianas recogidas por Schopenhauer, el cubismo había logrado por medio de la utilización de este *marco esquelético*, hacerle llegar al espectador de la manera más simple posible la verdad formal última de las cosas, en D-H. Kahnweiler, *op.cit.*, pp. 40-41.

⁵⁰ “I am happy to see that the only real sculpture he ever made, late in 1917, is here. I helped him to make it. Of course, not with the creative part, for that he did not need me. Only with the technical one. He has built it so carefully, using triangles of the “golden rule”, which he had cut out as patterns from cardboard, and constantly verifying his work with these patterns in order not to allow himself any mistakes in his construction or in his proportions”, AA.VV. *Juan Gris-Jacques Lipchitz a friendship*, Knoedler & Co, Nueva York, 1960, n.p.

⁵¹ A. Salmon, “A Bertram D. Wolf”, noviembre 1936, *cf.* B. Wolf, *Diego Rivera*, Séguier, París, 1994, p. 86.

⁵² “Rivera era intelligentissimo; [...]. Aveva ritrovato o riconstruito una teoria di prospettiva secondo la quale il piano orizzontale e quello verticale subivano le stesse deformazioni oltre le tre dimensioni ordinarie. Mi spiegò più volte questa teoria che, per dire il vero, era poco chiara e convincente; ma lui, ulteriormente, la perfezionò, e ne fece una sua regola fissa e misteriosa che teneva segeta e che chiamava “la chose”, G. Severini, *op.cit.*, p. 270. Desafortunadamente no se ha conservado ningún dibujo ni fotografía del invento de Rivera.

⁵³ R. Favela (Dir.), *Diego Rivera: The Cubist Years*, Phoenix Art Museum, Phoenix, 1984, p. 143.

⁵⁴ G. Severini, *Du cubisme au classicisme*, Povolosky, París, 1921.

⁵⁵ Partiendo de la necesidad de lo absoluto y el gusto por la serenidad presentes en el cubismo sintético (A. Lhote, "Totalisme", *L'Élan*, t. 9, febrero 1916, pp. 3-4), Lhote pasa a la crítica acérrima al cubismo de los integrantes de *L'Effort Moderne* a raíz de la exposición personal de Braque en ésta. En su opinión, las obras de Braque no eran más que una demostración de la consciente renuncia del pintor a las normas, demasiado fijas del cubismo (*id.* "Exposition Braque",

La Nouvelle Revue Française, t. 69, 1 junio 1919, pp. 153-157). A partir de este momento, el pintor reconvertido en crítico, pasa a la publicación, más o menos frecuentes de nuevos artículos que revelan las preocupaciones a defender. A este respecto, *vid. id.* "De la nécessité des théories", *La Nouvelle revue Française*, t. 75, 1 diciembre 1919, pp. 1002-1013; *id.* "Ingres vu par un peintre", *La Nouvelle Revue Française*, t. 96, 1 septiembre 1921, pp. 274-292; *id.*

"Le quatrième centenaire de Raphaël", *La Nouvelle Revue Française*, t. 81, 1 junio 1920, pp. 922-928.

⁵⁶ J. Metzinger, "A Albert Gleizes", París, 4 julio 1916, Fonds Gleizes, Documentation du Mnam-Cci, Centre Georges Pompidou, París.

⁵⁷ *id.* "A Albert Gleizes", París, 26 julio 1916, Fonds Gleizes, Documentation du Mnam-Cci, Centre Georges Pompidou, París.

REFERENCIAS

- Allard, Roger. 1910. "Au Salon d'Automne de Paris." *L'Art Libre* 12 (11): 441-443.
- Anónimo. 1970. "African Art in the collection of Jacques Lipchitz." *African Arts* (Summer): 48-51.
- Apollinaire, Guillaume. 1911. *8eme Salon annuel: du 10 juin au 3 juillet 1911*. Bruxelles: Cercle d'art.
- Apollinaire, Guillaume. 1913. *Les peintres cubistes: Méditations esthétiques*. Paris: E. Figuière.
- Arnason, Hjørvardour. 1972. *My Life in Sculpture, Jacques Lipchitz*. New York: Viking Press.
- Atencia Conde-Pumpido, Belén. 2008. "Los compradores del "Cubismo esencial": Picasso, Braque, Gris y Léger." *Boletín de Arte* 29: 563-568.
- Atencia Conde-Pumpido, Belén. 2010. "El cubismo durante la Primera Guerra Mundial en la galería L'Effort Moderne." PhD diss., Universidad de Málaga, Departamento de Historia del Arte. <https://doi.org/10.24310/BoLArte.2008.v0i29.4450>
- Biolli, Zeno. 1972. *Umberto Boccioni. Altri inediti e apparati critici*. Milano: Feltrinelli.
- Blum, Roger. 1912. *Salon de la Section d'Or*. Paris: Galerie de la Boétie.
- Cabanne, Pierre. 2000. *L'Épopée cubiste*. Paris: Les Editions de l'Amateur.
- Coffin Hanson, Anne. 1995. *Severini futurista 1912-1917*. New Haven: Yale University Art Gallery.
- Cooper, Douglas. 1977. *Juan Gris, Catalogue Raisonné de l'Oeuvre Peint*. Paris: Berggruen.
- Cox, Neil. 2000. *Cubism*. London: Phaidon.
- Crespelle, Jean Paul. 1976. *La vie quotidienne à Montparnasse à la Grande Époque 1905-1930*. Paris: Hachette.
- Charlot, Jean. 1950. "Diego Rivera at the Academy of San Carlos." *Collage Art Journal* 10, no. 1 (Autumn): 10-17. <https://doi.org/10.2307/772362>
- Chroniques d'art (1902-1918)*. 1960. Paris: Ed. Breuning LC.
- Dalrymple Henderson, Linda. 1983. *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. Princeton: Princeton University Press.
- De La Torriente, Loló. 1959. *Memoria y razón de Diego Rivera*. Ciudad de Méjico: Ed. Renacimiento.
- Dermée, Paul. 1920. "Lipchitz." *L'Esprit Nouveau* no. 2.
- Derouet, Christian. 1990. *Juan Gris. Correspondances avec Léonce Rosenberg, 1915-1927*. Paris: Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne.
- Derouet, Christian. 1992. "Exposition Henri Laurens. Décembre 1918." In *Henri Laurens*, 39-40. Paris: Réunion des Musées Nationaux.
- Diego Rivera: The Cubist Years*. 1984. Ed. Ramón Favela et al. Phoenix: Phoenix Art Museum.
- Fonti, Daniela. 1999. "Gino Severini: un nuovo bilancio." In *Opere inedite e capolavori ritrovati*, 16-17. Milano: Skira.
- Fry, Eduard. 1968. *Le Cubisme*. Bruxelles: La Connaissance.
- Gamwell, Lynn. 1980. *Cubism Criticism*. Michigan: UMI Research Press.
- Garibay, Ricardo. 1990. *Breve historia de la Academia de San Carlos y de la Escuela Nacional de Artes Plásticas*. México: División de Estudios de Postgrado-Escuela Nacional de Artes Plásticas-UNAM.
- Gleizes, Albert. 1997. *Souvenirs: le cubisme 1908-1914*. Ampuis: Association des Amis Albert Gleizes.
- Gómez de la Serna, Ramón. 1915. *Los pintores íntegros*. Madrid: Kühn.
- Green, Christopher. 1987. *Cubism and its enemies. Modern Movements and Reaction in French Art 1916-1918*. New Haven-London: Yale University Press.
- Henri Laurens*. 1949. Bruxelles: Palais des Beaux Arts.
- Hernández Campos, Juan. 1987. "La influencia de la Tradición Clásica, Cézanne y el Cubismo en el desarrollo artístico de Rivera." In *Diego Rivera. Retrospectiva*, 130-142. Madrid: Ministerio de Cultura.

- Jean Metzinger in retrospect. 1985. Ed. Daniel Robbins et al. Iwoa: The University of Iwoa.
- Johnson, Robert Stantley. 1991. *Cubism & La Section d'Or, Reflections on the development of the cubist epoch: 1907-1922*. Chicago-Düsseldorf: Klees-Gustorf Publishers.
- Kahnweiler, Daniel Henry. 1920. *Der weg zum Kubismus*. Munich: Delphin-Verlag.
- La peinture, le coeur et l'esprit, Correspondance inédite (1907-1924)*. 1986. Ed. William Blake et al. 2 vols. Bordeaux: Musée des Beaux Arts de Bordeaux.
- Le Fauconnier, Henry. 1910. "Das Kunstwerk." *Neue Künstlervereinigung* 11 (9): n.p.
- Les Sculptures de Picasso*. 1948. Paris: Éditions du Chêne.
- Letters to Lipchitz and some personal notes by the artist*. 1997. Ed. Lucia Ybarra et al. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Lhote, André. 1916. "Totalisme." *L'Élan* 9 (Février): 3-4.
- Lhote, André. 1919. "De la nécessité des théories." *La Nouvelle revue Française* 75 (Décembre): 1002-1013.
- Lhote, André. 1919. "Exposition Braque." *La Nouvelle Revue Française* 69 (Juin): 153-157.
- Lhote, André. 1920. "Le quatrième centenaire de Raphaël." *La Nouvelle Revue Française* 81 (Juin): 922-928.
- Lhote, André. 1921. "Ingres vu par un peintre." *La Nouvelle Revue Française* 96 (Septembre): 274-292.
- Martínez Silvente, María Jesús. 2003. "Gino Severini, el futurismo más francés (II)." *Boletín de Arte* 24: 252.
- Mercerau, André. 1913. *Vers et Prose* 27 (Hiver): 139.
- Metzinger, Jean. 1910. "Note sur la peinture." *Pan* (10-11): 659-661.
- Moyssen, Xavier. 1983. "El período formativo de David Alfaro Siqueiros, Roberto Montenegro, Diego Rivera y José Clemente Orozco." *Historia del Arte mejicano* 91-92 (Septiembre-Noviembre): 21-25.
- Murray, Albert. 1986. "Le Fauconnier's "Das Kunstwerk": An Early Statement of Cubist Aesthetic Theory and Its Understanding in Germany." *Arts* 56 (12): 125-133.
- Pontiggia, Elena. 1987. "Il primo rapporto sul cubismo: lettera de Severini a Boccioni." *Critica d'Arte* 2, no. 12 (Gennaio-Febraio): 64.
- Pütz, Cathy. 2002. *Jacques Lipchitz. The first cubist sculptor*. London: Lund Humphries.
- Robbins, Daniel. 1963. "From Symbolism to Cubism: The Abbaye of Créteil." *Art Journal* 2, no. 23 (Winter): 116. <https://doi.org/10.2307/774506> <https://doi.org/10.1080/00043249.1964.10794494>
- Severini, Gino. 1921. *Du cubisme au classicisme*. Paris: Povolosky.
- Severini, Gino. 1931. "Processo e difesa di un pittore di oggi." *L'Arte* 5.
- Severini, Gino. 1968. *Il tempo de l'Effort Moderne*. Firenze: Enrico Vallecchi.
- Silver, Kenneth. 1985. *The circle of Montparnasse: Jewish artist in Paris 1905-1945*. New York: Universe Books.
- Silver, Kenneth. 1989. *Esprit de corp. The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War*. Princeton: Princeton University Press.
- Stott, Deborah. 1978. *Jacques Lipchitz and Cubism*. New York/London: Garland Publishing Inc.
- Venturi, Lionello. 1961. *Gino Severini*. Roma: De Luca Editore.
- Zappia, Caterina. 2005. "Severini, Picasso e i frères Rosenberg: arte e mercato negli anni della grande guerra." *Comentari d'arte* 20-23 (7-8): 2.

LAS TRANSFORMACIONES EN EL PODER Y SU INFLUENCIA EN LA PINTURA FRANCESA EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVIII. LA GUBERNAMENTALIDAD Y LA BÓVEDA DE LA BANCA REAL DE PARÍS DE ANTONIO PELLEGRINI, 1720

Jaime Blanco Aparicio

Universidad Complutense de Madrid

Data recepción: 2016/09/07

Data aceptación: 2017/04/26

Contacto autor: jaimeblapa@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0405-0411>

RESUMEN

El presente artículo reconstruye la bóveda que pintó Antonio Pellegrini para la Banca Real de París en 1720, a través de una descripción anónima recogida por Caylus y P.-J. Mariette. Ésta nos permite comprender la transformación del poder y su representación acontecida en Francia a principios del siglo XVIII, la cual hemos definido como paso de la Soberanía a la Gubernamentalidad, que condiciona el discurso pictórico de la Regencia, trastrocando el discurso alegórico versallesco definido en torno al cuerpo del soberano, a favor de la idea de gobierno, erigido sobre nuevos saberes como el económico.

Palabras clave: Antonio Pellegrini, Pintura Francesa, Regencia, Economía, Gubernamentalidad

ABSTRACT

This article reconstructs the ceiling painted by Antonio Pellegrini in the Banque Royale in Paris in 1720, from an anonymous description provided by the Comte de Caylus and Pierre-Jean Mariette. It provides us with an understanding of the transformation of power and how it was represented in France at the beginning of the 18th century, which we have defined as the move from sovereignty to governmentality, which conditions the pictorial discourse of the Regency, dislodging the allegorical Versaillesque discourse founded on the sovereign body in favour of the idea of government, built on new disciplines of knowledge, such as economics.

Keywords: Antonio Pellegrini, French Painting, Regency, Economy, Governmentality

En este artículo es nuestro objetivo mostrar cómo el contexto¹ francés de la Regencia determinó la concepción intelectual de la obra de Antonio Pellegrini *La prospérité de la France*, que fue realizada para la Banca Real de París en 1720. La transformación del poder ocurrida a principios del siglo XVIII – que generó una nueva verdad a través de la cual gobernar las poblaciones –, nos permitirá comprender mejor las alegorías propuestas por el pintor italiano; y, viceversa, a través de ella

entenderemos con mayor claridad el paso de una concepción del poder soberano a una nueva concepción gubernamental, tal y como fue descrita por Michel Foucault en sus *Seminarios del Collège de France*. La bóveda reflejaría por tanto este desplazamiento desde el concepto de soberanía anterior, vinculado al príncipe y sobre el que se habían asentado las alegorías del poder en el pasado, hacía una nueva comprensión del poder que se interrogará sobre las fuerzas que definen

el Estado, apoyándose en la idea de gobierno y en unos nuevos saberes, tales como el económico o el saber biológico, a partir de los cuales se reordenarán los otros saberes del momento, como el saber artístico. Tesis central de nuestra propuesta que ilustraremos a través de la bóveda de la Banca Real, que se construirá precisamente en torno a la idea de gobierno –característico de la gubernamentalidad–, y en torno a las nuevas ideas económicas. Es este nuevo orden del discurso² generado entre el siglo XVII y XVIII el que nos ayudará a interpretar, a su vez, el discurso de esta obra, esto es, la verdad-poder sobre la que se asienta e intenta representar, pues como señala Louis Marin toda representación, en tanto que discurso, es un discurso sobre el poder³.

Este poder gubernamental generó asimismo su propia verdad, mediante la cual interrogará la realidad, creando nuevas categorías como la de Estado, que ya no se identifica con el dominio del príncipe –tal y como es definido por Maquiavelo a través de la noción de *stato*; sino que aquél pasa a ser pensado como un conjunto de fuerzas invisibles que deben ser visibilizadas mediante el cálculo y la medida. Éstas permitirían no sólo dar respuesta a la pregunta ¿qué es el Estado?, sino, finalmente, definir una acción de gobierno sobre las poblaciones a partir de la cual la pregunta encuentra su respuesta, identificándose el Estado con la vida, que se convierte en su principal objetivo. Son las fuerzas biológicas y económicas las que permitirán definir la realidad del Estado, a través de nociones como la higiene, la salud, las necesidades, las hambrunas, la producción o la riqueza; que, además, constituyen esas fuerzas donde se asienta el Estado y cuya comprensión y gobierno ayudarán a su preservación. Se alumbrará así un nuevo tipo de poder que se asentará sobre la noción de vida, como fuerza fundamental que domina las relaciones de poder en el Estado, y cuya acción de dirigir, *regere* o gobernar, se dirigirá hacia las poblaciones, donde se asienta el Estado, siendo el principal objetivo de éstas la búsqueda de seguridad. De ahí que la principal finalidad del Estado pase a ser el buen gobierno, esto es, proveer seguridad.

Esta nueva verdad-poder que ordena los diversos discursos en torno a la vida determinará las relaciones de poder que se dan en la sociedad, es

decir, los diferentes discursos y saberes del momento, como por ejemplo el saber artístico. No sólo a nivel de contenido, como vemos en el caso de la obra de Pellegrini, sino también formalmente, tal y como podemos observar a propósito de la emergencia de la opinión o del sentimiento, entendidos como fuerzas constitutivas del arte; o, también, en aquellas ideas artísticas que definen la centralidad del color como principio vital que anima la pintura y el arte en su conjunto. Una tesis que si bien tiene sus antecedentes en los debates italianos sobre el color del siglo XVII, (heredados de Aristóteles, tal y como observamos en Dolce a propósito de Tiziano), sin embargo reflejaría nuevamente un cambio respecto al pasado, como es el caso de la obra de Roger de Piles⁴, que mostraría la irrupción de los saberes biológicos en los saberes artísticos, condicionando formalmente el arte del momento.

Si bien la bóveda de Pellegrini fue destruida tras el hundimiento del sistema económico especulativo ideado por John Law, sin embargo contamos con una descripción contemporánea y anónima que fue recogida por Caylus, al final de su escrito sobre la *Vida de François Lemoine*⁵, y por Mariette en su *Abecedario*⁶. A través de ella observaremos cómo durante la Regencia del duque de Orleans los discursos artísticos comienzan a reordenarse en función de las finalidades propias de la gubernamentalidad, esto es, en torno a la vida y la acción económica de gobierno. Dividiremos así el artículo en tres apartados. En el primero, describiremos las diferencias entre la noción de soberanía y de gubernamentalidad, sobre las cuales se asentará nuestra interpretación de la obra de Pellegrini. En segundo lugar, nos centraremos en el saber económico que emerge a lo largo del siglo XVII y que se convierte en uno de los saberes fundamentales del poder gubernamental, influyendo en el resto de saberes, como el artístico, y específicamente en la obra que analizamos, creada en el contexto histórico de las reformas económicas de John Law. Finalmente, nos centraremos en el análisis de la obra de Pellegrini, interpretando las alegorías y el sentido del conjunto en función de los principios expuestos en los dos puntos anteriores.

1. De la soberanía a la gubernamentalidad

Michel Foucault opuso dos modelos diferentes de ejercitación del poder que definió como soberanía y como gubernamentalidad. Si bien este segundo se desarrolló a partir de ciertas problemáticas de la soberanía a lo largo del siglo XVII, donde la preocupación por la vida estaba ya presente en saberes tales como la Razón de Estado⁷ (interesada en las poblaciones), sin embargo procedía de una concepción del poder opuesta a la soberanía que se remontaba a la idea de pastorado. Ésta se sustentaba sobre la idea de obediencia y de conducción de las almas hacia la salvación⁸, es decir, sobre la idea de gobierno o conducción del rebaño por parte de un pastor; oponiéndose por tanto a otra forma de comprender el poder asentada sobre la noción de dominio o sometimiento, definida como soberanía por los teóricos del siglo XVII. El pastorado - y su heredero la gubernamentalidad - no se fundamentan en la Ley y en la preservación del territorio, como la soberanía, sino en la obediencia, en la sumisión y en el disciplinamiento de la voluntad ante la ley divina (y más tarde ante el Estado), actuando sobre las necesidades de los grupos en movimiento⁹, que buscan interrogar y discernir, desarrollando, finalmente, una comprensión benefactora y paternalista del poder que ya describía el propio Platón¹⁰.

Si bien esta idea de gobierno había permanecido a lo largo de la antigüedad, durante el Medioevo - a través de la noción de régimen medieval¹¹ -, y durante las Repúblicas italianas del *vivere civile*, sin embargo la idea de sometimiento habría sido predominante. No será hasta el siglo XVII, tras las guerras de religión, que una nueva concepción del poder preocupada por las cuestiones de la vida emerge a través de la idea de población, convirtiéndose progresivamente en el principal interés del Estado, tal y como se observa en algunos teóricos de la Razón de Estado como Giovanni Botero, abandonándose paulatinamente la centralidad ocupada hasta entonces por el príncipe y su dominio, y situando la pregunta sobre el buen gobierno como preocupación prioritaria. Si la historia política tradicional establece el nacimiento de la soberanía al final de las guerras de religión, cuando el término es definido por Jean Bodin, sin embargo, tras la definición de éste, encon-

tramos ya una concepción del poder nueva que comienza a preguntarse sobre el mantenimiento del orden; y que a diferencia de Maquiavelo trata de responder a través de la comprensión de las necesidades de las poblaciones (entendida todavía como costumbres) y no de los intereses del príncipe; distinguiendo así entre el Estado y el Gobierno, tal y como leemos en *Los Seis libros de la República* de 1576: "hay una diferencia entre el Estado y el gobierno, que es una regla de la pólice"¹².

Ahora bien, entre los siglos XVII y XVIII se produjo un fenómeno importante: la aparición –habría que decir invención- de una nueva mecánica de poder [...] absolutamente incompatible con las relaciones de soberanía. Esta nueva mecánica del poder recae, en primer lugar, sobre los cuerpos y lo que hacen más que sobre la tierra y su producto. Es un mecanismo que permite extraer cuerpos, tiempo y trabajo más que bienes y riqueza. Es un tipo de poder que se ejerce continuamente mediante la vigilancia y no de manera discontinua a través de sistemas de cánones y obligaciones crónicas. Es un tipo de poder que supone una apretada cuadrícula de coerciones materiales más que la existencia física de un soberano y define una nueva economía de poder cuyo principio es que se deben incrementar, a la vez, las fuerzas sometidas y la fuerza y la eficacia de quien las somete [...] La teoría de la soberanía es, si lo prefieren, es lo que permite fundar el poder absoluto en el gasto absoluto del poder, y no calcular el poder con el mínimo de gasto y el máximo de eficacia [...] Ese poder no soberano, ajeno, por consiguiente, a la forma de la soberanía, es el poder "disciplinario".¹³

Del poder ejercido por el soberano sobre un territorio, pasamos a un poder que se ejerce sobre los grupos de población (pensados a partir de sus dinámicas o movimientos), y que, por tanto, comienza a pensar el Estado a partir de las fuerzas y dinámicas que lo constituyen, naciendo nuevos saberes como el saber económico o el biológico que permitirán comprenderlas mejor. Gracias, entre otras cosas, al desarrollo de nuevos instrumentos de cálculo y de medida, como la estadística o la probabilidad, que crearán nociones nuevas que hasta ese momento habían permanecido como relaciones discursivas invisibles a los hombres, tales como la natalidad,

mortalidad, producción, necesidades, deseos, riqueza, etc. A partir de ellas se define también una nueva concepción del hombre como especie que favorecerá no sólo la idea de población, sino una comprensión biopolítica del poder que se perfilará a lo largo del siglo XVIII y que abandona las estrategias de control mediante el saber jurídico (enfocadas hacia la preservación del príncipe y de su territorio-dominio a través de la legitimidad jurídica¹⁴), siendo sustituidas por los mecanismos de seguridad¹⁵. El cuerpo ya no tiene que sustentar al soberano y explicitar la Ley, sino que debe sustentar al Estado, es decir, fortalecer al Estado en aquello que lo define y constituye: sus fuerzas.

Mientras la soberanía se definirá por su función: la preservación del poder del príncipe y del territorio de éste, la gubernamentalidad lo hará por su finalidad: el buen gobierno y la acción sobre la vida: las poblaciones. De ahí que el derecho deje de ser una forma de dominación a favor del príncipe para convertirse en un dispositivo de seguridad o de disciplinamiento, esto es, de normalización y regulación¹⁶. A medida que la política se complejiza y el Estado se comprende como un conjunto de fuerzas a conocer y a gobernar, ya no será posible ejercer la dominación exclusivamente mediante la Ley y la voluntad del príncipe, pues esas fuerzas donde se sustentaba el Estado soberano han revelado una vida y una naturaleza que es necesario conocer y disciplinar, determinando con ello el paso del sujeto-jurídico a la población¹⁷. La gubernamentalidad se definirá por su preocupación por conocer las necesidades de los hombres, teniendo como objetivo principal alcanzar el bien común y mantener la paz civil, situando al saber económico en un lugar preponderante.

*Con esta palabra "gubernamentalidad", aludo a tres cosas. Entiendo el conjunto constituido por las instituciones, los procedimientos, análisis y reflexiones, los cálculos y las tácticas que permiten ejercer esa forma bien específica, aunque muy compleja, de poder que tiene por blanco principal la población, por forma mayor de saber la economía-política y por instrumento técnico esencial los dispositivos de seguridad.*¹⁸

Si el saber económico emerge ya en el siglo XVII¹⁹, desarrollándose como un conocimiento encaminado a la racionalización de las fuerzas

que intervienen e interactúan en las poblaciones, como leemos en las *mémoires* de finales de siglo, sin embargo, no será hasta comienzos del siglo XVIII cuando se situará en el centro de la acción de gobierno. Sobre todo, a medida que las guerras de finales de siglo XVII y principios del siglo XVIII, generaron tal nivel de devastación entre las poblaciones en nombre de la gloria del Soberano que se revelaron como improductivas y perjudiciales, produciendo un fuerte rechazo, tal y como manifiesta Fénelon en una carta del 4 de agosto de 1710 a Chevreuse « Nuestro mal proviene de esta guerra que no ha sido hasta aquí más que el asunto del Rey, que es ruinosa y desacreditada. Debiendo ser el verdadero asunto de todo el cuerpo de la nación »²⁰. Asistimos así en paralelo al surgimiento de una comprensión económica de la guerra – pensada en términos de hambruna, producción, enfermedades –, al cuestionamiento de ésta como principio de la soberanía, tal y como señalaba Maquiavelo: «Un príncipe, pues, no debe tener otro objetivo, ni otra preocupación, ni considerar cosa alguna como su arte, excepto la guerra y su orden y disciplina, porque éste es un arte que compete exclusivamente a quien manda»²¹. Surge con ello una cultura de la paz fundamentada en la idea de gobierno, como puede comprobarse en los tratados de paz como el de Utrecht, donde las cuestiones económicas ocupan un lugar central²².

A partir de estos instantes, el Estado se interesará por las medidas higiénicas, por la salud pública, por el hambre, por la natalidad y la mortalidad, por la producción de riquezas, por la circulación de mercancías; y, de este modo, el príncipe ya no debe defenderse de la población para preservar su poder, sino que deberá proveer seguridad mediante acciones de gobierno destinadas a facilitar la circulación de mercancías, de alimentos, de objetos, de personas, de ideas, etc. El gobierno debe favorecer un intercambio y una libertad que facilitarán, finalmente, que el saber económico se convierta en uno de los fundamentos no sólo de interpretación de la realidad sino de la ejercitación del poder. El poder ya no se ejerce sobre las voluntades, sino sobre las cantidades: población activa o inactiva, riqueza, mercado, equipamientos civiles y militares, etc. Los hombres ya no son considerados como sujetos-jurídicos, sino pensados como una población

y como una especie, sometida a necesidades e intereses, que es necesario conocer, controlar, medir y gobernar, convirtiendo la política en economía-política; situándola en el centro de la acción de gobierno.

En síntesis, el paso de un arte de gobernar a una ciencia política, el paso de un régimen dominado por las estructuras de soberanía a un régimen dominado por las técnicas del gobierno, se da en el siglo XVIII en torno a la población y, por consiguiente, del nacimiento de la economía política²³.

2. El saber económico

El interés por la natalidad, la mortalidad, la longevidad, la circulación de mercancías, la productividad, etc., comienzan a aparecer ya en las memorias de finales del siglo XVII, a través de las cuales el Estado busca interrogarse a sí mismo, condicionando progresivamente la política del momento durante los últimos años del reinado de Luis XIV. Si bien la estadística y las leyes de la probabilidad desarrolladas en el siglo XVII permiten definir conceptos como la producción industrial y construir medidas políticas concretas, distinguiéndose de la administración y de la simple contabilidad del pasado, sin embargo no será hasta el siglo XVIII que se desarrolle un nuevo saber económico que a través de las cifras define una nueva Verdad sobre el Estado y sobre la realidad territorial²⁴. Pero esta economía no nace simplemente de un desarrollo técnico-científico o de las herramientas de cálculo, sino de una transformación profunda en el orden de los discursos que afecta al conjunto de la sociedad y, por tanto, a la comprensión de lo político y del Estado, generando una nueva verdad-poder. Igualmente estas cifras transformarán la noción de hombre, que comienza a ser pensado como un conjunto de fuerzas invisibles que deben ser visibilizadas, medidas y formalizadas, poniendo las bases para la conceptualización de un hombre económico que será definido como un conjunto de fuerzas económicas y biológicas, de ahí la predominancia de los deseos, los intereses o las necesidades, para describirlo; y de ahí, también, la predominancia de las opiniones o de los sentimientos, tal y como observamos en el arte a lo largo del siglo XVIII, con el desarrollo de los salones. El hombre, el artista y el espectador, se piensan también

como un conjunto de fuerzas, pero, en este caso, como un conjunto de emociones, sentimientos, gustos, opiniones, que transformarán la concepción del arte a lo largo del siglo XVIII.

Un ejemplo de cómo este saber económico está transformando muy diversos ámbitos de la sociedad, lo encontramos en la *querelle du luxe* a comienzos del siglo XVIII²⁵, a través de la cual se cuestionará la moral clásica y la antropología cristiana, proponiendo una nueva moral y una nueva imagen del hombre²⁶. Por vez primera asistimos a una valoración positiva del lujo, considerado como fuente del impulso económico, de la riqueza y del consumo, del cual se beneficia el conjunto de una sociedad²⁷ y el Estado mismo. La economía-política propiciará, así, un hombre del intercambio y una economía de deseo que no sólo favorece la creación de un *homo oeconomicus*, sino también en el arte, el deseo de mirar y poseer, incrementándose el mercado artístico. El saber económico se ve así favorecido por la redefinición positiva de valores como el interés o el egoísmo, a través de los cuales se considera posible establecer un interés general²⁸ construido sobre el interés particular, desarrollándose una nueva moral económica que determinará al hombre y a la acción política. Por vez primera la crítica hacia la acumulación de dinero es abandonada favoreciendo el consumo, que se inscribe dentro de una defensa de la circulación como principio, no sólo de la economía-política, sino también de la biología, interesándose por el principio vital, los deseos o las epidemias, o en arte con la preocupación por el sentimiento. Como señala el economista François Melon en su *Essai politique sur le commerce*: «El lujo es una suntuosidad extraordinaria que da riqueza y seguridad al gobierno»²⁹. Esta nueva ética económica del interés, adscrita al individuo posesivo³⁰, reflejará la culminación de la razón gubernamental y, de este modo, frente a unas pasiones que hay que controlar y disciplinar, como subyace a la época clásica, observamos cómo ciertas pasiones comienzan a valorarse de forma positiva, desarrollándose una teoría sobre la existencia de pasiones beneficiosas cuyo fomento, esto es, su libertad, generarán beneficios para el conjunto de la sociedad, y que por tanto no habría que disciplinar, sino dejar circular naturalmente³¹.

Hasta el siglo XVII el término economía se entendía en un sentido aristotélico, como administración del hogar, identificándose con el dominio del príncipe. Sin embargo, los cambios ocurridos a lo largo del siglo favorecieron el abandono de esta acepción y su redefinición en función de la nueva concepción del Estado como fuerzas a gobernar. Las memorias de finales del siglo XVII, si todavía se inscriben dentro de un saber fiscal, como la *Mémoires [...] pour l'instruction du duc de Bourgogne (1697-1698)*, sin embargo muestran esta evolución y la consolidación de estos saberes económicos como fundamento sobre el cual interrogar al Estado y establecer estrategias para su fortalecimiento. Si en la soberanía se busca aumentar las fuerzas del príncipe mediante la conquista de territorios, valorándose la guerra como el camino para fortalecer el Estado, por el contrario en la gubernamentalidad este fortalecimiento ya no puede alcanzarse mediante la guerra, pues la fuerza del Estado depende de la seguridad de sus poblaciones. Además, los costes económicos, sociales y políticos de la guerra son considerados excesivos y poco beneficiosos para las poblaciones, el comercio o la producción industrial. De ahí que fueron las crisis agrarias, militares, financieras, religiosas, climáticas, de finales del reinado de Luis XIV, las que forzarán al poder a transformarse en un sentido gubernamental, incorporando los nuevos saberes como guía para la acción de gobierno.

El final del siglo XVII y los inicios del siglo XVIII se caracterizarán por los duros inviernos, seguidos de fuertes sequías, que agudizarán la miseria de unos pueblos europeos y especialmente el francés azotados por la devastación de las guerras, primero la de la Liga de Augsburgo y más tarde la guerra de Sucesión española³²; y que generarán finalmente una elevada inseguridad y pesimismo que conducirá a un aumento de las rebeliones sociales³³. La monarquía francesa parece tomar conciencia de los problemas que aquejan a la soberanía, llevando a cabo importantes medidas destinadas a la racionalización administrativa y al control del Estado sobre las poblaciones, ya no desde las estrategias de control territorial, de obediencia y de sometimiento, sino a través de una comprensión gubernamental de los problemas; siendo descrita por algunos como una monarquía administrativa³⁴. El abandono de la

política bélica posibilitará, a su vez, la transformación de un sistema fisco-financiero basado en la acumulación metálica para la guerra, a favor de un sistema fundamentado en la inversión y en la producción industrial, en el valor del trabajo, en el comercio, etc.; liberándose grandes cantidades de dinero que son invertidas en la producción de riqueza y no en el sostenimiento del dominio del príncipe; lo que favorecerá asimismo el desarrollo de una visión económica.

Todas estas reformas que comienzan en los últimos años del reinado de Luis XIV, incorporaron las críticas de aquellos grupos que comienzan a observar la acción política como una acción guiada por los cálculos³⁵, que culminará en la Regencia del duque de Orleans. Éste buscará nuevas vías para incrementar las fuerzas del Estado y superar la profunda crisis financiera, poniéndose en manos de las ideas económicas de John Law, quien prometía solventar y las bancarrotas constantes del sistema fisco-financiero del Antiguo Régimen; lo que se vio favorecido por una política de paz con Inglaterra, la antigua enemiga³⁶, revelando nuevamente la estrecha vinculación entre la idea de paz y el saber gubernamental. La Regencia se caracterizó, por un lado, por su continuidad respecto a las reformas de los últimos años de reinado de Luis XIV, tal y como se refleja en el sistema de *polysynodie* que continúa ciertas formas de gobierno ya desarrollados por Louvois; pero, por otro lado, la *polysynodie* mostraba también el deseo de renovar el sistema administrativo y político, condicionado por la situación económica, desarrollando una nueva comprensión económica del Estado que cuestionará el sistema fisco-financiero de la soberanía³⁷ (profundamente criticado por las memorias de finales del siglo XVII). Los principales esfuerzos de la Regencia se dirigirán por tanto hacia la superación de las bancarrotas permanentes, centrando su acción de gobierno en los problemas económicos, apoyándose para lo cual en las reformas propuestas por Law³⁸. Éste proponía abandonar la monetarización, fundada en el metal precioso, a favor del papel moneda. En unos instantes en los que el lujo y el interés particular son vistos como beneficiosos para el conjunto de la sociedad, sus ideas encontraron un escenario propicio para su cuestionamiento de la tesaurización, fundamento del sistema fisco-financiero anterior, y que era considerado

por él como el principal mal que afectaba a la economía, siguiendo ciertas corrientes económicas anglosajonas que habían analizado el fracaso español de las provincias americanas.

Ya desde los últimos años del reinado de Luis XIV asistimos a una serie de reformas que irán rompiendo el equilibrio financiero alcanzado entre las grandes fortunas y la monarquía; y si bien aquellas siguen dispuestas a prestar dinero al rey, sin embargo ya no están necesitadas del soberano y de sus privilegios para incrementar su poder económico, al haber abierto el Estado el monopolio económico a otros grupos, como los banqueros, y al haber diversificado los lugares de producción de riqueza, que ya no se reducen al impuesto y su gestión, sino al comercio, la producción industrial, etc. No obstante, continúan dependiendo en cierto modo del monarca, en tanto que los privilegios y prebendas reales condicionan la posibilidad de obtener monopolios y construir grandes fortunas industriales y comerciales. Si bien Law al definir su modelo tendrá en cuenta ambos sistemas, sin embargo planteó que la moneda metálica constituía un freno a la circulación comercial, fundamento de la riqueza de las naciones, apostando por un papel moneda que consideraba que favorecía esta circulación. La ruptura simbólica que proponía era muy profunda, pues trastocaba el modelo de tesaurización, fundamento del sistema fisco-financiero, que era, a su vez, el sustento del modelo social y político de la soberanía, como ha analizado Dessert.

El gran cambio que proponía Law consistía en transformar los bancos privados, que ya existían en Europa, pero restringidos al ámbito del comercio, en un banco público sustentado por el Estado, cuya emisión de billetes podía utilizarse como verdadera moneda en cualquier lugar del país. Si en principio el Consejo de Finanzas rechaza crear una banca pública, sin embargo el 2 de mayo de 1716 Law obtendrá las *lettres patentes* para comenzar a poner en práctica su sistema, permitiéndosele abrir un banco privado denominado como *Banque Générale*, con un capital de 6 millones, con respaldo del Estado y en el que puede obtenerse una rentabilidad del 6% anual, emitiendo billetes reembolsables al portador. Un *arrêt* del 10 de abril de 1717 permite que todas las operaciones del fisco, del Tesoro y de las *Fer-*

mes, sean efectuadas con billetes de la *Banque Générale*, lo que le permitirá culminar su proyecto de monopolizar bajo un mismo banco todas las operaciones del Estado. El 4 de diciembre de 1718 el *Banque Générale* es declarado *Banque Royale*, participando el propio Estado contra la oposición del Parlamento. Para lograr confianza y para seguir ampliando el negocio, Law se fijará en los territorios de Misisipi que desde 1712 eran gestionados por Antoine Crozat. Éste, aprovechando la tasación de la *Chambre de Justice* en 6 millones, abandona la empresa colonial, siendo sustituido en el monopolio de explotación por Law, quien funda la Compañía de Occidente el 6 de enero de 1717, recibiendo un privilegio de explotación de Luisiana por 25 años. Sin embargo, pronto los territorios de Luisiana y Misisipi no se muestran tan productivos como se esperaba, por lo que el movimiento especulativo comienza a ir en una dirección opuesta en febrero de 1720. En una sociedad tan apegada al valor simbólico del metal, la empresa de Law encontró rápidamente un final esperado, al pedir las grandes fortunas el reembolso en oro del dinero invertido, tal y como había establecido el sistema para atraer a inversores, pero sin contar que ello realmente podía llegar a suceder. La liquidación de la Banca Real concluye con un balance en cierto modo positivo para el Estado, pues la deuda pública se ha visto financiada y paliada al transformar sus deudas en billetes que al devaluarse supondrán un descenso importante de las deudas del Estado, favoreciendo al mismo tiempo el desapalancamiento y la circulación monetaria, así como el consumo³⁹. Sin embargo, la caída de la Banca Real no supuso una vuelta a la situación anterior, pues el capital que antes utilizaba los propios cauces del sistema, la recogida de impuestos y el préstamo a la monarquía, comenzó a invertir directamente su dinero entre otro tipo de empresas industriales y comerciales, sacando grandes plusvalías, quedando poco a poco el Estado al margen de tales ganancias; lo que explicará cómo la economía se irá convirtiendo en uno de los principales saberes del nuevo concepto político, como analizaremos en la bóveda de la Banca Real.

3. La bóveda de Pellegrini y la gubernamentalidad

El descenso de los encargos artísticos oficiales durante la última década del siglo XVII y las primeras del siglo XVIII a causa de la crisis económica, pero, también, como consecuencia del final de una política estatal sustentada en las grandes representaciones artísticas, auspició el paulatino desarrollo de un coleccionismo privado frente al estatal anterior, favoreciendo la especialización en géneros⁴⁰, así como el surgimiento de nuevos actores en el mundo del arte, como amateurs, marchantes o críticos, que portan sus gustos y sus propias opiniones, desde las cuales juzgan la pintura. Esto favorece un arte pensado progresivamente en torno a la circulación de los afectos y los sentimientos, abandonando la poética clásica anterior fundamentada en las pasiones aristotélicas, que hemos puesto en relación con las transformaciones de la gubernamentalidad. No obstante, este periodo va a caracterizarse por su continuidad formal con el *Grand Siècle*, siendo uno de los escasos proyectos oficiales que se llevan a cabo en estos instantes la decoración realizada por Antonio Pellegrini, en 1720, para la Banca Real⁴¹. Ésta se situaba en el *Hôtel de Nevers*, en la *rue Vivienne*, anteriormente *Hôtel Mazarin*, que había sido construido por François Mansart en 1645 y en el que tanto la Galería Mansart como la Galería Mazarino habían sido decoradas por Romanelli. En ella observamos un claro deseo por representar artísticamente la nueva concepción del poder y los nuevos saberes de la Regencia. A nivel formal nos encontramos con una decoración a la italiana, en la línea de la pintura veneciana, colorista, luminosa y compositivamente unitaria, que ya tenía algunos precedentes en la propia Francia en el siglo XVII, y cuya lección desarrolla magistralmente Charles de la Fosse en diferentes decoraciones privadas de París e Inglaterra a comienzos de siglo. A nivel temático, sin embargo, nos encontramos con una adaptación de la mitología y las alegorías del poder a los nuevos saberes de la gubernamentalidad, como son la economía, el interés, la riqueza, el comercio, la circulación, etc., abandonando por completo los temas vinculados tradicionalmente con la soberanía y la afirmación dinástica, tal y como todavía era perceptible en la *Galería de Eneas* que venía de realizar Antoine Coyne⁴².

La decoración principal de la Sala del Consejo de la Banca Real estaba constituida por un gran fresco titulado *La prosperidad de Francia*, encargado por John Law al pintor Giovanni Antonio Pellegrini. Éste era cuñado de Rosalba Carriera y, por tanto, pertenecía al círculo de Pierre Crozat –coleccionista y banquero de la época–, así como al círculo de Antonio Maria Zanetti. También un importante personaje del mundo financiero y del coleccionismo⁴³. Pellegrini había visitado por vez primera París en 1719, como atestiguan dos cartas de Rosalba a Crozat, del 25 de Noviembre y del 22 de Diciembre de 1719⁴⁴, donde se nos informa que Crozat no pudo atenderle por una serie de compromisos, informándonos que fue en este viaje donde entró en contacto con el propio Regente. En la segunda carta se confirma que a Pellegrini se le encarga la obra en estos instantes, invitándosele a regresar para después de las fiestas de Pascua. Viaje en el que le acompañará la propia Rosalba, invitada por Crozat. John Law no sólo estaba próximo al Regente, sino que también frecuentaba el círculo de Crozat desde finales de 1707, siendo también un coleccionista de arte⁴⁵, por lo que no es extraño la elección final de Pellegrini.

Si bien esta obra fue destruida poco tiempo después del hundimiento de la Banca Real, sin embargo la descripción que nos ha llegado nos permite hacernos una idea del deseo por reactualizar las alegorías del poder versallescas, adaptándolas al nuevo imaginario de la Regencia. A pesar de su escaso tiempo de supervivencia, debió convertirse en una referencia formal importante para los pintores franceses del momento, como refleja la obra posterior de François Lemoyne. Quien propuso además un proyecto alternativo que, según señala Caylus, fue anterior al de Pellegrini, lo que demostraría que Lemoyne posiblemente aprendió la lección veneciana de Sebastiano Ricci, pues su proyecto presenta similitudes formales con la obra de éste *Alegoría de las virtudes del Príncipe*. La relación entre ambos pintores seguramente se produjo en París, donde Ricci presentó en la Academia su obra *El triunfo del conocimiento sobre la ignorancia* en 1718, que fue expuesta durante un pequeño tiempo. Esta relación temprana entre ambos nos permitiría comprender el porqué Lemoyne visitó a Ricci de nuevo en 1724 durante su viaje a Italia, presentándole su *Hércules y Ónfalia*⁴⁶.



Fig. 1. François Lemoyne, *Allégorie du commerce et du bon gouvernement*, 1719, tinta marrón, aguada gris y tiza blanca sobre papel azul ; 375X548 mm., Musée du Louvre, Cabinet des Dessins, Inv. 30596 ©

Sin haber recibido encargo alguno y quizás por intermediación del duque d'Antin, a quien conoce en 1718⁴⁷, cuando Monseigneur de la Roche-Aymon, obispo de Le Puy -y vinculado D'Antin- encarga a Lemoyne *La Asunción de la Virgen María*⁴⁸, Lemoyne preparó un dibujo y un boceto para el *plafond* hacia 1719, titulado *Alegoría del comercio y del buen gobierno*. El primero conservado en el *Musée du Louvre*⁴⁹ (fig. 1) y el segundo en el *Musée des Arts Décoratifs* de París⁵⁰; siendo grabado posteriormente por Nicolas Silvestre en 1728⁵¹. El título, similar al de Pellegrini, demostraría que se trataba probablemente de un tema elegido por el propio Law y el duque de Orleans, como apunta Caylus, de ahí que la obra de Lemoyne presentase unos motivos similares a los propuestos por Pellegrini⁵², que nos pueden ayudar a hacernos una idea de la obra destruida de Pellegrini.

La obra de Lemoyne se muestra sin embargo menos precisa y específica en las alegorías respecto a la obra de Pellegrini, quien propone alusiones directas a la banca y a la bolsa, mostrando un dis-

curso más profundamente determinado por el saber económico. Aunque según subraya Caylus las diferencias serán sobre todo de carácter formal: «Pero estas mismas cosas fueron diferentemente realizadas»⁵³. Lemoyne presenta las escenas en el perímetro, como es característico de los artistas venecianos del momento, concentrando los grupos en los vértices y dejando el centro de la composición libre, con un pequeño grupo central, que también parece ser la solución tomada por Pellegrini. A pesar de la estrecha relación del duque d'Antin con Lemoyne, éste no debió tener esperanzas de que su proyecto pudiera ser elegido, entre otras cosas por la mala relación que existía entre el duque y el Regente, y, además, porque Pellegrini mantenía una relación directa con éste y con Law. Esta situación, según señala Caylus de forma interesada, condujo a Lemoyne a quejarse de que este tipo de obras se diesen a los extranjeros, cuando los propios artistas franceses eran muy capaces para llevarlas a cabo⁵⁴. Recordemos que en estas fechas diversos artistas venecianos habían pasado por París, como Sebastiano

Ricci, quien es agregado a la Academia el 20 de marzo de 1717; Rosalba Carriera, quien será agregada el 26 de Octubre de 1720; o el propio Antonio Pellegrini que lo será el 31 de diciembre de 1720. Todo ello mostraba la estrecha relación e intercambio entre los artistas venecianos y París durante la Regencia. Esta anécdota relatada por Caylus demostraría asimismo el rechazo que se produjo entre algunos círculos por esta llegada de numerosos artistas venecianos⁵⁵, atraídos sin duda por la inclinación del mundo francés hacia el colorismo y la gracia – que ya se había producido en el siglo XVII – que se acentúa a finales del siglo⁵⁶. Las críticas se dirigían hacia lo que se consideraba un modo fácil de pintura, describiéndose la forma de pintar de los venecianos como de excesivamente rápida, ya que se dejaban llevar por el primer impulso creativo: «Pues Pellegrini, gran patricio, había quizás abusado de su facilidad, como hicieron casi siempre aquellos que la naturaleza ha dotado de este don peligroso»⁵⁷. No obstante, es importante matizar a propósito de esta supuesta queja de Lemoyne, que un primer manuscrito de esta vida de Lemoyne fue escrita por Caylus hacia 1744, imprimiéndose en 1748 (a partir de la conferencia dada en la Academia entre julio de 1746 y julio de 1748), en un contexto de reivindicación nacional del arte francés⁵⁸ ante la crisis política desencadenada por los Parlamentos, así como por el galicanismo jansenista, que van a determinar la reivindicación de la pintura de historia francesa y la recuperación de la Academia. De forma semejante a Caylus se expresa también l'abbé Brice a propósito de una decoración pintada para A. Crozat⁵⁹, así como J.-P. Mariette⁶⁰, comparando asimismo la propuesta de Lemoyne y la realizada finalmente por Pellegrini.

Gracias a la breve descripción de la bóveda de la Banca Real que nos ha llegado hemos podido reconstruir esta obra de Pellegrini, quien siguió de cerca las alegorías propuestas por Ripa en su *Iconología*. Si bien algunos de los motivos mantienen relación, a su vez, con otras obras realizadas por él en Kimbolton o en Bensberg, sin embargo nunca había realizado una iconografía tan compleja como ésta. En ella asistimos por vez primera a la clara irrupción de las ideas de la gubernamentalidad en la pintura de la Regencia, desde las cuales deberá analizarse, y no tanto

desde la tradición iconográfica anterior. A pesar de lo cual, Mariette sitúa toda la decoración en torno a un tema tradicional: la gloria del Rey y del Regente: «La idea principal de esta pintura es la de expresar las diferentes ventajas de la banca, y de relacionarlas con la gloria del Rey y del Sr. el Regente»⁶¹. No obstante, esta gloria no está presidida por el cuerpo del príncipe, como es característico de la soberanía y como observamos en la *Gran Galería* de Versalles, ni por una alegoría que haga referencia a él, como hará más tarde Lemoyne en Versalles en *La Apoteosis de Hércules*. Aunque sí aparecerá el retrato del monarca, que le sirve a Mariette para ordenar compositivamente su descripción, como es tradicional, aunque no fuera realmente el centro compositivo. Por el contrario, y como apunta Mariette, esta gloria estará representada por las fuerzas que fundamentan y sirven para gobernar el Estado, como la banca, la riqueza, el comercio o el préstamo.

Podemos dividir la bóveda en tres grandes partes o bloques, siguiendo la descripción de Mariette. Un primer bloque se desarrolla a la derecha de la puerta de entrada, a partir de la figura del monarca. Un segundo bloque, enfrente de éste y a la izquierda de la puerta de entrada, en el lado de las ventanas, que se desarrolla en torno a la figura de la Historia y la Verdad. Finalmente, un tercer bloque, en el centro de la bóveda -jerárquicamente el más relevante-, ocupado por el símbolo del Sol. Toda la composición parece desplegarse asimismo en el perímetro de la bóveda, desplazándose desde allí hacia los vértices, dejando el centro despejado, dentro de la tradición pictórica veneciana. La descripción de Mariette comienza con el conjunto de figuras que se desarrollan a la derecha de la puerta de entrada, hacia la mitad de la bóveda pero a media altura, alrededor del retrato del monarca, quien parece apoyarse sobre la Religión y en un héroe que representaría al Regente. A partir del retrato del Rey la descripción continúa de izquierda a derecha de forma descendente, y así debajo del Rey, en el lado izquierdo, en la parte más alejada de la puerta de entrada, encontramos la Religión, que tiene a sus pies los saberes económicos: el comercio, la riqueza, la seguridad y el crédito; que sostienen y constituyen la fuerza del Estado y del monarca. Esta riqueza al ser situada bajo el amparo de la Religión, probablemente buscaría

aludir a las discusiones de la época sobre el lujo, justificando moralmente el nuevo saber económico. Debajo de la Religión, Mariette describe la figura del Genio, con alas y un casco, a cuyos pies un niño lleva un arco, símbolo del Ingenio, como señala Ripa⁶², quien conduce el Comercio y la Riqueza. La escena representaría cómo el monarca gobierna apoyado sobre la Religión y sobre la Razón, representada por un niño que porta un libro, símbolo de instrucción y de la doctrina, así como por el Ingenio, a través de los cuales se busca conocer estas fuerzas que gobiernan el Estado. Al lado del Ingenio nos encontramos la Aritmética, símbolo del número y del cálculo, portando un papel de contabilidad⁶³, y la Industria, con casco y espada. Con ambas se aludiría a algunas de esas fuerzas o saberes que sustentan el Estado. Debajo del retrato del monarca, a la derecha, en el lado del Regente y debajo de él, esto es, más cerca de la puerta de entrada, aparece una representación de Francia, vinculada a la figura de Hércules, tal y como también aparecían en el proyecto de Lemoyne. Francia se definirá por un *gouvernail*, esto es, por un timón (una de las principales metáforas de la idea de gobierno y de la noción de pastoreo desde la antigüedad), así como por una maza, que representa la fuerza de Francia por tierra y mar. No obstante, Francia ya no se identificará tanto con el cuerpo del príncipe ni con su voluntad –recordemos que el monarca era todavía muy joven–, sino con la acción de gobierno representada por el Regente, así como con las fuerzas que definen esa Francia: la riqueza, la industria, el comercio, etc., y que aparecen en el lado izquierdo, debajo de la Religión. Debajo del Regente y de su acción de gobierno aparece una figura que representa la Magnificencia, que Ripa define como una «virtud que consiste en hacer cosas grandes y de la mayor importancia... realizadas para la pública utilidad, o para el honor del estado o del imperio, o más aún, de la Religión»⁶⁴. También aparece la Magnanimidad, cuyo cetro y cuya espada son llevados por dos niños, a los pies de los cuales se representa un cuerno de la abundancia del que salen los tesoros repartidos por Francia. Ripa la describe como «aquella virtud que consiste en una noble moderación de las pasiones...»; y en relación a sus símbolos: «lo uno demuestra su nobleza de mirar y lo otro su potestad para ponerlas en práctica»⁶⁵. La fortaleza

de Francia se sustenta así sobre las riquezas que provenían de ella misma y que son repartidas por la Magnificencia y la Magnanimidad, virtudes que debe tener el buen gobernante; y que aluden más bien al propio Regente, quien por estas fechas, cuando la continuidad dinástica no estaba garantizada, albergaba todavía la esperanza de que los Orleans reinasen en Francia.

En este lateral derecho, sobre el retrato del Rey, aparecía la figura de Júpiter y de Juno en las nubes. Una escena que también aparecía en el proyecto de Lemoyne, en el que ambos dioses, sobre su trono y entre las nubes, tenían bajo ellos el retrato del monarca sostenido por el Tiempo y por la Reputación. En la obra de Pellegrini la pareja olímpica envía a la Abundancia a incorporar sus Riquezas; y, de este modo, a la derecha de las Riquezas aparece el Sena y el Misisipi, dos ríos unidos entre sí por la Amistad. Se aludía con ello a la principal empresa comercial donde se sustenta la nueva Banca Real, la explotación de los territorios de Luisiana, y cuyas riquezas la Banca pretendía distribuir para la felicidad de Francia. Con esta escena irrumpía la historia contemporánea en las escenas alegóricas, al igual que había sucedido en la *Gran Galería* de Versalles. También aparece la Felicidad rodeada de nubes con una antorcha encendida (tal y como describe Ripa la Felicidad Eterna), así como la Tranquilidad, en reposo y con sus espigas de trigo en la mano, y que más bien podría hacer alusión a la Abundancia. Sobre el borde del Sena aparece una carroza, sobre la cual los hombres cargan materiales que deberán transportar a Luisiana, representando al otro lado, en el lado izquierdo, sobre el fondo de la galería, la imagen de un muelle de un puerto francés. De forma similar Lemoyne había proyectado en el extremo de su composición la representación de diferentes navíos que transportan las riquezas y que son presentadas por Neptuno, simbolizando los frutos del comercio y de la paz, como es la abundancia, estableciendo Lemoyne una relación entre las ideas de imperio, riqueza y paz, que volverá a realizar siete años más tarde en su cuadro *Luis XV dando la paz a Europa*. Bajo el muelle de un puerto francés Pellegrini describe la Ciencia de la navegación, representada por una mujer que tiene una brújula en las manos y un timón, y por encima de ella tres niños que juegan

de forma conjunta; apareciendo igualmente Eolo que representa el comercio y el viaje.

El segundo bloque, a la izquierda de la puerta de entrada, encima de las ventanas de la galería y enfrente del retrato del monarca, aparece la Historia, que escribe sobre las alas del Tiempo y que, tras haber mojado su pluma en un cuerno que la Verdad tiene sobre sus manos, da testimonio de todos los logros -siguiendo de nuevo a Ripa. En el lado izquierdo de la Historia, aparece una alusión al Regente, a través de la Escultura que levanta una pirámide en su honor. Mientras que a la derecha de la Historia y de la Verdad aparecen diversas ciencias como la poesía, así como otras divinidades como Pallas -en la nubes- que envía a Mercurio y a la Elocuencia para alabar al héroe que según Mariette coincide *vis-à-vis* con el lugar que ocupa el Regente al otro lado de la bóveda. A la derecha de la Poesía, la Atención escucha sorprendida, mientras la Reputación publica la gloria del Regente. En el lado de la pirámide dedicada al Regente aparece la Justicia sentada en las nubes, que ordena al Castigo cazar la Maledicencia, la Ignorancia y la Envidia, mientras son observadas por los Celos. Una escena que quizás aludiese a las numerosas críticas recibidas por el Regente en estos instantes. Mariette describe también la Pereza, mediante una figura que duerme mientras la Vigilancia y la Utilidad la despiertan. Toda esta parte aparece como una gloria del Regente quien en estos instantes gobierna la política francesa ante la minoría de edad del monarca, apoyándose, frente a las críticas, en el saber económico, en la creación de una Banca Real y en las ideas de Law.

En la zona más elevada de la bóveda, encima de la puerta de entrada, nos encontramos la ima-

gen de la *Bourse*, representada por un pórtico en el cual diversas naciones, con sus correspondientes vestimentas, negocian de forma conjunta; mostrando nuevamente la centralidad del saber económico y la circulación como fuente de la fuerza de las naciones. En el centro geométrico del *plafond*, en la zona más elevada, aparece el Sol alrededor del cual diferentes niños se escapan con sus rayos en busca de la Miseria y de la Infelicidad, representada por tres figuras que se precipitan. Si el Sol tradicionalmente se había identificado con el soberano francés, sin embargo aquí ya no tendría este sentido, representando más bien la fuente de la riqueza, como la Banca o la *Bourse*, pudiéndose vincular también con la idea del gobierno, en tanto que distribuidor de las riquezas - mostrando la paulatina distinción entre soberano y Estado. Idea representada mediante pequeños rayos de sol transportados por las pequeñas deidades infantiles; pudiéndose interpretar como una representación de la propia Banca Real. Por debajo del Sol aparecen las Provincias francesas, bajo la figura de una mujer que disfruta tranquilamente de un bello día, gracias a un gobierno que le procura todas las ventajas del comercio y de la paz por consejo de un ministro - el Regente - repleto de luz y de inteligencia. Este último fragmento parece darnos finalmente la clave interpretativa del conjunto de la decoración: el *gouvernement* que procura tranquilidad a las Provincias, manifestando el triunfo de la gubernamentalidad sobre la soberanía.

Debajo del Sol, están las Provincias bajo la figura de mujeres que juegan tranquilamente en un bello día, esto es un gobierno que le procura todas las ventajas del comercio y de la paz por consejo de un ministro lleno de luz y de sabiduría⁶⁶

NOTAS

- ¹ Q. Skinner, "Motives, intentions and the interpretations of text", *New Literary History*, 3, 1972, pp. 393-408.
- ² M. Foucault, Michel, *El orden del discurso*, Tusquets, Barcelona, 1973.
- ³ L. Marin, *Le portrait du roi*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1981, p. 12.
- ⁴ J. Lichtenstein, *La couleur éloquente. Rhétorique et Peinture à l'âge classique*, Flammarion, Paris, 1999.
- ⁵ C. Caylus, «Vie de François Le-moyne» en *Vies des Premiers peintres du roi*, Durand & Pissot fils, Paris, 1752, vol. 2, pp. 122-127.
- ⁶ P.-J. Mariette «Abecedarario de P.J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes. 1750» en *Archives de l'art français* (Ch.-Ph. Chennevieres et A. de Montaiglon, eds.), Dumoulin, Paris, 1853-1854, vol. 5, pp. 95-98.
- ⁷ Ch.-Y. Zarka, «État et gouvernement chez Bodin et les théoriciens de la raison d'État» en *Jean Bodin. Nature, Histoire Droit et Politique* (Ch.-Y. Zarka, ed.), PUF, Paris, 1996, pp. 149-160.
- ⁸ M. Foucault, *Seguridad, Territorio, Población*, Akal, Madrid, 2008, p. 186.
- ⁹ *Ibid.*, p. 131.
- ¹⁰ Platón, *Político*, 267c- 276a. Platón, *República*, I, 343^a y III, 416a.
- ¹¹ M. Senellart, *Les arts de gouverner. Du regimen médiéval au concept de gouvernement*, Seuil, Paris, 1995.
- ¹² J. Bodin, *Les six livres de la République*, Lyon, 1593, II, 2, p. 34.
- ¹³ M. Foucault, *Hay que defender la sociedad*, Madrid, Akal, 2003, pp. 39-40.
- ¹⁴ *Ibid.*, pp. 31-32.
- ¹⁵ Foucault, *Seguridad, Territorio, Población...*, p. 59.
- ¹⁶ M. Foucault, *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*, Siglo XXI, México, 1978, pp. 174-175.
- ¹⁷ Foucault, *Hay que defender la sociedad...*, p. 44.
- ¹⁸ *Ibid.*, p. 115.
- ¹⁹ J.-Cl. Perrot, *Une Histoire Intellectuelle de l'économie politique (XVII^e-XVIII^e siècle)*, Éditions de l'EHESS, Paris, 1992.
- ²⁰ J. Cornette, *Le roi de guerre. Essai sur la souveraineté dans la France du Grand Siècle*, Payot, Paris, 2000, p. 328.
- ²¹ N. Maquiavelo, *El Príncipe*, ed. G. Inglese; H. Puigdomènech, Tecnos, Madrid, 2015, cap. XIV, p. 137.
- ²² L. Bély, *L'art de la paix en Europe. Naissance de la diplomatie moderne XVI^e-XVIII^e siècle*, PUF, Paris, 2007, pp. 474 y 496.
- ²³ Foucault, *Hay que defender la sociedad...*, p. 113.
- ²⁴ C. Larrère, *L'invention de l'économie au XVIII^e siècle. Du droit naturel à la physiocratie*, PUF, Paris, 1992.
- ²⁵ A. Provost, *Le luxe, les Lumières et la Révolution*, Champ Vallon, Seyssel, 2014.
- ²⁶ A. Thomson, *L'Âme des Lumières. Le débat sur l'être humain entre religion et science: Angleterre-France (1690-1760)*, Champ-Vallon, Seyssel, 2013.
- ²⁷ M.M. Goldsmith, *Private Vices, Public Benefits. Bernard Mandeville's Social and Political Thought*, Cambridge University Press, Cambridge, 1985.
- ²⁸ L. Ornaghi (ed.), *Il concepto di interesse*, Giuffrè Editore, Milano, 1984, p. 33 y ss.
- ²⁹ F. Melon, *Essai politique sur le commerce*, 1734. Citado en P. Rétat, "Luxe", *Revue Dix-huitième siècle*, n° 26, 1994, p. 81.
- ³⁰ C.B. Macpherson, *La teoría política del individualismo posesivo: De Hobbes a Locke*, Trotta, Madrid, 2005.
- ³¹ A.O. Hirschman, *Las pasiones y los intereses. Argumentos políticos en favor del capitalismo previos a su triunfo*, Península, Barcelona, 1999.
- ³² M. Lachiver, *Les années de misère. La famine au temps du Grand Roi, 1680-1720*, Fayard, Paris, 1991.
- ³³ J. Nicolas, *La Rébellion française. Mouvements populaires et conscience sociales (1661-1789)*, Seuil, Paris, 2002.
- ³⁴ T. Sarmant, M. Stoll, *Régner et gouverner. Louis XIV et ses ministres*, Perrin, Paris, 2010.
- ³⁵ L. Rothkrug, *Opposition to Louis XIV. The Political and Social Origins of the French Enlightenment*, New Jersey, Princeton University Press, 1965, p. 465.
- ³⁶ J. Black, *Natural and Necessary Enemies. Anglo-French relations in the Eighteenth Century*, London, 1986.
- ³⁷ D. Dessert, *Argent, pouvoir et société au Grand Siècle*, Fayard, Paris, 1984.
- ³⁸ A.E. Murphy, *John Law. Economic Theorist and Policy-Maker*, Clarendon Press, Oxford, 1997.
- ³⁹ A. Zysberg, *La monarchie des Lumières, 1715-1786*, Seuil, Paris, 2002, p. 40.
- ⁴⁰ C.B. Bailey (ed.) *The Age of Watteau, Chardin, and Fragonard. Masterpieces of French Genre Painting*. Yale University Press, New Haven, 2003. P. Conisbee (ed.) *French Genre Painting in the Eighteenth-Century*. Yale University Press, New Haven, 2007.
- ⁴¹ K. Garas, «Le Plafond de la Banque Royale de Giovanni Antonio Pellegrini», *Bulletin du Musée hongrois des Beaux-Arts*, n° XXI, 1962. G. KNOX. *Antonio Pellegrini, 1675-1741*, Clarendon Press, Oxford, 1995, p. 151 y ss.
- ⁴² A. Schnapper, «Antoine Coypel : la galerie d'Enée au Palais Royal», *Revue de l'Art*, n° 5, 1969, pp. 33-42.
- ⁴³ A. Bettagno, "Antonio Pellegrini. Protagonista veneciano del Rococò europeo", en *Antonio Pellegrini. Il maestro veneto del Rococò alle corti d'Europa*, (A. Bettagno, com.), Palazzo della Ragione de Padova, Padova, 1998, p. 18.
- ⁴⁴ B. Sani, *Rosalba Carriera: Lettere, diari, frammenti*, Leo S. Olschki, Firenze, 1985, pp. 360-361.
- ⁴⁵ L. Borean, "Nuovi elementi e considerazioni sulla collezione di John Law", en *Venise & Paris, 1500-1700. La peinture vénitienne de la Renaissance et sa réception en France* (M. Hochmann, ed.), Droz, Genève, 2011, pp. 441-462.
- ⁴⁶ J.-L. Bordeaux, *François Le Moyne and his Generation, 1688-1737*, Arthena, Paris, 1986, p. 36.
- ⁴⁷ *Ibid.*, p. 15.
- ⁴⁸ *Ibid.*, p. 79.
- ⁴⁹ *Ibid.*, Fig. 150, cat. D. 23.
- ⁵⁰ *Ibid.*, Fig. 17, cat. P. 21.
- ⁵¹ K. Scott, *The Rococo Interior: Decoration and Social Spaces in Early Eighteenth-century Paris*, Yale University Press, New Haven, 1995, p. 238.

⁵² Caylus, «Vie de François Lemoyne»..., p. 93.

⁵³ Ibid., p. 93.

⁵⁴ Ibid., p. 94.

⁵⁵ P. Rosenberg, «Ignorance et incompréhension réciproque: un point de vue sur les difficiles relations artistiques entre la France et l'Italie au XVIII^e siècle», en *Settecento, le siècle de Tiepolo. Peintures italiennes du XVIII^e siècle exposées dans les collections publiques françaises*, (A. Brejon de Lavergnée, com.) Musée des Beaux-Arts de Lyon, Lyon, 2000, pp. 12-23. M.-T. Caracciolo, «La France du XVIII^e siècle et 'les peintres modernes' des écoles d'Italie», en *Settecento, le siècle de Tiepolo. Pein-*

tures italiennes du XVIII^e siècle exposées dans les collections publiques françaises, (A. Brejon de Lavergnée, com.) Musée des Beaux-Arts de Lyon, Lyon, 2000, pp. 31-43.

⁵⁶ G. Toscano (ed.), *Venise en France. La Fortune de la peinture vénitienne des collections royales jusqu'au XIX^e siècle*, La documentation française, Paris, 2004.

⁵⁷ Caylus, «Vie de François Lemoyne»..., p. 91.

⁵⁸ C.B. Bailey, *Patriotic Taste. Collecting Modern Art in Pre-Revolutionary Paris*, Yale University Press, New Haven-London, 2002.

⁵⁹ G. Brice, *Description nouvelle de ce qu'il a de plus remarquable dans la ville de Paris*, Paris, 1706, vol. 1, pp. 187-188.

⁶⁰ P.-J. Mariette "Abecedario de P.J. Mariette..." vol. 4, p. 92.

⁶¹ P.-J. Mariette "Abecedario de P.J. Mariette..." vol. 5, p. 95.

⁶² C. Ripa, *Iconologia*, Akal, Madrid, 2002, vol. I, p. 524.

⁶³ Ibid., p. 110.

⁶⁴ C. Ripa, *Iconologia*, Akal, Madrid, 2002, vol. II, p. 36.

⁶⁵ Ibid., p. 35.

⁶⁶ P.-J. Mariette "Abecedario de P.J. Mariette..." vol. 5, p. 98.

REFERENCIAS

- Bailey, Colin B. 2002. *Patriotic Taste. Collecting Modern Art in Pre-Revolutionary Paris*. New Haven: Yale University Press.
- Bailey, Colin B., ed. 2003. *The Age of Watteau, Chardin and Fragonard. Masterpieces of French Genre Painting*. New Haven: Yale University Press.
- Bély, Lucien. 2007. *L'art de la paix en Europe. Naissance de la diplomatie moderne, XVI^e-XVIII^e siècle*. Paris: PUF.
- Bettagno, Alessandro. 1998. "Antonio Pellegrini. Protagonista veneciano del Rococò europeo." In *Antonio Pellegrini. Il maestro veneto del Rococò alle corti d'Europa*, edited by Alessandro Bettagno. Padova: Palazzo della Ragione de Padova.
- Black, Jeremy. 1986. *Natural and Necessary Enemies. Anglo-French Relations in the Eighteenth Century*. London: Duckworth.
- Bodin, Jean. 1593. *Les six livres de la République*. Lyon.
- Borean, Linda. 2011. "Nuovi elementi e considerazioni sulla collezione du John Law." In *Venise & Paris, 1500-1700. La peinture vénitienne de la Renaissance et sa réception en France*, edited by Michel Hochmann, 441-462. Genève: Droz.
- Bordeaux, Jean-Luc. 1986. *François Le Moyne and his Generation, 1688-1737*. Paris: Arthéna.
- Brice, Germain. 1706. *Description nouvelle de ce qu'il a de plus remarquable dans la ville de Paris*. Paris.
- Caracciolo, Maria-Teresa. 2000. "La France du XVIII^e siècle et 'les peintres modernes' des écoles d'Italie." In *Settecento, le siècle de Tiepolo. Peintures italiennes du XVIII^e siècle exposées dans les collections publiques françaises*, edited by Arnauld Brejon de Lavergnée, 31-43. Lyon: Musée des Beaux-Arts de Lyon.
- Caylus, Comte de. 1752. "Vie de François Lemoyne." In *Vies de premiers peintres du roi*, 122-127. Paris: Durand & Pissot fils.
- Conisbee, Philip, ed. 2007. *French Genre Painting in the Eighteenth-Century*. New Haven: Yale University Press.
- Cornette, Joël. 2000. *Le roi de guerre. Essai sur la souveraineté dans la France du Grand Siècle*. Paris: Payot.
- Dessert, Daniel. 1984. *Argent, pouvoir et société au Grand Siècle*. Paris: Fayard.
- Foucault, Michel. 1973. *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.
- Foucault, Michel. 1978. *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad de saber*. Madrid: Siglo XXI.
- Foucault, Michel. 2003. *Hay que defender la sociedad*. Madrid: Akal.
- Foucault, Michel. 2008. *Seguridad, Territorio, Población*. Madrid: Akal.
- Garas, Klara. 1962. "Le plafond de la Banque Royale de Giovanni Antonio Pellegrini." *Bulletin du Musée hongrois des Beaux-Arts* XXI: 75-91.
- Goldsmith, Maurice. 1985. *Private Vices, Public Benefits. Bernard Mandeville's Social and Political Thought*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hirschman, Albert O. 1999. *Las pasiones y los intereses. Argumentos políticos en favor del capitalismo previos a su triunfo*. Barcelona: Península.
- Knox, George. 1995. *Antonio Pellegrini, 1675-1741*. Oxford: Clarendon Press.
- Lachiver, Marcel. 1991. *Les années de misère. La famine au temps du Grand Roi, 1680-1720*. Paris: Fayard.
- Larrère, Catherine. 1992. *L'invention de l'économie au XVIII^e siècle. Du droit naturel à la physiocratie*. Paris: PUF.
- Lichtenstein, Jacqueline. 1999. *La couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*. Paris, Flammarion.
- Maquiavelo, Niccolò. 2015. *El Príncipe*. Ed. Helena Puigdomènech. Madrid: Tecnos.
- Mariette, Pierre-Jean. 1853-1854. "Abecedario de P.J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes." In *Archives de l'art français*, edited by Charles-Philippe de

- Chennevières and Anatole de Montaiglon, vol. 5, 122-127. Paris: Dumoulin.
- Marin, Louis. 1981. *Le portrait du roi*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Macpherson, Crawford Brough, 2005. *La teoría política del individuo posesivo: de Hobbes a Locke*. Madrid: Trotta.
- Melon, Jean-François. 1742. *Essai politique sur le commerce*. Amsterdam: François Chancuion.
- Murphy, Antoine E. 1997. *John Law. Economic Theorist and Policy-Maker*. Oxford: Clarendon Press. <https://doi.org/10.1093/019828649X.001.0001>
- Nicolas, Jean. 2002. *La rébellion française. Mouvements populaires et conscience sociales (1661-1789)*. Paris: Seuil.
- Ornaghi, Lorenzo, ed. 1984. *Il concetto di interesse*. Milano: Giuffrè Editore.
- Perrot, Jean-Claude. 1992. *Une Histoire Intellectuelle de l'économie politique (XVII^e-XVIII^e siècle)*. Paris: Éditions de l'EHESS.
- Platón. 2000. *Político*. Ed. M^o I. Santa Cruz. Madrid: Gredos.
- Platón. 2000. *República*. Ed. Conrado Eggers Lan. Madrid: Gredos.
- Provost, Audrey. 2014. *Le luxe, les Lumières et la Révolution*. Seyssel: Champ Vallon.
- Rétat, Pierre. 1994. "Luxe." *Revue Dix-Huitième Siècle* 26: 77-88.
- Ripa, Cesare. 2002. *Iconología*. Ed. Juan Barja et al. 2 vols. Madrid: Akal.
- Rosenberg, Pierre. 2000. "Ignorance et incompréhension réciproque: un point de vue sur les difficiles relations artistiques entre la France et l'Italie au XVIII^e siècle." In *Settecento, le siècle de Tiepolo. Peintures italiennes du XVIII^e siècle exposées dans les collections publiques françaises*, edited by Arnauld Brejon de Lavergnée, 12-23. Lyon: Musée des Beaux-Arts de Lyon.
- Rothkrug, Lionel. 1965. *Opposition to Louis XIV. The Political and Social Origins of the French Enlightenment*. New Jersey: Princeton University Press.
- Sani, Bernardina, ed. 1985. *Rosalba Carriera: Lettere, diari, frammenti*. Firenze: Leo S. Olschki.
- Sarmant, Thierry, and Mathieu Stoll. 2010. *Régner et gouverner. Louis XIV et ses ministres*. Paris: Perrin.
- Scott, Katie. 1995. *The Rococo Interior: Decoration and Social Space in Early Eighteenth-Century Paris*. New Haven: Yale University Press.
- Senellart, Michel. 1995. *Les arts de gouverner. Du régime médiéval au concept de gouvernement*. Paris: Seuil.
- Skinner, Quentin. 1972. "Motives, intentions and the interpretations of text." *New Literary History* 3: 393-408. <https://doi.org/10.2307/468322>
- Schnapper, Antoine. 1969. "Antoine Coypel: la galerie d'Enée au Palais Royal." *Revue de l'Art* 5: 33-42.
- Thomson, Ann. 2013. *L'âme des Lumières. Le débat sur l'être humain entre religion et science: Angleterre-France (1690-1760)*. Seyssel: Champ Vallon.
- Toscano, Gennaro, ed. 2004. *Venise en France. La fortune de la peinture vénitienne des collections royales jusqu'au XIX^e siècle*. Paris: La documentation française.
- Zarka, Charles-Yves. 1996. "État et gouvernement chez Bodin et les théoriciens de la raison d'État." In *Jean Bodin. Nature, Histoire, Droit et Politique*, edited by Charles-Yves Zarka, 149-160. Paris: PUF.
- Zysberg, André. 2002. *La monarchie des Lumières, 1715-1786*. Paris: Seuil.

HACIA UNA NUEVA MONUMENTALIDAD: REVISIÓN MODERNA DE SU SIMBOLISMO ARQUITECTÓNICO (1900-1960)¹

Emilio Cachorro Fernández

Universidad de Granada

Data recepción: 2017/01/27

Data aceptación: 2018/01/31

Contacto autor: ecachorro@ugr.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7314-9928>

RESUMEN

Las nuevas tesis acerca de la noción de monumentalismo espolearon una de las polémicas más enconadas de la primera mitad del siglo XX, situándose en las raíces genuinas del Movimiento Moderno. La retórica arquitectónica ochocentista, inductora de una gratuita pseudomonumentalidad, fue enérgicamente combatida desde múltiples frentes durante varias décadas, tras las que comenzaría a surgir lo que se conoce como “nueva monumentalidad”, por cuenta incluso de algunos de los más legítimos exponentes racionalistas. Una larga y heterogénea sucesión de criterios que ha motivado un complejo relato historiográfico, instando a profundizar en los argumentos más influyentes de los grandes maestros modernos sobre esta materia, por etapas evolutivas desde el vanguardismo hasta la transición a la contemporaneidad, algunos escasamente considerados hasta la fecha, lo que permitirá completar la secuencia de previa crisis y posterior recuperación del monumento, mediante un brusco viraje ideológico, como hecho sociocultural irrenunciable pero expresado con el nuevo lenguaje de la época sin clichés preestablecidos.

Palabras clave: monumento, nueva monumentalidad, arquitectura moderna, imagen urbana

ABSTRACT

The new thesis on the concept of monumentalism spurred one of the most bitter debates of the first half of the 20th century, impacting on the true roots of modern architecture. Nineteenth-century architectural rhetoric, which prompted a gratuitous pseudo-monumentality, was vigorously resisted on a number of fronts for several decades, at which point what is known as “a new monumentality” began to emerge, proposed in some cases by even the most legitimate exponents of rationalism. This long and diverse succession of criteria has resulted in a complex historiographical account, which has triggered detailed analyses of the most influential arguments posited by the great modern masters on this subject, through evolutionary stages from the avant-garde to the transition to contemporaneity, some of which have barely been given any consideration to date. Such consideration would enable completion of the sequence of the initial crisis and subsequent recovery of the monument, achieved by means of a radical ideological shift, as a sociocultural fact that is undeniable but expressed with the new language of the time and without time-honoured clichés.

Keywords: monument, new monumentality, modern architecture, urban image

1. 1900-1925: insumisión vanguardista

A lo largo de la historia siempre se ha recurrido a la idea de monumento como construcción resorte para evocar, de manera emotiva, toda suerte de eventos, rituales o creencias, contribuyendo a preservar la memoria frente a la acción abrasiva del tiempo y la condición efímera de su fundador. Esta facultad semiótica se desarrolla básicamente a través de corrientes estilísticas que definen rasgos tipológicos y elementos ornamentales, cuyo particular léxico es reconsiderado y, en su caso, reinterpretado durante cada período. Todo ello sin excepción de cultura y época, pero con un importante declive desde la megalómana etapa napoleónica, a partir de la que desplegaría una gran banalidad con independencia de regímenes políticos. La retórica del eclecticismo decimonónico fue causando una pérdida generalizada del respeto a la tradición, empleando modelos pasados de modo cada vez más indiscriminado, falso y decorativo, sin fundamentarse en otro criterio que no fuera la sumisión al gusto dominante, para satisfacer bajos instintos, lo que terminó degenerando en una seudomonumentalidad².

Heredera de estos espurios precedentes, la modernidad tendría que asumir la responsabilidad de volver a plantearse, con férrea determinación, cuál debía ser el papel que entraña un concepto tan decisivo en arquitectura, así como la forma de hacerse plenamente efectivo. De esta manera comenzaron a fijarse algunos relevantes posicionamientos, aunque todavía de carácter aislado. Uno de los primeros fue por cuenta de Alois Riegl, tras su nombramiento como presidente de la comisión austríaca de monumentos históricos, a quien se le encomendó redactar un plan de conservación a partir del cambio de mentalidad suscitado por la nueva época, cuyas argumentaciones teóricas fueron compiladas en *Der moderne denkmalkultus (El culto moderno a los monumentos)*³ en 1903, donde distingue varias clases interrelacionadas de «valores conmemorativos», que amplían el número de bienes catalogables debido a la mayor cantidad de cualidades reconocidas, por este orden: en su sentido más primigenio, el 'valor recordatorio intencionado', esencialmente patriótico, propio de las culturas clásica y medieval; contrapuesto a la consideración de 'valor histórico', no previsible de origen,

que fue calando del siglo XVI al XIX; y el 'valor de antigüedad', admitido más recientemente, consecuencia del paso del tiempo pero sin formar parte de un relato cronológico. A lo que hay que añadir los "valores contemporáneos" que derivan de la capacidad de satisfacer necesidades materiales y espirituales del hombre, como lo hacen las edificaciones actuales, entre los que cabe señalar: el 'valor instrumental', dado por su finalidad práctica; y el 'valor artístico', en el que hay que diferenciar el 'valor de novedad', que concierne a un aspecto fresco e intacto de la obra que supuestamente la dota de mayor hermosura, y el 'valor artístico relativo', basado en una notoria coincidencia con la sensibilidad estética del momento.

Unas reflexiones que alentaron el debate sobre la monumentalidad justo cuando la arquitectura se encontraba en un crítico punto muerto, postada a un fachadismo carente de rasgos expresivos de su época, tan solo plasmados en las construcciones mecanicistas, desnudas pero sinceras, que se postulaban como sustento de un nuevo lenguaje surgido de las energías del mundo moderno. La progresiva tirantez generada en la relación entre esencia y apariencia solo era posible resolverla de dos modos totalmente contrapuestos: bien se recuperaba el emparejamiento entre artesanía y arte, a través de una fórmula que conciliara razón y espíritu, según promulgaron colectivos afines al movimiento Arts and Crafts, incluidos los valedores de procesos industriales como el Deutscher Werkbund y la Bauhaus, cuyos miembros abogaban por la *gesamtkunstwerk*⁴ u «obra de arte total»; o bien se aceptaba que son dos aspectos independientes, en consonancia con las reputadas teorías de profesionales como Adolf Loos. Según éste, a través de lo expuesto en su *Architektur* en 1910 –escrito también surgido en el ámbito vienés⁵, las viviendas tienen que adecuarse al gusto colectivo en su exterior, y no solo a los del propietario y el arquitecto, dado el carácter funcional con el que nacen, de trascendencia pública, lo que exige moderar cualquier tipo de planteamiento. Por el contrario, la producción artística se debe de manera exclusiva a la voluntad de su autor, constituye algo privado, no concebido con un propósito meramente estético sino para remover los más hondos sentimientos, donde innovación y provocación son muy bienve-

nidas. Con estos razonamientos, se preguntaba si se debía incluir su disciplina entre las artes, lo que niega rotundamente salvo en los casos de monumentos funerarios y monumentos conmemorativos; todo lo demás debe quedar excluido puesto que sirve a un fin determinado, aspecto que resulta incompatible con el reino plástico, por lo que se debía abolir el dañino ornamento aplicado.

De otra parte, en la primavera de 1911, precisamente animado por los preceptos de la Werkbund alemana, Walter Gropius pronunciaría su conferencia sobre *Monumentale kunst und industriebau* (*Arte monumental y construcción industrial*)⁶ en el Folkwang museum de Hagen, seguida dos años más tarde de su crucial ensayo *Die entwicklung moderner industriebaukunst* (*La evolución de las técnicas de construcción industrial moderna*)⁷, donde puso como ejemplo algunas obras proyectadas por Hans Poelzig y, principalmente, por su maestro Peter Behrens, quien acababa de construir parte de las instalaciones de la empresa AEG en Berlín – incluida su sala de montaje de turbinas (1908-1909) –, calificándolas como “denkmäler von adel und kraft” (monumentos nobles y fuertes), cuya concepción simplemente atendía a los principios esenciales de la arquitectura, llegando a dominar el entorno mediante la reinterpretación de una grandeza clásica con la que volvían a emanar profundas emociones, representativa del *zeitgeist* o «voluntad de su época». Asimismo, su discurso centró la atención en las novedosas tipologías ingenieriles, especialmente norteamericanas, entre las que destacaban unos impactantes silos, que fueron elevadas al mismo rango que los monumentos egipcios: “Die getreidesilos von Kanada und Südamerika, die kohlesilos der großen eisenbahnlinien und die modernsten werkhallen der nordamerikanischen industrietrusts halten in ihrer monumentalen gewalt des eindrucks fast einen vergleich mit den bauten des alten Ägyptens aus”⁸, lo que se justificaba no solo por el inmenso tamaño de las estructuras sino, sobre todo, por sus formas compactas (fig. 1).

Se trataba de una revolucionaria visión que no tardó en influenciar, entre otros, a Antonio Sant’Elia, quien la incorporó como contenido de su célebre *Messaggio* o manifiesto de la arquitect-



Fig. 1. Dakota elevator, Buffalo (1901, demolido en 1965); imagen de época, similar a la proyectada por Gropius en *Monumentale kunst und industriebau* en 1911, cuyo manuscrito subraya el potente efecto de su cuerpo central, con estructura metálica, pese al reducido espesor del cerramiento. Fuente: Detroit Publishing Co.

tura futurista en 1914, o a Le Corbusier, de la que hizo vibrante mención en el primer número de *L’Esprit Nouveau* en 1920⁹, reeditada posteriormente como capítulo de *Vers une architecture* en 1923, incorporando muchas de las mismas imágenes manejadas por Gropius. El italiano, junto a su compatriota Filippo T. Marinetti, se haría eco de la sobriedad loosiana pero desde un grado todavía más contundente, proclamando el renovado ideal de belleza, aún embrionario en aquel momento, que se basaba en la pérdida del sentido típico de lo monumental, asociado a lo pesado y estático, para optar por lo ligero, práctico, efímero y veloz, como expresión de un sentimiento ya no atraído hacia catedrales y palacios sino dando preferencia a grandes carreteras, puertos, estaciones y mercados, donde predominaban los alardes técnicos ejecutados mediante hormigón, acero y vidrio, desde una actitud intencionadamente marcada por la austeridad: “Acabemos con la arquitectura monumental fúnebre conmemorativa. Desechemos los monumentos [...]. Yo combato y desprecio: 1) Toda la pseudoarquitectura [...]. 2) Toda la arquitectura clásica, solemne, hierática, escenográfica, decorativa, monumental...”¹⁰.

A la doctrina maquinista, harto prolífica, también contribuiría Jacobus J. Pieter Oud, especialmente por mediación de la revista *De Stijl* de la que fue cofundador. Como anticipo ya había in-

dagado en algunos aspectos como el recogido en su artículo *Het monumentale stadsbeeld (La imagen monumental de la ciudad)*¹¹ en 1917, donde se refiere a la arquitectura como arte plástico, definidor del espacio, que encuentra su expresión más general en el paisaje urbano, determinado tanto por el edificio singular como por la conjunción – u oposición recíproca de forma arbitraria – de bloques, con los que se configuran calles y plazas, responsables de la fisonomía de la ciudad, lo que le hizo augurar que la moderna construcción residencial, cada vez más, iría ocupando el puesto de las intervenciones singulares, como ejemplifica la ampliación del sur de Ámsterdam por el también holandés Hendrik Petrus Berlage. A la publicación anterior le seguiría un segundo texto, casi consecutivo e igual de sucinto, titulado *Kunst en machine (Arte y máquina)*¹², en el que intenta precisar el concepto de monumentalidad, arguyendo: "...monumentaliteit verstaan: georganiseerde en beheerschte verhouding van het subjectieve tot het objectieve..."¹³, por cuanto creía que la abstracción, entendida como purificación, era el lenguaje que allanaba el camino de lo universal, con el que se posibilitaba la reunión de todas las artes.

Una postura conciliadora sobre la que, pocos meses después, ahondaría su correligionario Theo van Doesburg al escribir *Aanteekeningen over monumentale kunst (Notas sobre arte monumental)*¹⁴ en 1918, a raíz de la fructuosa colaboración que sostuvo con Oud en el diseño de la residencia vacacional de verano para jóvenes solteras 'De Vonk' (La Chispa) en Noordwijkerhout (1917-1919), donde introdujo numerosos elementos cromáticos. Su propuesta, también conocida como «arte cooperativo», era una evolución del *gemeenschapskunst* o «arte comunitario» emprendido igualmente por Berlage unas décadas antes, pero sin connotaciones simbólicas de orden socioreligioso y extensivo a toda clase de edificios – no solo públicos –. El texto empezaba proclamando que la conciencia de la nueva estética bautizada como neoplasticismo requería la unión de todas las artes, con el noble fin de lograr un puro estilo monumental, sobre la base de una relación perfectamente equilibrada o proporcionada, es decir, restringiéndose cada una de ellas a su específico campo de trabajo, como ya se hacía en la antigüedad, lo que se contra-

pone al arte decorativo o aplicado; se trataba de garantizar una independencia que preservara la verdadera esencia de cada medio expresivo. De este modo, rechazaba abiertamente los empachosos adornos y relieves barrocos para, en su lugar, reivindicar las superficies planas, los colores lisos y la relación espacial, como recursos propios de la monumentalidad arquitectónica que debía imperar a partir de entonces.

En este contexto, ni tan siquiera pudieron subsistir los Nuevos Tradicionalistas –contrapuestos a los Nuevos Pioneros –, según los denominó Henry-Russell Hitchcock¹⁵, emergidos durante la primera década del siglo para mantener una línea conservadora mediante la adopción de un lenguaje historicista de trazado libre, sin rígidas ataduras a principios estilísticos, buscando un equilibrio armónico entre pasado y presente a los problemas de los últimos cincuenta años. Ahora bien, todo ello no resultaba óbice para que, arquitectos como el propio Le Corbusier, dejaran entrever una respetuosa consideración hacia los monumentos existentes, especialmente referida a la precisión y perfección clásicas, así como al importante papel que desempeñan en la configuración de la ciudad¹⁶. Buena prueba es su conocida lección de Roma, donde incluye un dibujo – repetitivo de otro de 1915 – en el que la continuidad urbana queda rota por edificios singulares, con claros componentes histórico y plástico; así como, de otra parte, a pesar de mostrar gran radicalidad, su plan Voisin (1925) evidencia que tuvo en cuenta los edificios más representativos de París, resaltados en algunos croquis como hitos a conservar dentro de la nueva ordenación, característicos del paisaje identificativo de la capital francesa, sin perjuicio de que pasaran a dialogar con modernos rascacielos de vidrio como nuevos integrantes del mismo sistema.

2. 1925-1940: afianzamiento crítico moderno

El segundo cuarto del siglo vería sus comienzos jalonados con múltiples y enardecidas polémicas. Una de las más significativas estalló a partir del concurso internacional para el palacio de la Sociedad de Naciones en Ginebra en 1927, donde resultó vencedor el lenguaje académico a través de una propuesta neoclásica, preferida a otras

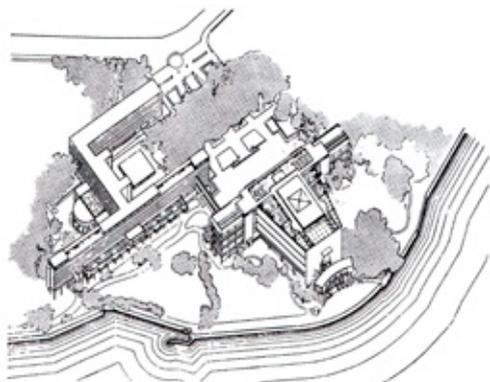


Fig. 2. Le Corbusier y Pierre Jeanneret: proyecto para el palacio de la Sociedad de Naciones, Ginebra (1927-1928); axonometría general, con sus dos edificios de Secretariado y Gran Sala de Asambleas. Fuente: Fondation Le Corbusier

de corte vanguardista como las de Le Corbusier y Pierre Jeanneret (fig. 2), Hannes Meyer y Hans Wittwer, Richard J. Neutra o Erich Mendelsohn. Disputa cuyos ecos no habían dejado de resonar cuando el gran maestro suizo-francés volvió a ser objeto de controversia, esta vez a propósito de su proyecto para el Mundaneum en la misma ciudad (1929), concebido como capital de la cultura mundial en la que se imbuía una monumentalidad tomada de diversas referencias del pasado, el cual fue objeto de duras críticas provenientes de Karel Teige, enérgicamente rebatidas por su autor mediante la exaltación de la estética como un cometido humano trascendental, dado que las personas somos cerebro y corazón, intelecto y pasión, lo que exige proyectar atendiendo tanto a lo funcional como a lo compositivo; de este modo, los aspectos de utilidad, independientes de los relativos a la belleza, deben ser «arquitecturizados», recurriendo a juegos de volúmenes, luz, proporciones, trazados reguladores...¹⁷.

Un criterio que distanciaba notablemente a los arquitectos modernos más afines al purismo de los encuadrados en la *Neue Sachlichkeit* alemana, puesto que los primeros defendían que el deseo de afrontar la realidad no alcanza a anular la misión comunicativa de la obra, acusando a la Nueva Objetividad de ser depuradora de academicismos y servidumbres formalistas con raíces *beaux-arts* pero de una manera severa y coercitiva, mediante un férreo discurso de marchamo represor, enemigo del estatuto libre del traba-

jo artístico, debido a que la capacidad creativa requiere un mínimo margen de individualismo para despertar emoción, ajeno a cualquier variable científico-técnica¹⁸. En cualquier caso, el movimiento moderno había supuesto un serio desafío al estamento oficial, no permitiendo muchos más titubeos en adelante, aunque muchos de sus máximos representantes adoptaran una actitud también positiva frente a lo primitivo y lo autóctono; sirva igualmente el ejemplo de Le Corbusier, haciendo constante alegato en favor de la arquitectura mediterránea de cronología y procedencia diversas, o de Mies van der Rohe, poniendo como referente a las construcciones de madera y las de muros de piedra erigidas en la antigüedad¹⁹.

Así, desde la opción del ya descrito enfoque antiseparatista de primeros de siglo, el principio de ausencia de decoración aplicada también constituyó una de las importantes demandas de un racionalismo instituido en estilo internacional al arrancar la década de los años treinta, ávido de emancipar la disciplina de todo tipo de lastres obsoletos, pese a que pudiera ser considerada, a ojos de cualquier retrógrado, como arquitectura menor –cuando no indigna– por carecer del suficiente respaldo de los antiguos tratados; no así para Hitchcock y Philip Johnson, quienes sostuvieron que: “In the last decade it has produced sufficient monuments of distinction to display its validity and its vitality. It may fairly be compared in significance with the styles of the past”²⁰, asimilándolo al gótico en los aspectos estructurales y al clasicismo en los formales. Entre otros acontecimientos, la Exposición Internacional de París de 1937 certificaría el renovado espíritu de muchos países, pese a la oposición de algunos gobiernos autoritarios, como los de la antigua URSS y Alemania, cuyos pabellones vecinos, diseñados por Boris Iofan y Albert Speer respectivamente, daban la nota discordante, presumiendo de un realismo socialista y un clasicismo prusiano de suma grandilocuencia, ilustrativo de lo que Franco Borsi ha denominado orden monumental²¹, de tenaz predilección para las dictaduras. Por otro lado, el rechazo moderno al pasado generó una total indiferencia con relación a la ciudad existente; los nuevos crecimientos urbanos se basaban en áreas residenciales de bloques exentos que desterraron la tipología de manzana cerrada y, consiguientemente, la secuencia

lineal de fachadas, suprimiendo cualquier motivo plástico, lo que contribuyó a despersonalizar el espacio público en tal grado que cualquier suburbio reproducía la misma imagen anodina sin importar su emplazamiento.

Dicha coyuntura hizo que, en la misma fecha, un elenco de arquitectos y críticos se decantaran explícitamente en esta materia. Entre ellos, Walter Curt Behrendt se pronunció bajo el epígrafe *Disqualification for the monumental*²², donde reconoce los avances tipológicos acaecidos en edificios con programas funcionales concretos, pero no así en los de índole monumental, pese a las experimentaciones practicadas incluso con iglesias modernas, que no superaban la consideración de manifestaciones irrelevantes cuya definición quedaba limitada a una imagen externa con innovadores materiales, pero sin apelar a un mínimo sentido religioso, hasta el punto de que alguna de las cuales fue tildada de «almacén de almas», lo que el germano achaca a una extendida crisis de pensamiento que hacía que ninguna idea política, económica o artística obtuviera un general consenso. Una falta de creencia en lo absoluto como causante psicológica que, a su juicio, venía acompañada de otra no menos importante de raíz sociológica, en tanto que: "Whereas an aristocratic society indulges in erecting all kinds of monuments, using them as symbols to impress on the people the static character of the social building, a democratic society whose structure, based on the concept of organic order, is of dynamic character has no use, and therefore no desire, for the monument"²³. No obstante, admite la consecución de un resultado adecuado en contadas excepciones, como la audaz intervención de Heinrich Tessenow para reacondicionar la Neue Wache de Karl Friedrich Schinkel en Berlín a cenotafio-homenaje a los caídos durante la Primera Guerra Mundial (1931), consistente en un simple espacio vacío iluminado por un óculo cenital abierto bajo el que se situaba un bloque de granito con una corona funeraria de bronce, cuya atmósfera es igual de impactante que severa, dejando constancia de la primacía moderna de lo sobrio frente a lo exuberante, de lo rompedor frente a lo convencional (fig. 3).

Y, en la misma línea, Lewis Mumford remataría la cuestión con su artículo *The death of the*



Fig. 3. Heinrich Tessenow: adaptación de la Nueva Guardia a memorial (1931), actualmente dedicado a las víctimas de la guerra y la tiranía –con el añadido reciente de una réplica ampliada de la escultura *Madre con hijo muerto* (o *Pietà*) de Käthe Kollwitz–. Fuente propia

monument en 1937 – formando parte de una colección de ensayos de arte y arquitectura publicada en Londres –, que sería reeditado al año siguiente dentro de su fundamental obra *The culture of cities*²⁴, donde afirmó que siempre, en civilizaciones anteriores, ha existido el deseo de erigir monumentos sólidos e inertes, como signo de consideración y respeto hacia el tema de la muerte. Un crucial desenlace que justifica el afán constante por perpetuar a los vivos, intentando desafiar el implacable paso del tiempo, lo que se ha instrumentalizado mediante la creación de objetos supuestamente imperecederos, con frecuencia resultantes de procesos de «mificación arquitectónica», nacidos de la vanidad de ricos y poderosos, atormentados por lograr su inmortalidad aunque fuera petrificada en pirámides, templos, panteones... lo que ha ido convirtiendo la ciudad, con su amalgama de edificios marchitos, en un auténtico y gigantesco cementerio, dando una falsa percepción de continuidad. Ahora bien, según Mumford, los últimos siglos han originado un profundo cambio de la

concepción biológica que despoja al monumentalismo de su significado principal, por cuanto la humanidad ha reorientado su mirada hacia el ciclo de la vida. Un hecho que, unido al de haber atestiguado la fragilidad física de las obras simbólicas y la debilidad de sus poderes fundadores, reduciendo algunas formas y patrones del pasado a meras tentativas infantiles, provoca que la supervivencia material ya no represente la cultura ni las convicciones actuales.

De este modo, el Lincoln Memorial en Washington DC o el monumento a Vittorio Emanuele II en Roma son tan solo dos claros ejemplos de «luces eternas» que se apagan, obras completamente caducas e intrascendentes para la dinámica urbana, lo que mueve a Mumford a pensar que “The very notion of a modern monument is a contradiction in terms: if it is a monument, it cannot be modern, and if it is modern, it cannot be a monument”²⁵. Una decadencia que no solo afectaba a las construcciones de componente sacro o institucional, sino también a otros muchos equipamientos que habían adquirido la condición monumental debido a su particular efecto. Y es que el estadounidense defendía que lo que verdaderamente hace que un edificio sea evocador estriba en su precisa adecuación a los nuevos hábitos y modos de vida, su idoneidad como soporte de actividad, y no en la creencia metafísica de su presunta inmutabilidad – lo cual no impide que puedan existir constantes (estándares) que sí deban permanecer. Así, la sociedad debería adoptar la mentalidad del nómada, reduciendo su caparazón fijo a lo estrictamente indispensable para, en su lugar, priorizar ambientes vivideros, lo que permitiría que las ciudades fueran organismos autorrenovadores. A tal propósito, habría que impulsar desarrollos flexibles, evitando grandes inversiones en rígidas (infra)estructuras como las que suscita la metrópoli; en palabras del propio Mumford, referidas a la nueva era mecanocéntrica, “The deflation of our mechanical monuments, then, is no less imperative than the deflation of our symbolic monuments”²⁶.

3. 1940-1945: inflexión durante el período bélico

Atendidos los graves problemas de vivienda y planeamiento urbano de la etapa de entreguerras,

uno de los aspectos que restaba por solventar en los años cuarenta, no menos complejo, era la recuperación de la vida comunitaria, directamente ligada a la existencia de *civic centers* con suficiente representatividad, no concebidos tan solo desde una óptica utilitaria sino también emotiva. A este respecto, Josep Lluís Sert, Fernand Léger y Sigfried Giedion formularon conjuntamente sus cruciales *Nine points on monumentality* en 1943, predestinados a convertirse en sumario del octavo CIAM dedicado a *The heart of the city*, que se celebraría en Hoddesdon en 1951, a pesar de que no serían finalmente publicados hasta mitad de la década siguiente²⁷. Destaca el hecho de que el último de ellos acababa de concluir *Space, time and architecture* en 1941, desde una visión disciplinar puramente maquinista, a modo de historia del movimiento moderno desde sus más profundos orígenes –recopilando los seminarios impartidos tres años antes como titular de la cátedra Charles Eliot Norton en la Universidad de Harvard–, de donde se deduce un rápido a la vez que drástico cambio de enfoque; sin duda, influido por las últimas obras de Frank Lloyd Wright²⁸, especialmente el proyecto para la sede de la compañía S.C. Johnson & Son en Racine (1936-1939), donde su conmovedor espacio central ritmado por esbeltas columnas dendriformes le hizo ver que un edificio administrativo también podía gestarse a partir de un planteamiento con tinte poético. Una línea acentuadamente revisionista en la que también se posicionaría Sert, en su caso tras la publicación aún más reciente de *Can our cities survive?*²⁹ en 1942, como recopilación de las conclusiones extraídas del cuarto y el quinto CIAM – celebrados en 1933 y 1937 respectivamente –, cuya introducción corrió a cargo del suizo. El propio Giedion relata la génesis del escrito recordando cómo, durante uno de sus encuentros en Nueva York, con el doloroso trasfondo del exilio, descubrieron casualmente que los tres (historiador, pintor y arquitecto-urbanista) habían sido invitados por la asociación American Abstract Artists – de la que Léger era notorio miembro – para exponer los temas que les suscitaban mayor interés, mediante sendos artículos a publicar en su bisoña revista³⁰. Una circunstancia que les hizo consensuar la conveniencia de abordar un mismo contenido a partir de sus diferentes perspectivas

profesionales: la nueva monumentalidad, lo que resumieron en casi un decálogo³¹.

Encabezado por versos de una popular marcha militar francesa compuesta a principios del siglo XVIII, que nos transmite la majestuosidad de las más sublimes obras arquitectónicas de la capital gala, prueba del sentimiento de pérdida que invadía a los refugiados europeos tras el nuevo estallido armado, el manifiesto refleja el fracaso generalizado tanto de la supuesta monumentalidad de la Nueva Tradición como del funcionalismo del movimiento moderno para representar las aspiraciones comunes de las gentes, así como deja entrever que la expresión de su historia y valores colectivos solo puede ser realizada a nivel local, pues los grandes Estados centralizados o autoritarios son incapaces de encarnar alegóricamente las esperanzas del pueblo³². Así, una vez sentado el concepto de monumento en sus dos primeros puntos, como piedras miliarenses donde los hombres crearon símbolos para sus ideales, objetivos y actividades, con vocación de legado, expresando las más altas necesidades culturales, seguidamente se diagnostica la falta de obras catalizadoras de estas fuerzas conjuntas desde mitad del siglo XIX, pues los intentos habidos se revelan como cáscaras vacías sin el espíritu de la época. Del quinto punto en adelante se aporta la solución: los edificios deben nacer de una planificación global, donde se reorganicen y reactiven los centros urbanos, con lugares abiertos que acojan equipamientos públicos no solo funcionales sino también exaltadores, lo que requiere aglutinar el trabajo de arquitectos, pintores, escultores y urbanistas, cuya colaboración era inexistente desde las primeras décadas ochocentistas, al mismo tiempo que arbitrar criterios políticos sin prejuicios artísticos, donde quepan recursos y materiales modernos que transformen las construcciones – con juegos de sombras arrojadas por objetos móviles, proyecciones coloristas, etc. – combinados con elementos naturales como vegetación y agua, de los que resulte un cuadro total que recobre el escenario lírico.

En este sentido ahondaría Fernand Léger, durante ese mismo año pero de manera individual, por medio de su ensayo *On monumentality and color*³³, donde también propugna la síntesis de las artes con la arquitectura moderna como directora

de orquesta, vaticinando que uno de los retos más emocionantes, a partir de aquel momento, iba a ser la evolución que debían sufrir las superficies murales a través del empleo del cromatismo puro, toda vez que se hubo percatado de nuevas posibilidades para reorientar adecuadamente la pintura, mediante las que era posible evitar el carácter muerto y anónimo que exhibe cualquier pared desnuda. Para actuar sin ningún tipo de restricción, el primer paso era desligar al color de su asociación con objetos o formas predeterminadas, como evolución del neopresionismo desarrollado en décadas anteriores, lo que ya habían experimentando artistas como Robert Delaunay desde principios de siglo y, sobre todo, de lo que se estaba aprovechando un mundo publicitario que irrumpía con fuerza en toda clase de vías públicas con la consiguiente definición de un renovado paisaje. Así, tanto el exterior como el interior de los edificios tomarían nuevos derroteros, apropiándose de un efecto dinámico que ya había anticipado Le Corbusier en 1946 mediante el concepto de espacio indecible³⁴; todo volumen construido, así como su peso y distancia, pueden disminuir o aumentar de acuerdo a las tonalidades que le sean asignadas.

Derivado de lo anterior, el francés se pregunta, extrapolando a una mayor escala, ¿por qué no realizar también una configuración policroma de una calle o una ciudad? Y es que pensaba que los desarrollos residenciales para clase media eran los que más evidenciaban dicha necesidad, en la medida que requerían un incremento aparente (al menos) de espacio, así como los centros urbanos. Para estos últimos concebía monumentos espectaculares, móviles y cambiantes – manifestando atractivos e intensos significados –, donde color y luz articularan el conjunto, lo que les dotaría de la misma relevancia que cualquier templo o iglesia, gracias a los resultados psicológicos que producen, ya sean conscientes o inconscientes, capaces de transformar el estado de ánimo – y, consecuentemente, los hábitos – de una sociedad, por cuenta de matizar la cruda realidad con un deseado equilibrio entre verdad y fantasía. Ejemplo de ello fueron sus charlas con Leon Trotsky, quien pretendió llevarle a Moscú para crear dos calles ambientadas en azul y amarillo. O su más tardía propuesta, para la Exposición Universal de París de 1937, de convertir la capital en una ciudad

blanca y radiante mediante el tratamiento de todas sus fachadas, que serían bañadas por haces de colores proyectados al atardecer desde la torre Eiffel y aeroplanos, entre acordes musicales, lo que finalmente se desestimó por el excesivo conservadurismo, a ojos de Léger, que mostraban los ciudadanos hacia una vetusta imagen urbana.

Todo este despliegue argumental se vería ampliado con las explicaciones que Giedion desarrolló bajo el título *The need for a new monumentality*²⁵, para el simposio *New architecture and city planning* celebrado en Nueva York un año después, levantando numerosas críticas por cuanto reavivaba conceptos absolutamente desvirtuados que entrañaban un notable riesgo. Entre ellas destaca la opinión discordante de Lewis Mumford que llegó, incluso, a publicarse en *The New Yorker*, sin que finalmente disuadiera al suizo de reiterar sus pertinaces alegatos en distintas conferencias, tanto en foros americanos como europeos. Éste proclamaba que el anhelo

de monumentalidad se trata de algo imposible de extinguir, pues resulta inherente a nuestra propia especie, independiente de los regímenes gubernamentales; surge de la eterna necesidad del hombre de crear símbolos en los que se reflejen sus acciones y destino, así como alienten sus convicciones sociales y religiosas, transmitiendo apasionados recuerdos a las generaciones venideras, despertando el sentimiento inconsciente de la población – profundamente dormido por aquellas fechas – a través de una novedosa concepción imaginativa del espacio público de convivencia, favorecida por la participación de todas las artes, cuya síntesis muestra mayores posibilidades debido al aumento de los recursos técnicos disponibles. La esencia de lo monumental había sufrido una profunda evolución durante la primera parte del siglo XX; desde entonces había que buscarla en la incontestable configuración espacial. Uno de los mejores paradigmas sería la Ciudad Universitaria de Caracas, que se empezó



Fig. 4. Carlos Raúl Villanueva: Aula Magna de la Universidad Central de Venezuela en Caracas (1952-1953); interior de la sala con las nubes acústicas colgantes de Alexander Calder. Fuente: Dodecahedron (<https://flic.kr/p/5XSaH2>)

a proyectar en 1944 por Carlos Raúl Villanueva, cuyo conjunto central para uso administrativo y cultural (1952-1953) incorpora obras de innumerables artistas como Jean Arp, Antoine Pevsner y Alexander Calder (fig. 4).

Otro de los participantes en el encuentro fue Louis I. Kahn, quien también se pronunció, en su caso, bajo el escueto epígrafe *Monumentality*³⁶, entendiendo que hace alusión al carácter inmortal de algunas obras, el cual no puede añadirse o cambiarse. Una cualidad espiritual cuya incorporación a la arquitectura moderna entrañó serias dudas por la extrema relatividad que caracteriza a nuestro mundo reciente, imposible de expresarse con una mera fuerza intencional, así como por el enigmático hecho de que no pueda ser atribuible deliberadamente; ni el mejor material ni la tecnología más avanzada pueden garantizarla, pese a que los monumentos siempre hayan mostrado una perfección estructural que redundaba en forma, proporción y tamaño adecuados, además de sensación de permanencia. La historia nos aporta una sabia lección: la construcción griega se basaba en pórticos adintelados que la romana sustituiría por arcos, bóvedas y cúpulas, trabajando a compresión, mediante los que se dilató el espacio interior; la medieval idearía contrafuertes, arbotantes y pináculos para contrarrestar empujes, con cargas transmitidas a través de nervaduras, permitiendo elevar y horadar muros; el siglo XIX gestaría las estructuras reticuladas, metálicas y de hormigón, expresivas del diagrama de fuerzas, con perfiles cuya forma (tubular, doble 'T'...) nace de su óptimo comportamiento mecánico, también a flexión. Así, el estadounidense pensaba que los nuevos monumentos, conmemorativos de logros y aspiraciones actuales, no deben erigirse del mismo modo que antaño, sino aplicando la ciencia, con innovadores sistemas constructivos.

Con este planteamiento, la arquitectura redefine el sentido de cada uno de sus elementos así como su relación de conjunto, suministrando mayores potencialidades a disposición del diseñador, acordes a la sensibilidad de su tiempo, que nada tienen que ver con discutibles dogmas, criterios vetustos o estándares arbitrarios. Todo ello de un modo equilibrado, sin menoscabo de la rica tradición, como bien demuestra su presti-

giosa obra, mayoritariamente concebida tras su decisiva estancia en Roma con cincuenta años de edad, donde aprendió la belleza clásica y su esencia de 'presente eterno'³⁷; la Yale University Art Gallery en New Haven, Connecticut (1951-1953) y los laboratorios médicos Richards en Filadelfia (1957-1961) son tan solo algunos de los primeros ejemplos que posteriormente avalarían lo expuesto, donde se desprende un cierto deseo por volver a los arquetipos, incluso retomando conceptos característicos de las construcciones antiguas, aunque sin constituir un sistema de símbolos puesto que no permiten variaciones y combinaciones. Edificios que se muestran igual de solemnes que intemporales, divinos a la vez que humanos – con juegos a doble escala –, modelando ideas universales mediante geometría elemental, y ejecutados armoniosamente a través de escenografías de luz y materiales con el mismo brutalismo que precisión.

Todos estos pronunciamientos, así como otros inmediatamente posteriores, fueron causa directa del fuerte impacto producido por la Segunda Guerra Mundial, cuya capacidad destructiva fue ilimitada. Una de las más notables secuelas, para George Mosse, consistió en la desaparición del mito de la experiencia de la guerra³⁸, lo cual supuso que no hubiera argumentos para justificar recordatorios heroicos, ni tan siquiera en los países victoriosos. Un vuelco ideológico que dio pie a repensar en alternativas arquitectónicas, carentes de lecturas peyorativas y, por tanto, gestos grandilocuentes, aprovechando la expansión generalizada del programa de los *living memorials* (monumentos vivos) – ya ensayados parcialmente durante el período de entreguerras en EE.UU. –³⁹, que pretendía erigir equipamientos donde mezclar la finalidad conmemorativa con el uso práctico, en aras de celebrar la única consecuencia positiva de la contienda, como logro alcanzado a nivel de ideales: disfrutar la democracia y su repercusión de libre acceso a educación, cultura, deporte, etc. por medio de escuelas, bibliotecas, parques y jardines, campos de juego... predestinados a dinamizar los centros cívicos. Pero, según advirtió Philip Johnson⁴⁰, no bastaba con denominar conmemorativa a una construcción para convertirla en tal, sino que se precisaba enriquecer el lenguaje formal de la arquitectura para propor-

cionar una respuesta conjunta, no solo utilitaria sino también emotiva.

4. 1945-1960: ideología renovada de posguerra

Inmediatamente después de la contienda militar, en el sexto CIAM celebrado en Bridgwater en 1947, aún no mostraría gran resonancia el nuevo sesgo infligido en materia de monumentos, que continuaban ligados básicamente al ámbito conmemorativo, como demuestra la antología exhibida con proyectos como el *War memorial* en Cambridge, Massachusetts (1945) de Marcel Breuer; el *Monumento ai caduti nei campi di sterminio nazisti* en el cementerio Monumental de Milán (1946) de Belgiojoso, Peresutti y Rogers; o el imponente *Gateway Arch* en St. Louis (1947-1968) diseñado por Eero Saarinen (fig. 5). Sin embargo, la ponencia impartida por Giedion en el *Royal Institute of British Architects*, el 26 de septiembre de este último año, sobre *La necesidad de una nueva monumentalidad*, propició que los editores de *The Architectural Review* decidieran tratar el tema pormenorizadamente en 1948, mediante el importante simposio *In search of a new monumentality*, que reuniría los dictámenes de algunos de los más prestigiosos expertos,

concretamente Gregor Paulsson, Henry-Russell Hitchcock, William Holford, Walter Gropius, Lucio Costa, Alfred Roth y el propio helvético, compilados en un capítulo completo de la revista⁴¹, donde expusieron el significado que dicho concepto desprendía para cada uno de ellos, así como su posible encaje dentro del panorama internacional de la disciplina en aquel instante. En vías de superación de la crisis económica que había confinado las obras a un estricto funcionalismo material, mayoritariamente les parecía el momento apropiado para que la arquitectura moderna comenzara a ejercitar sus habilidades en el desarrollo de un vocabulario más prolijo, expresión necesaria de ideas y sentimientos colectivos, enriqueciendo lo utilitario con lo moral y emotivo, a la vez que reconciliándose con detractores surgidos por controversias reminiscentes.

A tal fin, lo primero era determinar en qué consiste la monumentalidad, término usado con muy distintos matices (incluso ambigüedad) en el pasado, lo que indujo a Paulsson a recordar que su viejo empleo latino nunca iba asociado con aspectos edilicios o estéticos – para los que se recurría a otro tipo de expresiones tales como *dignitas* o *maiestas*, además de adjetivarse con los calificativos de *magnificus*, *splendidus* o *decorus*. Hitchcock, sin embargo, haría hincapié en



Fig. 5. Eero Saarinen: Arco Gateway –simbolizando la «Puerta hacia el Oeste»–, St. Louis (1947-1968); panorámica desde la ribera opuesta del río Misisipi. Fuente: Daniel Wormek (<https://flic.kr/p/9Jzv3C>)

que, pese a quedar popularmente circunscrita solo a memoriales o panteones, su ámbito viene extendido por los historiadores a cualquier construcción remota, dando por sentado que su carácter testimonial (consistente o no) es común para todos los casos; algo que entronca con el parecer de Gropius, Giedion y Roth al subrayar el sentimiento perfectamente descrito por John Ruskin cuando escribe: "Consider [...] whether we ought not to be more in the habit of seeking honour from our descendants than our ancestors; thinking it better to be nobly remembered than nobly born"⁴². Asimismo, aceptadas por amplio consenso, se atribuyen otras cualidades a lo monumental; una de ellas es la «durabilidad», en estrecha relación con la solidez, que tiene que ver con lo pesado e inmóvil, aunque Gropius puntualiza que se debe admitir el equivalente moderno de una nueva estructura física para un modo más elevado de vida cívica, caracterizada por la continua evolución y flexibilidad hacia el crecimiento, lo que Holford respalda en tanto que considera el tiempo como una de sus nuevas variables, no ignorada ni combatida; entre las restantes propiedades se encuentra la «dignidad», materializada por lo sereno, unitario y de ritmo lento, así como la «gran escala».

No obstante, lo importante es que siempre haya repercusión emocional, otorgando un mayor alcance al concepto de monumentalidad que al de monumento, lo que atestigua el hecho de asignar aquella a numerosas obras ingenieriles, tan paradigmáticas como el puente Golden Gate en San Francisco, aparte de a modernos complejos arquitectónicos, entre los que sobresale el Rockefeller Center en el corazón de Manhattan, ambos de flamante construcción por entonces. Es bastante significativo el que, por el contrario, Hitchcock rechace esta característica en otros edificios plenamente innovadores y singulares, como el Crystal Palace en Londres, debido a su manifiesta condición efímera, que ofrece la lectura de un precario conjunto de elementos, al tiempo que Giedion sí admite que se adjudique a grandes espectáculos capaces de fascinar a la población, celebrados dentro de los centros cívicos, citando el ejemplo de los juegos de agua y fuegos artificiales de las Exposiciones Internacionales de París de 1937 y Nueva York de 1939. Otro punto de divergencia se suscitó a propósito de la monu-

mentalidad simulada o seudomonumentalidad, que Holford reivindica – sin mencionarla expresamente – como un sano intento de recuperar los criterios compositivos clásicos, lo que Giedion descarta completamente por su esencia desvirtuada. Con relación a ello, también sin apoyo mayoritario, Paulsson cree que surge normalmente en sociedades democráticas mientras que la genuina lo hace en regímenes autoritarios, como bien demuestra la historia a través, entre otros, de los imperios francés y alemán.

A partir de lo anterior, el siguiente paso era dilucidar si la monumentalidad resulta deseable y, en su caso, qué papel debe jugar y cómo alcanzarla. A este respecto, casi todos se manifiestan claramente a su favor, con Giedion apremiando a que la arquitectura moderna recorra este camino que, bajo su criterio, no solo es el más peligroso sino también el más difícil, pero imprescindible para colmar las aspiraciones colectivas de regocijo, boato y emotividad. Una opinión frontalmente opuesta a la de Paulsson, quien acude a la historia del Renacimiento italiano escrita por Jacob Burckhardt, para recordar que dicho estilo surgió de ambiciosos déspotas que pretendían autogloriarse mediante construcciones representativas de su poder, incitando admiración y temor, lo que no tiene encaje en la libre sociedad actual, aunque los nuevos materiales y sistemas constructivos así lo permitan y una parte del funcionalismo también consista en colmar los anhelos expresivos de riqueza y sometimiento. En nuestra época, según el profesor de la Universidad de Uppsala, esa no debe ser la prioridad, sino mejorar las condiciones ambientales del entorno físico que habitamos, donde los espacios libres y las zonas verdes – con un trazado humanizado – asuman notable protagonismo, lo que sí podría relacionarse con los centros cívicos pero desde su lectura amplia y renovada; una idea que Lucio Costa respalda, pero sin renunciar a la monumentalidad derivada de una correcta elección de volúmenes, tamaños y proporciones, posible para cualquier tipo de edificación, incluso industrial. Por su lado, Giedion piensa que la clave de su logro reside en crear dichos centros a partir de una estrecha colaboración entre arquitectos, pintores y escultores, mientras que Hitchcock y Roth apuntan a un adecuado diseño urbano en el planeamiento urbanístico, lo que Holford y Gropius no entienden

como algo inmediato pues dependerá de que, lentamente, vaya calando un sentimiento popular de perpetuación con el transcurso del tiempo.

En definitiva, toda una larga serie de reflexiones que Talbot Hamlin, profesor de la Universidad de Columbia, consideró rotundamente "among the most significant contributions to recent architectural criticism", según hizo constar en *Progressive Architecture* en febrero de 1949⁴³. Una revista que, tan solo dos meses antes, había vuelto a divulgar el mismo posicionamiento de Paulsson, discrepante respecto al de sus compañeros, esta vez mediante una versión más contundente y pragmática de su rechazo a la monumentalidad en tanto que seguía vinculándola con anticuados absolutismos. Circunstancia que provocó una oleada de escritos de contestación en números siguientes, llovidos desde distintos puntos de EEUU; algunos claramente de apoyo, por cuenta de Gardner A. Dailey y Ernest Kump (San Francisco), así como William Wurster y Robert W. Kennedy (MIT); frente a otros muchos decididamente en contra, de Christopher Tunnard y Carroll L.V. Meeks (Universidad de Yale), Philip Johnson y Peter Blake (MoMA), además del correspondiente al ya mencionado Hamlin⁴⁴. En paralelo, el editor, Thomas H. Creighton, abogaba porque los monumentos de nuestro tiempo fuesen edificios como hospitales, escuelas y hasta viviendas, puestos al servicio del pueblo, y no palacios, templos y arcos de triunfo para emperadores o aristócratas.

Por último, ese mismo año pero nuevamente en *The Architectural Review*, también Lewis Mumford tendría ocasión de añadir su opinión, como una adenda al simposio previamente organizado, mediante el artículo *Monumentalism, symbolism and style*, donde se ratificaba en que la modernidad había renunciado a la mayoría de símbolos históricos, así como devaluado el monumento en sí mismo por cuanto negaba los altos valores que representa, lo que impedía crear otros nuevos que fueran convincentes. El único símbolo cuya validez reconoció, con carácter casi generalizado, era el instituido por la «máquina», especialmente a partir de su consagración tardía por Le Corbusier en 1923; momento en el que, pensando en términos de objetividad, economía y eficiencia, se quiso dotar a los edificios de un aspecto fabril de igual modo que, por motivos

distintos, se había buscado su semejanza con iglesias o palacios en otras épocas. Una visión mecanicista que, tras la Segunda Guerra Mundial, se comenzó a percibir excesivamente reduccionista, más si cabe cuando ya entraba en decadencia, dejando paso a un irrefrenable anhelo de humanización. En todo caso, lo que debe importar son las intenciones sociales que subyacen en la obra y no la tenencia de unos peculiares rasgos morfológicos o decorativos; en palabras del propio Mumford, se podría decir que:

In essence, the monument is a declaration of love and admiration attached to the higher purposes men hold in common [...]. Most ages, to make the monument possible, have (in Ruskin's terms) lighted the lamp of sacrifice, giving to the temple or the buildings of state, not their surplus, but their very life-blood...⁴⁵.

Así concluiría la primera mitad del siglo XX, con nuevas pautas servidas respecto a una ciertamente cuestionada monumentalidad que, según Christian Norberg-Schulz, no se llegó ni siquiera a consumir durante esta etapa por cuanto adoleció de una imagen arquitectónica de vigencia universal, entendiéndose que una forma construida se convierte en ella "cuando revela un modo típico de estar [...], una estructura básica de la espacialidad existencial"; la pirámide, el arco, la cúpula y el frontón fueron paradigmáticos porque revelaban las relaciones entre el arriba y el abajo, el aquí y el allá, de una manera reconocible, con capacidad para crear lugares, mientras que las obras modernas, para el noruego, se movían "entre la generalización abstracta y la particularización atípica"⁴⁶. Un rasgo que tampoco se vería modificado en la mayoría de intentos postreros, según aquel, incluso con edificaciones teñidas de un renovado expresionismo, como la capilla de Notre-Dame du Haut en Ronchamp (1950-1954) de Le Corbusier, magistral obra de arte pero nacida de una solución singular sin suficiente valor tipológico. No obstante, su capitolio para Chandigarh (1951-1958), así como el ideado en Brasilia D.F. (1956-1960) por Oscar Niemeyer, definiendo sendas cabeceras urbanas, evidencian un equilibrio entre memoria e innovación con el que adquieren la condición de acrópolis contemporáneas; en este último caso, reinterpretada por



Fig. 6. Oscar Niemeyer: Congreso Nacional, Brasilia D.F. (1958), de cuya plataforma horizontal arrancan dos vertiginosos bloques de veintisiete plantas que rematan el Eixo Monumental de la ciudad. Fuente: Francisco del Corral

medio de cúpulas contrapuestas a la tipología moderna de torre (fig. 6).

Precisamente, a propósito de las edificaciones en altura, hay que señalar que, relegados los poderes tradicionales por la abrumadora primacía de los poderes económicos y, en consecuencia, perdidos muchos de los parentescos políticos y religiosos de los monumentos existentes, a principios de los cincuenta ya se habían alzado voces para reconocer otras de sus formas de concreción en esta nueva coyuntura, rompiendo con las convenciones simbólicas, como la de José María Sostres, que tuvo eco en la *Revista Nacional de Arquitectura*⁴⁷. Es el caso de los rascacielos, impuestos en la sociedad capitalista como señal inequívoca de ostentación y privilegio, calificados de verdaderas «catedrales del dinero», más por significado que por tamaño, cuyo nombre deriva frecuentemente de las empresas y patronos más influyentes del mundo – la Lever House y la sede central del Chase Manhattan Bank en Nueva York (1951-1952 y 1957-1961) de Skidmore, Owings y Merrill con Gordon Bunshaft; la torre Pirelli en

Milán (1956-1958) de Gio Ponti y Pier Luigi Nervi... –, intimidando con su mayestática presencia, de rotundo lenguaje propio, en los distritos de mayor especulación del suelo, para reafirmar su notoriedad y estatus a la vez que insinúan el sometimiento colectivo al imperio financiero. El arquitecto catalán advierte que el *skyscraper* integra factores de nuestra época bastante específicos, como romanticismo técnico, publicidad y calidad representativa, que lo han dotado de una sintaxis propia. Así, desde los primeros edificios de Chicago, experimentaciones del hierro laminado pudorosamente revestidas de historicismo, el rascacielos se ha ido liberando hasta incorporarse a lo monumental en términos autóctonos.

Pese a ello, a juicio de Norberg-Shulz, tendría que llegar la posmodernidad para conseguir la definitiva recuperación de la imagen tipo. Pero no se trataba de revivir el historicismo combatido por la arquitectura moderna, sino de la posibilidad abierta por Louis H. Sullivan de poder retornar al ornamento después de un paréntesis en el que se concentrara el esfuerzo en producir obras

bien formadas y agradables en su desnudez; una vuelta que solo sería sustanciosa manteniendo la nueva concepción del espacio⁴⁸. Y es que, de acuerdo a Sostres, el concepto de monumentalidad satisface "una necesidad que tiene su centro en profundos estratos del alma colectiva. Son problemas que responden tanto a lo existencial como a la esencia intemporal del hombre. Vinculan la creación material al sentimiento del más allá, a una conciencia de época y de agrupación, son alusiones al futuro"⁴⁹. En definitiva, el instinto de supervivencia de nuestra especie potencia el sentimiento de continuidad también patrimonial.

5. Conclusiones

La controversia en torno a la monumentalidad, erigida en detonante básico del estallido racionalista, constituyó asunto clave durante la primera mitad del pasado siglo, cuando se censuró la retórica ecléctica, mostrando continuidad en el devenir moderno con dos fases disociadas por la Segunda Guerra Mundial. Así, a partir de la renovación teórica de Riegl y las extremas restricciones planteadas por Loos, con un simbolismo cada vez más circunscrito a la estricta representación del espíritu de la época, antagónico a toda clase de modelos pasados, el único reducto que subsistiría con cierta fuerza monumental, frecuentemente no reconocida por los negativos prejuicios inherentes al término, vino de la expresión honesta que comportaban las nuevas técnicas derivadas de los avances industriales, cuya contundencia formal era equiparable a la propia de la antigüedad, ahora implícita en las construcciones ingenieriles, especialmente americanas, consagradas durante los años diez y veinte de manera sucesiva por Gropius, Sant'Elia y Le Corbusier, donde los neoplasticistas Oud y van Doesburg hallaron la premisa de una deseada confluencia artística. Así, el estilo internacional acabó diezmando el monumentalismo más académico, incluso en su remozada versión de los Nuevos Tradicionalistas, desde la primacía de un funcionalismo que solo fue compasivo con depurados aspectos plásticos

y vernáculos. Behrendt y Mumford certificarían su indiscutible defunción a finales de los treinta, tras constatar la absoluta pérdida de su significado histórico en una sociedad completamente transformada.

No obstante, la doctrina moderna se vería reconducida categóricamente por Giedion, Léger y Sert con sus decisivos *Nine points* en 1943, con un trasfondo bélico que hizo tambalear la cultura europea, donde la memoria colectiva debía blindarse como aval. De este modo, la nueva monumentalidad irrumpió como drástica respuesta, basada en una síntesis de las artes que aunaría a arquitectos, pintores, escultores y urbanistas, para recuperar la identidad y el sentimiento colectivos de la población, activando su mermada vida comunitaria principalmente a través de renovados centros cívicos, cuyo amplio análisis se pospondría al octavo CIAM. Un determinante giro que, en tan solo un año, sería corroborado individualmente en distintos textos y conferencias por parte de sus impulsores, así como secundado por Kahn desde una óptica de predominancia técnica. Ello desencadenó una ardua discusión mediática que contrapondría la postura adversa de Paulsson, al asociar monumento con despotismo, frente al sentir favorable de Hitchcock, Holford, Gropius, Costa y Roth respecto a la necesidad de recobrar el impacto emocional, ya sea en lo arquitectónico como en lo urbano; dos corrientes enfrentadas a los que se irían añadiendo adeptos. En cualquier caso, el lenguaje maquinista, después de la contienda militar, resultaba demasiado excluyente, sobre todo para la consecución de los más altos objetivos, lo que reavivó un simbolismo que empezaría incluso a vislumbrarse, de acuerdo a Sostres, en tipologías singulares como el rascacielos. La monumentalidad estaba nuevamente instaurada, pero esta vez desde una profunda evolución que había reemplazado las convenciones estilísticas por una contemporánea a la par que rica configuración espacial y fenomenológica.

NOTAS

¹ El presente texto se ha gestado dentro del Proyecto I+D HAR2012-31133 *Arquitectura, escenografía y espacio urbano: ciudades históricas y eventos culturales* del Ministerio de Ciencia e Innovación, partiendo del trabajo realizado por el mismo autor en la reseña "Nine points on monumentality: un manifiesto para la reactivación urbana contemporánea", publicada como parte de Josep Lluís Sert, Fernand Léger, Sigfried Giedion, "Nueve puntos sobre monumentalidad", *URBS. Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*, trad. de José María Coco Ferraris y comentario de Emilio Cachorro Fernández, vol. 5, 2, 2015, pp. 197-206 [disponible en <http://www2.ual.es/urbs/index.php/urbs/article/view/cachorro>], cuyos contenidos son base del desarrollo anteriormente expuesto a partir de los años cuarenta –mayoritariamente incluido en el apartado 3.

² Véase Sigfried Giedion, *Arquitectura y Comunidad*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1963, pp. 33-59 [1956].

³ Alois Riegl, *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*, Braumüller, Viena y Leipzig, 1903.

⁴ Concepto acuñado, en materia musical y escénica, por Richard Wagner a mediados del siglo XIX, que más tarde fue refrendado por Nietzsche en *El Nacimiento de la tragedia* (1872).

⁵ Adolf Loos, "Architektur", 1910, tr. al castellano como "Arquitectura", en Adolf Opel, Josep Quetglas (eds.), *Adolf Loos. Escritos II 1910/1932*, El Croquis, Madrid, 2004, pp. 23-35.

⁶ Walter Gropius, "Monumentale Kunst und Industriebau", 1911, en Karin Wilhelm (ed.), *Walter Gropius, Industriearchitekt*, Vieweg, Braunschweig y Wiesbaden, 1983, pp. 116-120.

⁷ Walter Gropius, "Die Entwicklung moderner Industriebaukunst", en *Jahrbuch des Deutschen Werkbundes. Die Kunst in Industrie und Handel*, Diederichs, Jena, 1913, pp. 17-22.

⁸ *Ibidem*, p. 22. Tr. (extraída de Reyner Banham, *La Atlántida de hormigón*, Nerea, Madrid, 1989, pp. 189-190): "El convincente monumentalismo de los elevadores de grano canadienses o

sudamericanos, las carboneras construidas para las principales compañías de ferrocarril y los más recientes talleres de las grandes empresas industriales norteamericanas, pueden compararse con la obra del antiguo Egipto por su contundente fuerza monumental". En este sentido, hay que recordar que la comparación entre ambas culturas también estuvo presente en la percepción histórica de su compatriota Wilhelm Worringer.

⁹ Le Corbusier, Saugnier –pseudónimo de Amédée Ozenfant–, "Trois rappels à MM. les architectes", en *L'Esprit Nouveau*, 1, París, octubre de 1920, pp. 90-96.

¹⁰ Antonio Sant'Elia, Filippo T. Marinetti, "L'Architettura futurista. Manifiesto", 1914, tr. al castellano como "La arquitectura futurista. Manifiesto", en Pere Hereu, Josep M. Montaner, Jordi Oliveras (eds.), *Textos de arquitectura de la modernidad*, Nerea, Madrid, 1994, pp. 164-167.

¹¹ Jacobus J. Pieter Oud, "Het monumentale stadsbeeld", en *De Stijl*, vol. 1, 1, octubre de 1917, pp. 10-11.

¹² Jacobus J. Pieter Oud, "Kunst en machine", en *De Stijl*, vol. 1, 3, enero de 1918, pp. 25-27.

¹³ *Ibidem*, p. 25. Tr. propia: "... monumentalidad significa: la relación organizada y controlada de lo subjetivo a lo objetivo...".

¹⁴ Theo van Doesburg, "Aanteekeningen over monumentale kunst", en *De Stijl*, vol. 2, 1, noviembre de 1918, pp. 10-12.

¹⁵ Véanse Henry-Russell Hitchcock, "Modern architecture I: the traditionalists and the new tradition", en *Architectural Record*, 63, F.W. Dodge, Nueva York, abril de 1928, pp. 337-349; y *Modern architecture: romanticism and reintegration*, Payson & Clarke, Nueva York, 1929.

¹⁶ Criterio imperante tras los análisis más recientes de su ideario; véase lo escrito en Françoise Choay, *Alegoría del patrimonio*, Gustavo Gili, Barcelona, 2007, p. 114 [1992], que se contraponen a Laura Martínez de Guereñu, "Un atlas de paisajes", en *Arquitectura Viva*, 155, Madrid, 2013, pp. 54-56. Los mencionados bocetos corresponden, respectivamente, a Le Corbusier, *Hacia una ar-*

quitectura, Apóstrofe, Barcelona, 1998, p. 128 [1923]; y "El plan 'Voisin' de París", *Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo*, Apóstrofe, Barcelona, 1999, pp. 199 y 201 [1929] –conferencia pronunciada en Buenos Aires.

¹⁷ Véase Le Corbusier, "En defensa de la arquitectura", *El Espíritu Nuevo en arquitectura. En defensa de la arquitectura*, COAATM, Murcia, 2003, pp. 43-68.

¹⁸ A modo de análisis retrospectivo, véase Giancarlo de Carlo, "The situation of modern movement", en Oscar Newman (ed.), *CIAM '59 in Otterlo*, Universe Books Inc., Stuttgart, 1961, pp. 80-91.

¹⁹ Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio; reflexiones sobre arquitectura 1922/1968*, El Croquis, Madrid, 2000, p. 480 –como parte del "Discurso de ingreso como Director del Departamento de Arquitectura del Armour Institute of Technology (AIT)" impartido por el arquitecto alemán en 1938.

²⁰ Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson, *The International Style. Architecture since 1922*, W.W. Norton, Nueva York, 1932, p. 19. Tr. propia: "En la última década ha creado suficientes monumentos de renombre para demostrar su validez y vitalidad. Puede ser perfectamente comparado en relevancia con los estilos del pasado".

²¹ Véase Franco Borsi, *L'ordine monumentale in Europa (1929-39)*, Edizioni di Comunità, Milán, 1986.

²² Walter Curt Behrendt, "Disqualification for the monumental", *Modern building: its nature, problems and forms*, Harcourt Brace, Nueva York; Martin Hopkinson, Londres, 1937, pp. 179-182.

²³ *Ibidem*, 182. Tr. propia: "Mientras que una sociedad aristocrática se complace en erigir toda clase de monumentos, utilizándolos como símbolos para inculcar a la gente el carácter estático de la construcción social, en una sociedad democrática cuya estructura, basada en el concepto de orden orgánico, es de carácter dinámico, no tiene ninguna utilidad y, por tanto, no existe deseo de monumento".

²⁴ Lewis Mumford, *The culture of cities*, Harcourt, Brace & Co, Nueva York, 1938. Su inclusión se hizo como un doble apartado: la primera parte fue recogida con el título original del anterior texto, pp. 433-439; mientras que la segunda quedó encabezada por "Flexibility and renewal", pp. 440-445 –ambas dentro del capítulo denominado "Social basis of the new urban order".

²⁵ Lewis Mumford, "The death of the monument", en J. Leslie Martin, Ben Nicholson, Naum Gabo (eds.), *Circle: international survey of construction art*, Faber & Faber, Londres, 1937, p. 264. Tr. propia: "La noción de monumento moderno es contradictoria en sí misma: si es un monumento, no puede ser moderno; y si es moderno, no puede ser un monumento".

²⁶ *Ibidem*, p. 269. Tr. propia: "La reducción de nuestros monumentos mecánicos, entonces, no es menos imperiosa que la reducción de nuestros monumentos simbólicos".

²⁷ Sigfried Giedion, "Nine points on monumentality", *Architecture, you and me. The diary of a development*, Harvard University Press, Cambridge (MA), 1958, pp. 48-51.

²⁸ Véase Frank Lloyd Wright, *When democracy builds*, University of Chicago Press, Chicago, 1945, pp. 4-5.

²⁹ El cual es considerado como texto complementario del anteriormente citado libro de Giedion –ambos editados por Harvard University Press.

³⁰ Véase Sigfried Giedion, *op. cit.*, 1963, pp. 30-32. Para una más amplia contextualización, se puede consultar Joan Ockman, "Los años de la guerra: Nueva York, Nueva Monumentalidad / The war years in America: New York, New Monumentality", en Xavier Costa, Guido Hartray (eds.), *Sert. Arquitecto en Nueva York*, catálogo de exposición, Actar y Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona, 1997, pp. 22-47.

³¹ Cuya redacción se ultimó mediante correspondencia, como demuestra la carta de Giedion a Sert con fecha 23 de mayo de 1943 (Archivo Sigfried Giedion, ref. 43-K-1943-5-23(G), ETH Zürich).

³² Véase Kenneth Frampton, *Historia crítica de la arquitectura moderna*,

Gustavo Gili, Barcelona, 1987, p. 225 [1980].

³³ Publicado también de modo tardío, como apartado precedente a los *Nine points*, en Sigfried Giedion, *op. cit.*, 1958, pp. 40-47.

³⁴ Véase Le Corbusier, "L'Espace indicible", en *L'Architecture d'Aujourd'hui*, número especial sobre Arte, abril de 1946, pp. 9-17.

³⁵ Sigfried Giedion, "The need for a new monumentality", en Paul Zucker (ed.), *New architecture and city planning*, Philosophical Library, Nueva York, 1944, pp. 549-568.

³⁶ Louis I. Kahn, "Monumentality", en *ibidem*, pp. 77-88.

³⁷ Expresión adoptada como título de Sigfried Giedion, *The eternal present. A contribution on constancy and change*, vol. 1: *The beginnings of art* y vol. 2: *The beginnings of architecture*, Bollingen Foundation, Nueva York, 1962 y 1964.

³⁸ Véase George Mosse, "Two world wars and myth of the war experience", en *Journal of Contemporary History*, vol. 21, 4, octubre de 1986, pp. 491-513, donde el historiador alemán justifica tal circunstancia, entre otras razones, porque dejó de existir el combate físico directo (como signo de coraje) y la distinción entre objetivos militares y civiles; lo que se acompañó de una cobertura mediática con imágenes funestas y un colofón tan execrable como la bomba atómica.

³⁹ Para ampliar información sobre esta materia, se puede consultar Charles D. Maginnis (expresidente del AIA), "Living memorials: the war memorial", y Archibald MacLeish (poeta y bibliotecario del Congreso), "Living memorials: memorials are for remembrance", en *The Architectural Forum*, vol. 81, 3, septiembre de 1944, pp. 106-110 y 111-112 respectivamente; The American Commission for Living War Memorials, con The National Committee on Physical Fitness of the Federal Security Agency, *Memorials that live. A brochure of suggestions concerning the use of recreational facilities as war memorials*, The American Commission for Living War Memorials, Columbus (OH), 1944; Andrew M. Shanken, "Planning memory: living memorials in the United

States during World War II", en *The Art Bulletin*, vol. 84, 1, marzo de 2002, pp. 130-147; y Mariano Molina Iniesta, *La idea de monumentalidad en la segunda posguerra: debates y propuestas*, tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid, 2015 [disponible en <http://oa.upm.es/39919/>].

⁴⁰ Véase Philip Johnson, "War memorials. What aesthetic price glory?", en *Art News*, vol. 44, 2, septiembre de 1945, pp. 8-10, 24-25.

⁴¹ Gregor Paulsson, Henry-Russell Hitchcock, William Holford, Sigfried Giedion, Walter Gropius, Lucio Costa, Alfred Roth, "In search of a new monumentality", en *The Architectural Review*, vol. 104, 624, septiembre de 1948, pp. 117-128.

⁴² John Ruskin, *Lectures on architecture and painting*, John Wiley, Nueva York, 1854, II, p. 79. Tr. propia: "Considera [...] si deberíamos no tener la costumbre de buscar el honor a partir de nuestros descendientes en vez de nuestros antepasados; pensando más en ser recordados noblemente que en haber nacido noblemente".

⁴³ Formando parte del escrito "Defends discussion", p. 10. Tr. propia: "entre las contribuciones más significativas a la crítica arquitectónica reciente".

⁴⁴ Véanse *Progressive Architecture*, vol. 29, 12, diciembre de 1948, pp. 49, 120, 122 y 138; y *Progressive Architecture*, vol. 30, 1, enero de 1949, pp. 8, 10 y 12; *Progressive Architecture*, vol. 30, 2, febrero de 1949, pp. 8, 10 y 12.

⁴⁵ Lewis Mumford, "Monumentalism, symbolism and style", en *The Architectural Review*, vol. 105, 628, abril de 1949, p. 179. Tr. propia: "En esencia, el monumento es una declaración de amor y admiración ligada a los más altos propósitos que los hombres tienen en común [...]. La mayoría de las épocas, para que el monumento fuera posible, encendieron (en términos de Ruskin) la lámpara del sacrificio, dando al templo o los edificios públicos, no un exceso, sino su propia sangre vital...".

⁴⁶ Tanto ésta como la anterior cita forman parte de Christian Norberg-Schulz, "La nueva monumentalidad", *Los principios de la arquitectura moderna*, Reverté, Barcelona, 2008, p. 223 [2000].

⁴⁷ José María Sostres, "La arquitectura monumental", en *Revista Nacional de Arquitectura*, 113, Dirección General de Arquitectura, Madrid, mayo de 1951, pp. 24-27.

⁴⁸ Louis H. Sullivan, "El ornamento en arquitectura", *Charlas con un arquitecto (kindergarten chats y otros escritos)*, Infinito, Buenos Aires, 1959, p. 182 [1892].

⁴⁹ José María Sostres, *op. cit.*, p. 24.

REFERENCIAS

- Banham, Reyner. 1989. *La Atlántida de hormigón*. Madrid: Nerea.
- Behrendt, Walter Curt. 1937. "Disqualification for the monumental." In *Modern building: its nature, problems and forms*, 179-82. New York: Harcourt Brace; Londres: Martin Hopkinson.
- Borsi, Franco. 1986. *L'ordine monumentale in Europa (1929-39)*. Milan: Edizioni di Comunità.
- Carlo, Giancarlo de. 1961. "The situation of modern movement." In *CIAM '59 in Otterlo*, edited by Oscar Newman, 80-91. Stuttgart: Universe Books Inc.
- Choay, Françoise. 2007. *Alegoría del patrimonio*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Doesburg, Theo van. 1918. "Aanteekeningen over monumentale kunst." *De Stijl* 2, no. 1 (November): 10-2.
- Frampton, Kenneth. 1987. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Giedion, Sigfried. 1944. "The need for a new monumentality." In *New architecture and city planning*, edited by Paul Zucker, 549-68. New York: Philosophical Library.
- Giedion, Sigfried. 1958. "Nine points on monumentality." In *Architecture, you and me. The diary of a development*, 48-51. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Giedion, Sigfried. 1962-64. *The eternal present. A contribution on constancy and change*. 2 vols. New York: Bollingen Foundation.
- Giedion, Sigfried. 1963. *Arquitectura y Comunidad*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Gropius, Walter. 1913. "Die entwicklung moderner industriebaukunst." In *Jahrbuch des Deutschen Werkbundes. Die kunst in industrie und handel*, edited by Deutschen Werkbundes, 17-22. Jena: Diederichs.
- Gropius, Walter. 1983. "Monumentale kunst und industriebau." In *Walter Gropius, industriearchitekt*, edited by Karin Wilhelm, 116-20. Braunschweig and Wiesbaden: Vieweg.
- Hitchcock, Henry-Russell. 1928. "Modern architecture I: the traditionalists and the new tradition." *Architectural Record* 63 (April): 337-49.
- Hitchcock, Henry-Russell. 1929. *Modern architecture: romanticism and reintegration*. New York: Payson & Clarke.
- Hitchcock, Henry-Russell, and Philip Johnson. 1932. *The International Style. Architecture since 1922*. New York: W.W. Norton.
- Johnson, Philip. 1945. "War memorials. What aesthetic price glory?" *Art News* 44, no. 2, (September): 8-10, 24-5.
- Kahn, Louis I. 1944. "Monumentality." In *New architecture and city planning*, edited by Paul Zucker, 77-88. New York: Philosophical Library.
- Le Corbusier, and Saugnier. 1920. "Trois rappels à MM. les architectes." *L'Esprit Nouveau* 1 (October): 90-6.
- Le Corbusier. 1946. "L'Espace indicible." *L'Architecture d'Aujourd'hui*, special no. about Art (April): 9-17.
- Le Corbusier. 1998. *Hacia una arquitectura*. Barcelona: Apóstrofe.
- Le Corbusier. 1999. "El plan 'Voisin' de París." In *Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo*, 193-237. Barcelona: Apóstrofe.
- Le Corbusier. 2003. "En defensa de la arquitectura." In *El Espíritu Nuevo en arquitectura. En defensa de la arquitectura*, 43-68. Murcia: COATM.
- Loos, Adolf. 2004. "Arquitectura." In *Adolf Loos. Escritos II 1910/1932*, edited by Adolf Opel, and Josep Quetglas, 23-35. Madrid: El Croquis.
- MacLeish, Archibald. 1944. "Living memorials: memorials are for remembrance." *The Architectural Forum* 81, no. 3 (September): 111-2.
- Maginnis, Charles D. 1944. "Living memorials: the war memorial." *The Architectural Forum* 81, no. 3 (September): 106-110.
- Martínez de Guereño, Laura. 2013. "Un atlas de paisajes." *Arquitectura Viva* 155: 54-6.
- Molina Iniesta, Mariano. 2015. *La idea de monumentalidad en la segunda posguerra: debates*

- y propuestas. PhD diss., Universidad Politécnica de Madrid.
- Mosse, George L. 1986. "Two world wars and myth of the war experience." *Journal of Contemporary History* 21, no. 4 (October): 491-513. <https://doi.org/10.1177/002200948602100401>
- Mumford, Lewis. 1937. "The death of the monument." In *Circle: international survey of construction art*, edited by J. Leslie Martin, Ben Nicholson, and Naum Gabo, 263-70. London: Faber & Faber.
- Mumford, Lewis. 1938. *The culture of cities*. New York: Harcourt, Brace & Co.
- Mumford, Lewis. 1949. "Monumentalism, symbolism and style." *The Architectural Review* 105, no. 628 (April): 173-80.
- Neumeyer, Fritz. 2000. *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio; reflexiones sobre arquitectura 1922/1968*. Madrid: El Croquis.
- Norberg-Schulz, Christian. 2008. "La nueva monumentalidad." *Los principios de la arquitectura moderna*, 207-28. Barcelona: Reverté.
- Ockman, Joan. 1997. "Los años de la guerra: Nueva York, Nueva Monumentalidad / The war years in America: New York, New Monumentality." In *Sert. Arquitecto en Nueva York*, edited by Xavier Costa, and Guido Hartray, 22-47. Barcelona: Actar, and Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- Oud, Jacobus J. Pieter. 1917. "Het monumentale stadsbeeld." *De Stijl* 1, no. 1 (October): 10-1.
- Oud, Jacobus J. Pieter. 1918. "Kunst en machine." *De Stijl* 1, no. 3 (January): 25-7.
- Paulsson, Gregor, Henry-Russell Hitchcock, William Holford, Sigfried Giedion, Walter Gropius, Lucio Costa and Alfred Roth. 1948. "In search of a new monumentality." *The Architectural Review* 104, no. 624 (September): 117-28.
- Progressive Architecture* 29, no. 12. (December). 1948.
- Progressive Architecture* 30, no. 1. (January). 1949.
- Progressive Architecture* 30, no. 2 (February). 1949.
- Riegl, Alois. 1903. *Der moderne denkmalkultus. Sein wesen und seine entstehung*. Viena, and Leipzig: Braumüller.
- Ruskin, John. 1854. *Lectures on architecture and painting*. New York: John Wiley.
- Sant'Elia, Antonio, and Filippo T. Marinetti. 1994. "La arquitectura futurista. Manifiesto." In *Textos de arquitectura de la modernidad*, edited by Pere Hereu, Josep M. Montaner, and Jordi Oliveras, 164-7. Madrid: Nerea.
- Sert, Josep Lluís, Fernand Léger, and Sigfried Giedion. 2015. "Nueve puntos sobre monumentalidad." *URBS. Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales* 5 (2): 197-206. Translated by José María Coco Ferraris and comment of Emilio Cachorro Fernández. <http://www2.ual.es/urbs/index.php/urbs/article/view/cachorro>.
- Shanken, Andrew M. 2002. "Planning memory: living memorials in the United States during World War II." *Art Bulletin* 84, no. 1 (March): 130-47. <https://doi.org/10.2307/3177256>
- Sostres, José María. 1951. "La arquitectura monumental." *Revista Nacional de Arquitectura* 113 (May): 24-7.
- Sullivan, Louis H. 1959. "El ornamento en arquitectura." In *Charlas con un arquitecto (kindergarten chats y otros escritos)*, 182-5. Buenos Aires: Infinito.
- The American Commission for Living War Memorials, with The National Committee on Physical Fitness of the Federal Security Agency. 1944. *Memorials that live. A brochure of suggestions concerning the use of recreational facilities as war memorials*. Columbus, OH: The American Commission for Living War Memorials.
- Wright, Frank Lloyd. 1945. *When democracy builds*. Chicago: University of Chicago Press.

LA CALIGRAFÍA EN EL DISEÑO DE ESTILOS GRÁFICOS PARA EL CINE DE ANIMACIÓN: GRANGEL STUDIO Y EL EJEMPLO DE *CORPSE BRIDE*

Alberto Carrere

Universitat Politècnica de València

Data recepción: 2016/05/12

Data aceptación: 2017/04/24

Contacto autor: acarrere@upv.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5933-2278>

RESUMEN

El dibujo está en la base del estilo gráfico de una película de animación. Por su parte, la caligrafía se relaciona con el dibujo y la pintura por la gestualidad del trazo, ese índice tan significativo del signo plástico en arte y comunicación visual. Además, la caligrafía tiene un lugar diferenciado en la historia del diseño gráfico y la escritura. Grangel Studio crea personajes y estilos gráficos para DreamWorks, Sony Animation o Warner Bros, en los que la caligrafía tiene un papel relevante. Con ese marco teórico y referentes, el artículo indaga cómo la caligrafía participa en el estilo de las películas, con el caso paradigmático de *Corpse Bride* (2005), donde las caligrafías del filme y promociones, junto al dibujo de personajes, colaboran con el universo del relato, afín a las recreaciones neogóticas del director Tim Burton.

Palabras clave: caligrafía, tipografía, estilo, *Corpse Bride*, gótico

ABSTRACT

Drawing is the basis of the graphic style of animated films, while calligraphy relates to drawing and painting through the nature of its strokes, that meaningful indicator of the plastic sign in visual arts and communication. Calligraphy also occupies a prominent place in the history of graphic design and writing. Grangel Studio creates graphic characters and styles for DreamWorks, Sony Animation and Warner Bros, a process in which calligraphy plays an important role. Drawing on this theoretical framework and references, this article examines how calligraphy contributes to the style of these feature films, taking as a case in point *Corpse Bride* (2005), where the calligraphy used in the film and promotional artwork and the rendering of the characters work as one with the story world, in the manner of the neogothic productions of the director Tim Burton.

Keywords: calligraphy, typography, style, *Corpse Bride*, gothic

1. Introducción

Para Giorgio Vasari, el *disegno*, padre de las tres artes renacentistas, arquitectura, pintura y escultura, proviene del intelecto y no es sino una expresión del "conchetto, che si ha nell'animo", aquello que desde la mente se hubiera "immaginato e fab-

bricato nell'idea"¹. En su época el *disegno* era el dibujo, pero también la intención, el proyecto, el propósito². Esa aspiración del *Cinquecento* sigue vigente en las actuales películas de animación, cuyos estilos gráficos tienen origen en el dibujo, pero además suponen la intención e integración

de diversos medios: ilustración manual y digital, escultura, cine, programación informática, etc.

La *expresión visual* de los textos, el instrumento más específico del diseño gráfico, puede igualmente contribuir y participar en este tipo de proyectos. Su estudio, en la variante de la escritura caligráfica, tiene un interés diferenciado porque la caligrafía se relaciona con el dibujo y la pintura por la gestualidad del trazo, ese índice tan significativo del signo plástico³ en arte y comunicación visual. A este parangón en la función estética, conviene añadir el lugar que ocupa la caligrafía en la historia del diseño gráfico y la escritura. Por ello, se han analizado trabajos de Grangel Studio, empresa dedicada a la creación de estilos y personajes para producciones internacionales de cine de animación que da gran importancia al tratamiento visual de los textos, incorporando en todos sus proyectos opciones de logotipos del título, personajes y otras posibles denominaciones secundarias, tanto en relación a la película como a su promoción comercial. El principal responsable de esa labor es Carles Burgès, uno de los socios fundadores de Grangel Studio, especialista en caligrafía y tipografía, de larga trayectoria profesional en comunicación gráfica y dirección artística. En sus trabajos, tipografía y caligrafía actúan en la misma dirección que el dibujo de personajes concebido por Carlos Grangel y también desarrollado por Jordi Grangel, para definir un estilo acorde con cada relato cinematográfico.

Cierto es que en muchas películas no se reproducen los textos que han formado parte del proyecto, de ahí lo significativo de *Corpse Bride* (*La novia cadáver*, Tim Burton, 2005), un ejemplo donde las caligrafías se han incorporado al filme en el logotipo del título, créditos de apertura y carteles aclaratorios en medio de la misma (*intertítulos*), además del diseño de nombres para los personajes y la promoción comercial. Un caso que es paradigmático asimismo por la intervención de la caligrafía en el estilo gráfico de la película. Para ello, la caligrafía, a través de su lugar en la historia del diseño gráfico y la escritura, dialoga con las letras del pasado desde su posición contemporánea y en relación al relato cinematográfico.

2. El estilo como poética visual

Definir un estilo es necesario en proyectos de animación, pues no se trata solo de un conjunto reconocible de formas expresivas. El estilo, en general, ayuda a construir la connotación en diferentes planos del relato: el simbolismo que hay tras la historia contada, los espectadores previstos a los que está orientada una obra, la vinculación a géneros narrativos, los procesos técnicos, estética, utilidad social, etc. Tal como señala Norberto Chaves a propósito del diseño gráfico, la aportación del estilo a esos planos subraya su relación con el sujeto cultural⁴. Por su parte, Omar Calabrese hace notar que las formas expresivas se corresponden con efectos en el plano del contenido y el estilo se convierte en un conjunto de atributos de un actor social, sea un individuo, un grupo o una época⁵. Por ello se suele decir que el estilo implica una concepción estética del medio y sus obras, "un modelo del universo"⁶.

En el caso que nos ocupa, donde los proyectos se refieren a películas diferentes con varias historias y directores, se hace necesario introducir otro modo de entender el estilo, señalado por Santos Zunzunegui: su consideración como identidad visual o poética visual de una obra. De este modo, se traslada el centro de interés desde el autor hacia la obra, como respuesta a algunos problemas observados en la concepción tradicional, y así concluir que "el estilo se confunde con el ser mismo de toda obra que se quiere artística"⁷.

Desde ese punto de vista, el estudio sobre caligrafía que se va a llevar a cabo aborda su participación en la poética visual que subyace a proyectos destinados al cine de animación. Una identidad visual cuya puesta en forma se alimenta de rasgos que a su vez pueden provenir de otras huellas estilísticas, en el sentido tradicional, de la época, las técnicas, el autor, etc. El estilo es atributo de la obra, recreada a través de la experiencia profesional y vital del individuo que le da forma; pero a la vez, es también una muestra del medio y la época a la que pertenece (*zeitgeist*), entendiendo aquí la época como el momento actual del proyecto, no de la historia que se cuenta. Cuando Grangel Studio desarrolla el diseño de personajes y textos, incorpora los estilemas gráficos propios de su bagaje profesional y del

impulso emocional que se imprime al grafismo del dibujo como huella de autoría. Sin embargo, en cada caso, el estilo pertenece por derecho a la especificidad de cada relato. En consecuencia, la búsqueda que da paso a una inspiración plástica siempre comienza por acercarse a conocer el asunto motivador, el argumento del filme, su ambientación, personajes, referencias literarias o artísticas. Tal como han explicado en diversas ocasiones Carlos Grangel, Jordi Grangel y Carles Burgès, si la película está protagonizada por animales, se estudia su comportamiento y anatomía en directo o a través de documentales. Si es de época, se recopila documentación histórica o se visitan los museos y lugares relacionados con el tiempo y lugar del relato, etc. Todo ello sin olvidar que la orientación del director de la película es fundamental, sobre todo si su cine es tan personal como el de Tim Burton, que eligió a Carlos Grangel para los dibujos de *Corpse Bride* porque había visto un trabajo suyo anterior con un estilo acorde al que buscaba para esa historia. Así, Burton debió ver en el estilo Grangel confluencias y semejanzas con su propio estilo, por lo que no extraña, en reciprocidad, que algunos de los personajes puedan recordar otras criaturas de su filmografía⁸.

3. El gesto del trazo en el estilo caligráfico

Tal como afirma Meyer Schapiro, la descripción de un estilo suele hacer referencia, sobre todo, a los rasgos formales, aunque estos no sean suficientes para su caracterización completa⁹. Es sabido, por otra parte, que los rasgos formales no solo se refieren a la forma, pero esta es fundamental en la expresividad del dibujo y la caligrafía. Así, las particularidades de la forma en el dibujo figurativo derivan de cómo se aplican transformaciones gráficas a partir de un modelo real o imaginario, y la repercusión de su plástica en el plano del contenido tiene relación con el temperamento que la mano imprime al trazo. Esa huella del autor, de forma intuitiva o deliberada, genera operaciones geométricas, analíticas, ópticas, cinéticas, que transforman el referente para dar lugar a formas individualizadas, observables a través de los parámetros de dimensión, posición y orientación¹⁰.

El estilo de Grangel Studio, en palabras de sus miembros, es muy diferente del clásico modelo Disney:

– [C. Burgès]: *El estilo Disney suele ser más dulce, más blando, aunque este aspecto también varía en función del argumento de las producciones.*

– [C. Grangel]: *Podríamos decir que nosotros empleamos formas más gráficas, más angulares. Tratamos de ofrecer un look diferente al de Disney. Nosotros reinventamos nuestro estilo y conseguimos que nuestros personajes no se parezcan entre ellos¹¹.*

Observando sus dibujos, ya se intuye que la caligrafía es un procedimiento coherente con ese *disegno* de personajes más gestual, en cierto sentido de formas más primigenias y menos edulcoradas que las del dibujo animado clásico, de ahí que esa variante de escritura sea habitual en la elaboración de sus proyectos. La caligrafía es la escritura que más se acerca al dibujo en lo que concierne a la gestualidad del trazo directo; no lo es, en cambio, en lo referido al uso del retoque. A diferencia de tipografía y rotulación, la caligrafía se basa en el trazo simple (como lo denomina Noordzij)¹², depende del utensilio y emplea para ello instrumentos similares a los del dibujo: cálamos, plumas, pinceles. Hay pues un vínculo primario entre ambas técnicas, reflejado en la etimología del término estilo, que proviene de *stilus*, la palabra latina que nombra al punzón para escribir, en definitiva, al instrumento gráfico y su consecuente aportación gestual al estilo en la manera de dibujar o escribir.

En el gesto del trazo, las transformaciones de la letra son comparables a las que el dibujo efectúa para dar forma a las figuras. Si el Groupe μ describe la dimensión, posición y orientación, como parámetros de la forma (que se complementan con textura y color) en el signo plástico¹³, por su parte, Claude Mediavilla, en su tratado sobre caligrafía, caracteriza la forma de un modo muy semejante, a través de los contornos, la dimensión, la posición, la dirección, el contraste y el color. Además, vincula la caligrafía con cierto tipo de pintura abstracta, considera que el poder emocional de las formas expresivas está relacionado

con la sensación íntima que tenemos de nosotros mismos y, por consiguiente, de nuestra energía

y actividad interiores [...] las formas nacen de la programación y el intercambio incesante entre nuestra actividad interior y el espacio exterior. [...] Cuando un calígrafo empieza su calentamiento ante la mesa de trabajo, activa energías y fuerzas que emanan de las distintas partes de su cuerpo: energía física, fuerza muscular del brazo y de la mano, etc. Por otra parte, su actividad interior proyecta sobre el papel su experiencia corporal, que a su vez da origen a las formas expresivas¹⁴.

Esta asociación forma-gesto sirve no solo para la abstracción pictórica. En el dibujo de personajes, incluso antes de adquirir movimiento en la película, el impulso de la mano hace de intermediario y fundamenta la estilización, para llegar más allá de la simple descripción de figuras, igual que la caligrafía va más allá del mero reconocimiento de palabras. En los trabajos de Burgès, el estilo caligráfico que sigue a la idiosincrasia de la película resulta una expresión indicial, volcada en el ritmo y orientación que marca el gesto personal del trazo. Gesto, como se ha apuntado antes, que tiene importancia en gran parte de las Bellas Artes, a través de su destreza y revelación emocional. De ahí que a la caligrafía y al dibujo de personajes se les pueda trasladar estas palabras de José Saborit dedicadas a las pinceladas en el arte de la pintura:

Lo que mejor habla del temperamento, del carácter de una pincelada, es el impulso que porta, el modo en que ha sido aplicada sobre el soporte, la presión, la manera en que se ha producido el contacto físico, el encuentro entre el pincel y el lienzo: si ha sido un encuentro breve y frontal, directo, sin arrastrarse o restregarse, o si por el contrario ha habido un desplazamiento sostenido e insistente, o de cualquiera de las infinitas formas en que dos cuerpos pueden tocarse [...]. La pintura habla por medio de la mano, es ella la que vierte el trazo, el extremo del cuerpo por donde salen y se exteriorizan flujos de energías¹⁵.

Ya los tratados del *Settecento*, recuerda J. María Ribagorda, relacionaban la belleza de la caligrafía y el arte de rasguear con el gesto.

Pues de eso se trata: de rasguear. El cerebro apenas tiene tiempo de dar órdenes (ductus) cuando se escribe en libertad y prima lo gestual, la caligrafía encuentra así su razón de ser, su expresión más auténtica¹⁶.

En consecuencia, la caligrafía asume un papel más allá de la escritura personal (o escritura epistolar), con la que sin embargo comparte su fundamento en el recorrido natural de la mano a través del *ductus*; teniendo en cuenta que el "*ductus* no consiste simplemente en descomponer el signo en cierto número de trazos, sino también en precisar el orden en el que estos están trazados y su sentido con respecto al instrumento de escritura"¹⁷. Ahora bien, teniendo ese origen común en el que se hace patente la huella personal, la caligrafía destaca de la escritura epistolar por la aspiración de conseguir una bella escritura, a través de una "ejecución especialmente cuidada"¹⁸. Se asocia pues con belleza, arte, técnica y dominio de los principios fundamentales de la escritura¹⁹. Una búsqueda estética que, con frecuencia, ha llevado a este modo de escribir en dirección al ornamento, ligado al movimiento de la mano y al instrumento que porta; pero también, sobre todo en su desarrollo contemporáneo, a la gráfica estilizada usual en el plano expresivo del dibujo o la pintura.

Los diseños de Burgès para proyectos de animación no se acaban en la caligrafía, aunque sea lo significativo de este estudio, pues también hay, por separado o en mixtura, rotulación y tipografía. A tal efecto, es útil la diferenciación que hace Noordzij de dichos procedimientos de escritura: mientras que la caligrafía proviene del gesto directo de la mano (*trazo simple*), en el caso de la rotulación "las formas son más adaptables que en la escritura a mano, ya que admiten trazos de retoque"²⁰; por su parte, la *fuente* tipográfica permite a cualquiera escribir con caracteres antes diseñados. Dado ese matiz parece oportuno recordar que la rotulación (*lettering*) en muchos aspectos tiene más de dibujo que la caligrafía, ya que consiste en dibujar letras, incluso con ejemplos de interpenetración entre esas letras o palabras con imágenes figurativas. Pero no es esa la confluencia que trata este artículo, sino la que se da en la significación del gesto asociado a los parámetros de la forma en el signo plástico.

Es fácil suponer, no obstante, que muchas situaciones implican la colaboración de los tres modos de escritura: la caligrafía puede tornarse rotulación si se retoca; la tipografía se puede construir o imitar desde el gesto caligráfico; la rotulación

puede dar paso a una fuente tipográfica, etc. En los trabajos de Burgès en Grangel Studio, el dibujo del texto se suele elaborar como caligrafía o a veces como rotulación, incluso en aquellos casos en los que hay implicada una fuente tipográfica anterior. Por ejemplo, la escritura caligráfica predomina en logotipos para proyectos de películas como *Cats* (1991), *Balto* (1995), *Spirit: Stallion of the Cimarron* (2002), *Sinbad: Legend of the Seven Seas* (2003), *Hotel Transylvania* (2012) o *Corpse Bride* (2005). También en la mayoría de nombres diseñados para los personajes de esas películas. La rotulación se aprecia en proyectos de diseño para los títulos de *The Fearless Four* (1997), *Antz* (1998), *Shark Tale* (2004), *Madagascar* (2005), *Flushed Away* (2006) o, ya cerca de lo tipográfico, en *How to Train Your Dragon* (2010). En cuanto a las propuestas con una inspiración más tipográfica, generalmente transformada por el dibujo para individualizar el logotipo, se pueden mencionar los títulos para *The Prince of Egypt* (1998), *El Dorado* (2000), *The Pirates! In an Adventure with Scientists!* (2012) y, sobre todo, ya fuera del cine de animación en el logotipo de *Gladiator* (2000). El uso de estos tres procedimientos de escritura se extiende, como es lógico, a las diferentes denominaciones secundarias de los proyectos presentados para cada película, en especial los logotipos para personajes.

4. Principios que orientan el estilo caligráfico en Grangel Studio

En lo que a este estudio atañe, el ímpetu del gesto caligráfico es el centro del estilo desarrollado por Carles Burgès para proyectos de animación. No obstante, junto a esa fuerza significativa propia de la caligrafía contemporánea, hay principios que orientan su estilo, imbricados en una mixtura variable que conviene concretar.

- Coherencia y empatía de la caligrafía con el relato cinematográfico, teniendo en cuenta: el carácter de los personajes, si son valientes, dulces, inquietos o malvados; la época y lugar en los que se sitúa la historia y sus imágenes, sea la arquitectura del Antiguo Egipto, los paisajes del salvaje *western* o los vestidos de la Inglaterra victoriana; su cercanía a géneros cinematográficos o literarios, de aventuras, comedia, melodrama; el tono emocional, humorístico, melancólico,

gótico; el ritmo de la narración; si el público hipotético es infantil o abarca diversas edades; etc.

- Consonancia con el estilo global que Grangel Studio desarrolla para una película a través del dibujo. Esta isotopía se aprecia con frecuencia en una similitud de la plástica de la letra con la plástica del dibujo del personaje al que representa, teniendo en cuenta que el estilo de las figuras también tiene como objetivo fundamental la interpretación coherente del relato.

- Cualidades estéticas y expresivas de la letra por su configuración abstracta, por sus posibilidades como signo plástico, referidas al modo en que interpretamos las variaciones de los parámetros de la forma: dimensión, posición y orientación. La atribución de significados a esas variaciones es débil, ambigua, difícil de verbalizar, pero importante para el dibujo y también para la caligrafía y tipografía. Este punto tiene relación con las analogías formales del texto y el dibujo de personajes que se mencionan en el punto anterior.

- Por último, recordar que la propuesta caligráfica de Burgès no solo tiene una factura rotunda de gran expresividad y talento plástico, sino que además contiene el conocimiento de la herencia caligráfica del pasado. Los diferentes alfabetos históricos se interiorizan como materiales básicos para dar cuerpo a creaciones con estilo propio. En algunos casos, ello supone la inspiración en modelos de otra época, buscando la empatía con las características de la historia o los personajes correspondientes.

Se repasan a continuación algunos ejemplos en los que la interacción de estos factores sigue un camino donde el estilo de la escritura se ha hecho con los años cada vez más expresivo en el trazo personal, de acuerdo a una concepción contemporánea de la caligrafía que observa y recrea los procedimientos históricos. Así en *Corpse Bride* y *Hotel Transylvania* se aprecia la interpretación de escrituras prerrenacentistas (góticas o medievales) desde el gestualismo contemporáneo. Sus grafías están más cerca del expresionismo que del virtuosismo del *Settecento*, donde abundaban florituras y arabescos. Tampoco hay parecido con la escritura común caligráfica de pluma puntiaguda que se impulsó en esos años de 1700 a 1800, conocida como letra inglesa,

modelo habitual para el aprendizaje de la escritura en los siglos siguientes²¹. Hay que repasar proyectos anteriores de Grangel Studio para encontrar ese tono de caligrafía clásica, en títulos como *Balto* (1995), en el nombre diseñado del perro Buster en *The Fearless Four* (1997) y diversos personajes del *Jester Till* (2003), en los que, no obstante, el trazo personal, a veces anguloso o al menos dotado de más expresividad, se va imponiendo a las formas ovaladas propias de la caligrafía inglesa.

La predilección por el tono gótico-expresionista de los logotipos para *Corpse Bride* y *Hotel Transylvania* está mediada por vínculos con el siglo XIX. En el primer caso, a través de la ubicación del relato y el cuento que lo inspira, y en el segundo, aun en su tono humorístico para niños, por la aparición de personajes decimonónicos de terror como Drácula o Frankenstein, teniendo en cuenta que dicho siglo se considera un paradigma de las narraciones románticas, góticas y fantásticas a través de autores como Bram Stoker, Mary Shelley o Robert Louis Stevenson. También es la época de los cuentos populares recopilados por los hermanos Grimm, así como de una mirada al mundo medieval ensalzado por las teorías de John Ruskin, la pintura de sus seguidores prerrafaelitas o las ediciones de William Morris.

En *Hotel Transylvania*, una de las variaciones del título muestra el estilo principal del proyecto gráfico (fig. 1). El ritmo del pincel decidido y enérgico parece, sin embargo, efectuado con un movimiento reposado de la mano, que hace notoria la consistencia de tinta líquida caída sobre papel, como caen en una pared las chorreaduras de sangre en películas de terror o el *dripping* pictórico sobre el lienzo; si bien aquí la pincelada está controlada, dirigida. El resultado es una forma imprecisa en los contornos, similar a algunas tipografías *grunge* de la década de 1990 (fig. 8H). La cadencia del trazo permite que las letras se alarguen hacia abajo (como las agrestes esculturas de Giacometti lo hacen hacia arriba) y formen un extremo puntiagudo, pero con el límite a veces suavizado, roto por los caprichosos recorridos de la tinta. Esta continuación, realizada con el pictoricismo expresionista del pincel, recuerda los trazos descendentes que prolongan de forma creativa algunas letras en la escritura



Fig. 1. Idea para el título de producción de *Hotel Transylvania* (2012). Caligrafía de Carles Burgès / Grangel Studio. © Sony Animation

gótica, incluidas algunas creaciones del siglo XIX, como Fette Fraktur (figs. 8B y C). Merece la pena observar en esta tipografía, diseñada por Johann Christian Bauer en 1850, el fuste de la efe, más grueso de lo habitual en las góticas antiguas, prolongado por debajo de la línea base, como un *descendente* cada vez más afilado. Dado que además no tiene un remate inferior horizontal (igual que otros *glifos* góticos),²² el resultado es su característica forma acuchillada. De hecho, esa clase de alargamientos agudos se puede encontrar no solo en muchas letras góticas, sino también en ejemplos más antiguos, como la semiuncial recreada por el escriba en algunas páginas del mismísimo libro de Kells, hacia el año 800. Los parecidos con algunas letras góticas, en definitiva, no se refieren a la estructura de la letra en conjunto, pues el logotipo está en mayúsculas, sino a algunos detalles de esa estructura, junto a la forma y gesto en el acabado de ciertos trazos.

La orientación estilística del logotipo de *Hotel Transylvania* se repite con libertad de gesto y personalización para los nombres de la mayoría de personajes del filme (fig. 2), dejando jugar al pincel para que la inspiración expresionista se vuelva por igual humorística, como se puede apreciar en las locas elongaciones del trazo en los espacios intermedios del logotipo para Gustav, que acaban en pequeñas espirales; pues el contrapunto del humor está presente en todos los aspectos del estilo aportado por Grangel Studio a dibujos y textos. En según qué personajes, la imagen del nombre se aleja más o menos del estilo general definido por la gráfica del título, hasta el caso extremo de las letras coloreadas para Blob and Blobette, hiperbólicamente redondeadas; por tanto, blandas, amistosas y divertidas como sus cuerpos compuestos de anillos gelatinosos. Los nombres de la familia del hombre lobo se escriben con le-



Fig. 2. Logotipos para los personajes de *Hotel Transylvania* (2012). Caligrafías de Carles Burgès / Grangel Studio. © Sony Animation

tras cubiertas de pelo, como un abrigo que cubre su esqueleto tipográfico. Para Frankenstein hay letras grandes, verticales y algo rígidas, propias de un personaje bonachón y lento de reflejos. La momia de *Hotel Transylvania*, Murray, como todas las momias del mundo va perdiendo sus ajadas vendas, y su logotipo pincelado en plano, se desenrolla como ellas cuando forma la palabra Mummy. Así, las letras inicial y final en forma de onda parecen caer tras la palabra como los extremos sueltos de la venda, para crear un adorno que sirve de subrayado al texto. Dada la película de que se trata, no se puede obviar el *ductus* para el logotipo de Drácula, que destaca en intensidad contenida sobre los otros, mucho más vigoroso, autoritario y elegante, con hábiles giros de pincel, como los vuelos del murciélago, y con toda la personalidad del líder de los monstruos. Su letra inicial, la D, recuerda el perfil de un torso fuerte y digno, tal como corresponde al aristocrático conde propietario del Hotel Transylvania.

Muchos otros personajes de Grangel Studio tienen expresiones comunes en el dibujo y su nombre diseñado. Por el momento, merece la

pena recordar un ejemplo en el que el significado que transmiten las formas de la palabra trabaja con elegancia y sencillez en la misma dirección que el estilo del dibujo y el temperamento del relato. Se trata de una de las propuestas para *Spirit: Stallion of the Cimarron* (2002) (fig. 3). Los trazos de este logotipo, desde el punto de vista de la semántica plástica, son directos, limpios, veloces y suaves. Esta semántica primaria de la forma concuerda con el carácter decidido y valiente atribuido al protagonista, *El corcel indomable*, tal como se subtituló en español. Un animal salvaje que, atrapado por soldados norteamericanos, lucha incansable por su libertad, en un filme donde destacan las vivencias y sentimientos de caballos *mustang* humanizados por el dibujo de Carlos Grangel. Si se detiene la mirada en el logotipo, tanto los trazos rectos como los cambios de orientación se aprecian vigorosos y a la vez suaves, ligeros, como buscando la ingravidez espiritual, síntoma de la nobleza sin requiebros que apunta el estilo creado para *Spirit*. También en los extremos pincelados de la letra es posible observar una forma semejante a las crines blancas



Fig. 3. Idea para el título de producción de *Spirit: Stallion of the Cimarron* (2002). Caligrafía de Carles Burgès / Grangel Studio. © DreamWorks Animation

que, mecidas por el viento, se nos antojan la mejor imagen de ese corcel noble y salvaje, viviendo en libre armonía con la Naturaleza.

5. La expresividad neogótica en *Corpse Bride*

Conocida en España como *La novia cadáver* (Tim Burton, 2005), *Corpse Bride* es uno de los proyectos más amplios de Grangel Studio, también desde el punto de vista tipográfico. El trabajo incluyó el desarrollo visual del título (un logotipo caligráfico gestual, cercano a la ilustración), los créditos de apertura, los intertítulos y el diseño para los nombres de personajes. Todo ello implementado, según casos, en la película o en las promociones comerciales asociadas a ella.

La pieza principal de este conjunto es el logotipo del título (fig. 4), que aparece en el comienzo del filme, tras la imagen del protagonista escribiendo sobre la calidez de un papel ligeramente arrugado. Inicialmente, se observa de cerca el discurrir de la pluma y la suave determinación del trazo, pero lo que en el detalle sugiere un ornamento de texto, variada la distancia muestra el dibujo de una mariposa, cuyo modelo vivo está retenido en una campana de cristal. El momento en el que Víctor libera a la mariposa es el clímax de esta apertura y coincide con la presentación de la marca gráfica *Corpse Bride*, en letra blanca, iluminando la pantalla sobre la imagen en movimiento. Después, la mariposa y su etéreo color azul volarán sobre las calles grises del pequeño pueblo gris de inspiración victoriana en el que se desarrolla la historia. Transcurso en el que también se sucede el reparto de actores de doblaje y los responsables de la película, con una caligrafía diseñada *ad hoc* por Burgès, ya convertida en fuente tipográfica.

Este arranque en el que interviene la expresión caligráfica del título sirve para adentrar al espectador en el universo del relato y la poética



Fig. 4. Título final para *Corpse Bride* (2005). Caligrafía a tinta y pincel de Carles Burgès / Grangel Studio. © Warner Bros.

cinematográfica del director, lo que constituye un principio funcional clave para las imágenes de apertura en una película. Al mismo tiempo, semejante logotipo expone con claridad la concurrencia gestual entre dibujo y caligrafía, unión reforzada por algunos detalles, como los pequeños trazos intermitentes que se descuelgan de las letras a modo de raíces del texto. En la versión definitiva del filme se suaviza esta relación para priorizar la lectura del título sobre la escena de arranque, pero en otras variaciones es más evidente la referencia a esas raíces entrelazadas que salen de la tierra para alcanzar los caracteres escritos: un símbolo de lo que ocurre en el momento detonante de la historia, cuando Víctor vaga por el bosque tras su fracaso al pronunciar los votos en el ensayo de la boda. Desesperado, los recita de nuevo una y otra vez hasta hacerlo correctamente y poder, entonces sí, colocar su anillo alrededor de una raíz que parece un dedo. De repente, esta resulta ser la mano de quien, en consecuencia, ya es su mujer, la bella novia cadáver que le arrastra hacia el inframundo de los muertos, unos seres sorprendentemente cromáticos y divertidos. La rima entre la forma del logotipo y las ramas y raíces que dan lugar al nudo central del relato está resuelta con destreza en la aplicación cadenciosa del trazo, con detenciones, quiebros y temblores gráficos provocados, que comparten el estilo del dibujo en la película, incluso en su movimiento, además de algunas semejanzas concretas no solo con elementos del

paisaje, sino también de los personajes: la diadema de la novia, los pelos de la señora Plum o la perilla del anciano Gutknecht.

El trazo quebrado, repetido en algunos detalles del dibujo, es habitual en la mayoría de logotipos para los personajes, con un estilo de expresividad contemporánea e instintiva que no se somete a los modelos caligráficos escolares. Ejemplo de ello son las letras del alfabeto desarrollado en minúsculas para la pre-producción, nombre de personajes y promoción comercial (fig. 5). Sus *glifos* tienen una factura gráfica primigenia y mirarlos permite imaginar un alfabeto construido gestualmente, con útiles primitivos, antes de la consolidación medieval de las minúsculas latinas. Cada logotipo se adecúa, sin embargo, a las peculiaridades de la criatura que nombra, de su carácter y sobre todo de su dibujo, como se ha mencionado para la generalidad de proyectos. Con objeto de no abundar en un exceso de ejemplos, solo detallaremos ahora los casos de Víctor y Victoria: la pareja protagonista (junto a Emily, la novia cadáver), que simboliza la unión idílica de enamorados, turbada por la trama del filme (fig. 6). Ambos comparten el estilo habitual de toda la producción, pero aquí el trazo es menos quebrado, los zigzagüeos del pincel han cedido a un gesto más limpio y directo, semejante al carácter abierto y la inocencia de sus portadores. No obstante, la armonía de sus dibujos no excluye una necesaria complementariedad que también se traslada a los nombres. El trazo para Víctor es más vertical y enérgico, de ahí que la huella del pincel deje rastro, no sea del todo opaca; en cambio la forma de las letras para Victoria es más redonda y sensible, la huella no está marcada, el ritmo parece más reposado y en conjunto resulta de una cierta feminidad victoriana. De acuerdo a esa feminidad, las modulaciones de los *glifos* presentan aquí más contraste entre partes del trazo muy finas y otras mucho más gruesas, favoreciendo cierta elegancia ornamental que recuerda de lejos, en una concepción diferente, la modulación de las letras *didonas* de finales del siglo XVIII, tan habituales estas los siglos posteriores en usos vinculados al mundo de las revistas de moda. Para completar esa idea, en el nombre de Victoria los remates en espiral, que también se dan en otras denominaciones para la película, se recrean con repetición y sentido lúdico del adorno. Un tipo de



© Warner Bros

Fig. 5. Alfabeto de pre-producción para los nombres de personajes y promoción comercial de *Corpse Bride* (2005). Caligrafías de Carles Burgès / Grangel Studio. © Warner Bros.



© Warner Bros

Fig. 6. Caligrafías para los personajes Víctor y Victoria, Carles Burgès / Grangel Studio. © Warner Bros.

ornato que es posible encontrar con frecuencia en tipografías victorianas, como Ringlelet, de Herman Ihlenburg (1882) (fig. 8D).

La historia de *Corpse Bride*, ambientada precisamente en la época victoriana, es una adaptación de un cuento ruso-judío del siglo XIX, a su vez inspirado en otro del siglo XVI escrito por el místico Rabbi Isaac Luria de Safed. En el original no había una difunta, sino un demonio: hasta



Fig. 8. Diversas tipografías. A. Dos oes góticas, de fractura y bastarda. B. Cursiva gótica del siglo XV. C. Fette Fraktur (J. Christian Bauer, 1850). D. Tipografía victoriana Ringlet (Herman Ihlenburg, 1882). E. Letras bajo la influencia del movimiento *Arts & Crafts* y del *art nouveau*, hacia 1894. F. Estudio de gótica de textura (Rudolf Koch, 1924). G. Tipografía expresionista Preissig (Vojtěch Preissig, 1924). H. Tipografía *grunge* President Nixon (Pete McCracken, hacia 1990)

una recreación caligráfica contemporánea, por su cercanía al dibujo, su interés en la investigación de soportes e instrumentos y la exploración subjetiva del gesto abstracto.

En cuanto a los créditos de apertura, se trata de letras mayúsculas, donde predomina también el trazo quebrado (fig. 7). En las pruebas caligráficas originales previas a su digitalización, el pincel trazaba recorridos incluso en zigzag, a veces más angulosos, a veces más suavizados, para reforzar la expresividad, junto a la sensibilidad lúdica y melancólica del proyecto. Sin embargo, el esqueleto de estas mayúsculas no se parece al habitual en las góticas, aunque tampoco recuerda a las letras *capitales* romanas que fundamentaron la cultura gráfica occidental. La sensación que producen evoca un primitivismo filtrado por el movimiento *Arts & Crafts* que en plena época victoriana recuperó las formas unciales, carolinas, góticas..., con líneas orgánicas cercanas a la mirada *art nouveau*, a través de imprentas como Kelmscott, comprometidas en

recuperar la belleza de los libros incunables²⁸. Una mirada en detalle de ese alfabeto (fig. 7) muestra dos rasgos muy habituales en tipografías del *modernismo* decimonónico (fig. 8E): la asimetría de mayúsculas habitualmente simétricas (A, M, W, V), por el desvío en curva orgánica de uno de sus trazos laterales; y la posición del travesaño de letras como A, E, F o H, más alto de lo habitual, muy cerca de la línea de altura de las mayúsculas, con el resultado, por ejemplo, de un triángulo de contraforma interior extremadamente pequeño en la A, casi alcanzando el ápice. En relación a esos rasgos formales, hay que mencionar en particular las tipografías de Rudolf Koch, con sus originales interpretaciones de lo gótico y medieval, como *Deutsche Schrift* (1906-1921), calificada de expresionista por Bain y Shaw²⁹, que incluye versiones estrechas, como los créditos aquí analizados (fig. 8F).

De lo afirmado hasta ahora, se entiende que tanto en el logotipo de *Corpse Bride* como en los créditos de apertura y en otras denominaciones

para la película, hay una sintonía, más allá de la tipografía gótica *stricto sensu*, con ese gusto por lo gótico que atraviesa diferentes épocas, entre ellas de forma destacada el siglo XIX, su narrativa y su arte. Una cultura recogida por diferentes movimientos de la contemporaneidad postmoderna, a los que no es ajeno el cine de Tim Burton, director y artífice fundamental del estilo global del filme. Así, en la gráfica de la película se interpreta aquello que ha hecho de lo gótico no tanto una tipografía de época como una huella expresiva transversal en la historia de la cultura, y con ella en la historia de la escritura, que ha inspirado en tiempos tan distantes como los de John Ruskin, William Morris o los prerrafaelitas y los actuales de tribus urbanas neogóticas, rotulaciones para tatuajes, música *heavy metal* e incluso grupos de ideología neonazi.

La inspiración gótica tiene lugares de complicidad con el romanticismo y el expresionismo, todos ellos afines al exceso emocional y los mitos de la muerte, todos ellos de presencia destacable en Alemania, país donde nacieron y vivieron los hermanos Grimm en el siglo XIX; época también de la Inglaterra victoriana en la que se sitúa *Corpse Bride*, así como del cuento ruso en el que se inspira. Los Grimm estudiaron las narraciones populares germanófonas y recopilaron sus cuentos de hadas (*Kinder- und Hausmärchen*, 1812-1815), editados, por cierto, en letra gótica, una escritura a la que se ha atribuido reiteradamente vínculos con la identidad nacional germánica³⁰. En relación al expresionismo, ese temblor de lo quebrado que se aprecia en las caligrafías de Burgès ha sido señalado por Robert Bringhurst como característico de la tipografía expresionista³¹, a la que compara con el arte de algunos pintores, en concreto Oskar Kokoschka o Vincent van Gogh, a propósito de trazos que muestran con rudeza la huella de los materiales o una tosquedad angular alejada de modulaciones líricas: su ejemplo es la letra Preissig (Vojtěch Preissig, 1924) (fig. 8G). En el caso de los alfabetos de esta película hay un delicado equilibrio entre un trazo angular matizado con precisión y gestualidad, que puede hacernos recordar también, en sintonía con las tesis de Mediavilla, vínculos de la caligrafía contemporánea con otro expresionismo de mediados del siglo XX, en este caso abstracto, como abstracta es la letra en su esencia plástica.

La posición contraria al racionalismo clásico, propia del estilo cinematográfico de Tim Burton³², es un principio poético romántico que también puede explicar la confluencia de rasgos formales asociados a caligrafías de inspiración gótico-expresionista. Incluso sirve para orientar el camino hacia otra última referencia tipográfica, situada en la reacción postmoderna de tendencias que rechazaron el racionalismo funcional impulsado por el diseño suizo de mediados del siglo XX y todas las normas que regían los usos gráficos hasta entonces. En concreto, se pueden encontrar rasgos formales comunes con las tipografías *grunge* herederas del deconstruccionismo gráfico y el punk, hacia 1990, como President Nixon de Pete McCracken (fig. 8H), con expresionistas contornos fragmentados y letras deterioradas en las que parecen faltar trozos, algo similar a lo que ocurre en la irregular estructura del logotipo de *Corpse Bride* y en su "desintegración" orgánica hacia las raíces que surgen del inframundo.

6. Conclusiones

La participación de la caligrafía en los estilos gráficos para el cine de animación tiene una vía específica en los vínculos entre esta forma de escritura y el dibujo, centrados en el gesto y sus posibilidades significantes sobre el parámetro plástico de la forma. Una confluencia expresiva compatible con las posibilidades funcionales de un alfabeto tipográfico. De hecho, los principios que orientan su contribución en diferentes proyectos son aplicables por igual a tipografía y rotulación. En ese sentido, la forma que adopta el texto está conforme con el estilo gráfico de los personajes, a partir de las características y contexto del relato, e igualmente con la idiosincrasia cinematográfica asociada a la huella del director, que en el caso de *Corpse Bride* tiene unas formas expresivas muy definidas, situadas en el género fantástico y la tradición gótico-expresionista, matizadas por el humor y no exentas de melancolía.

En cuanto al gesto caligráfico y sus raíces históricas, el ejemplo estudiado no tiene una estética relacionada con modelos de virtuosismo ornamental clásico, sino con un sentido contemporáneo de la expresividad del gesto y la semántica de la forma. La presencia recreada de rasgos cercanos a letras prerrenacentistas, coherentes

con el estilo gráfico de relato y personajes, incluye la revisión decimonónica de la época victoriana, el *art nouveau* y el movimiento *Arts & Crafts*, así como aportaciones contemporáneas de estilos tipográficos expresionistas y postmodernos. Todo

ello matizado desde trabajos vinculados a películas de animación, que requieren una sensibilidad particular en muchos casos teñida de sentido del humor y destinadas al público infantil o, mejor dicho, para todos los públicos.

NOTAS

¹ G. Vasari, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, vol. I, Roma, Niccolò e Marco Pagliarini, 1550/1759, XV [consulta: 09/04/2016], https://books.google.es/books?id=ptFMKV20MQsC&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false.

² W. Tatarkiewicz, *Historia de la estética*, tomo III, Akal, Madrid, 2004, p. 40.

³ La distinción entre *signo icónico* (asociado al reconocimiento figurativo) y *signo plástico* (asociado a formas, colores y texturas como tales), ha sido ampliamente debatida en semiótica visual. Esta formulación se encuentra con diversa terminología, en Hubert Damisch, Jean-Marie Floch, Göran Sonesson, etc. Véase, por ejemplo, Groupe µ, *Tratado del signo visual*, Cátedra, Madrid, 1993. En relación a la pintura, véase A. Carreire y J. Saborit, *Retórica de la pintura*, Cátedra, Madrid, 2000.

⁴ N. Chaves, "Regla, estilo y época. El dilema de los referentes del diseño en una época «sin estilo»", *Temas de Disseny*, nº 19, 2002, p. 111 [consulta: 12/04/2016], <http://www.raco.cat/index.php/Temes/article/view/29731/82927>

⁵ O. Calabrese, *Cómo se lee una obra de arte*, Cátedra, Madrid, 1993, p. 17.

⁶ Groupe µ, *op. cit.*, p. 332.

⁷ S. Zunzunegui, *Paisajes de la forma*, Cátedra, Madrid, 1994, p. 81.

⁸ Sobre el parecido de algunas criaturas de *Corpse Bride* con otras anteriores de la filmografía de Burton, véase M. Marcos Arza, *Tim Burton*, Cátedra, Madrid, 2007, p. 285.

⁹ M. Schapiro, *Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte*, Tecnos, Madrid, 1999, p. 74.

¹⁰ Sobre el sistema de las transformaciones y los parámetros de la forma, véase Groupe µ, *op. cit.*

¹¹ "Entrevista: Grangel Studio, el éxito de la creatividad", *Licencias de actualidad*, nº 27, pp. 66-70 [consulta: 02/02/2016], http://licencias.com/docs/PDFs/27_grangel_118.pdf.

¹² G. Noordzij, *El trazo. Teoría de la escritura*, Campgràfic, Valencia, 2009, p. 9.

¹³ Groupe µ, *op. cit.*, p. 191.

¹⁴ C. Mediavilla, *Caligrafía. Del signo caligráfico a la pintura abstracta*, Campgràfic, Valencia, 2005, pp. 280-281.

¹⁵ J. Saborit, *Lo que la pintura da*, Valencia, Pre-textos, 2018, pp. 162-164.

¹⁶ J. M. Ribagorda y otros, *Caligrafía española. El arte de escribir*, Biblioteca Nacional de España, Madrid, 2015, p. 36.

¹⁷ C. Mediavilla, *op. cit.*, p. 5.

¹⁸ F. Navarro Moragas, "Las formas artísticas de la tipografía y la caligrafía como vehículo histórico de expresión del zeitgeist", *Laboratorio de arte*, nº 26, 2014, p. 351 [consulta: 21/01/2016], http://institucional.us.es/revistas/arte/26/articulo_17.pdf.

¹⁹ J. L. Martín Montesinos, "De la caligrafía a la tipografía", en R. Pelta, J. L. Martín Montesinos y M. Mas Hortuna, *Ricardo Rousselot. ¡La caligrafía vive!* Diputació de València, 2014, p. 34.

²⁰ G. Noordzij, *op. cit.*, p. 9 y ss.

²¹ Sobre la *letra inglesa* en la historia de la escritura, véase H. E. Meier, *La*

evolución de la letra, Campgràfic, Valencia, 2011, p. 55.

²² El término *glifo* se refiere a una representación gráfica concreta de cualquier carácter tipográfico. En consecuencia, el *glifo* de una letra en una tipografía es diferente del *glifo* de la misma letra en otra tipografía.

²³ M. Marcos Arza, *op. cit.*, p. 289.

²⁴ E. Ramiro, "Cuando ella es el monstruo. *La novia cadáver* de Tim Burton", *Fòrum de recerca*, nº 13, p. 9 [consulta: 16/02/2016], http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/78528/forum_2007_45.pdf?sequence=1.

²⁵ E. Trias, *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel, 2001, p. 24.

²⁶ Sobre estas características de la letra gótica, véase, por ejemplo: R. Bringhurst, *Los elementos del estilo tipográfico*, 2ª ed., Fondo de Cultura Económica, México, 2014, p. 324; también J. Pohlen, *Fuente de letras*, Taschen, Köln, 2011, p. 71.

²⁷ C. Mediavilla, *op. cit.*, p. 249.

²⁸ Sobre la reivindicación de los gustos medievales en el diseño gráfico a finales del siglo XIX, véase P. B. Meggs, *Historia del diseño gráfico*, McGraw-Hill, México, 1998, p. 169.

²⁹ P. Bain y P. Shaw, *La letra Gótica, Tipo e identidad nacional*, Valencia, Campgràfic, 2001, p. 136.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ R. Bringhurst, *op. cit.*, pp. 161-162.

³² L. Solaz, *Tim Burton y la construcción del universo fantástico*, Tesis doctoral, 2003 [consulta: 15/03/2016], <http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/15280/solaz.pdf?sequence=1>.

REFERENCIAS

- Bain, Peter, and Paul Shaw. 2001. *La letra Gótica. Tipo e identidad nacional*. Valencia: Campgràfic.
- Bringhurst, Robert. 2014. *Los elementos del estilo tipográfico*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Calabrese, Omar. 1993. *Cómo se lee una obra de arte*. Madrid: Cátedra.
- Chaves, Norberto. 2002. "Regla, estilo y época. El dilema de los referentes del diseño en una época «sin estilo»." *Temes de Disseny*, no. 19: 109-117. Accessed April 12, 2016. <http://www.raco.cat/index.php/Temes/article/view/29731/82927>
- Grangel Studio. 2005. "Grangel Studio, el éxito de la creatividad." Interview. *Licencias de actualidad* 27: 66-70.
- Groupe µ. 1993. *Tratado del signo visual*. Madrid: Cátedra.
- Marcos Arza, Marcos. 2007. *Tim Burton*. Madrid: Cátedra.
- Martín Montesinos, José L. 2014. "De la caligrafía a la tipografía." In *¡La caligrafía vive!*, 29-41. València: MuVim-Campgràfic.
- Mediavilla, Claude. 2005. *Caligrafía. Del signo caligráfico a la pintura abstracta*. Valencia: Campgràfic.
- Meggs, Philip. B. 1998. *Historia del diseño gráfico*. México: McGraw-Hill.
- Meier, Hans E. 2011. *La evolución de la letra*. Valencia: Campgràfic.
- Navarro Moragas, Francisco J. 2014. "Las formas artísticas de la tipografía y la caligrafía como vehículo histórico de expresión del *zeitgeist*." *Laboratorio de arte* 26: 349-372. Accessed 21 January, 2016. https://idus.us.es/xmlui/bitstream/handle/11441/51993/articulo_17.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Noordzij, Gerrit. 2009. *El trazo. Teoría de la escritura*. Valencia: Campgràfic.
- Pohlen, Joep. 2011. *Fuente de letras*. Köln: Taschen.
- Ramiro, Encarna. 2007. "Cuando ella es el monstruo. *La novia cadáver* de Tim Burton." *Fòrum de recerca* 13: 1-14. Accessed 16 February, 2016. http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/78528/forum_2007_45.pdf?sequence=1
- Ribagorda, José María, Javier García del Olmo et al. 2015. *Caligrafía española. El arte de escribir*. Madrid: Biblioteca Nacional de España.
- Saborit, José. 2018. *Lo que la pintura da*. Valencia: Pre-textos.
- Schapiro, Meyer. 1999. *Estilo, artista y sociedad. Teoría y filosofía del arte*. Madrid: Tecnos.
- Solaz, Lucía. 2003. "Tim Burton y la construcción del universo fantástico." PhD diss., Universitat de València. Departamento de Teoría de los lenguajes. Accessed 15 March, 2016. <http://roderic.uv.es/bitstream/handle/10550/15280/solaz.pdf?sequence=1>
- Tatarkiewicz, Wladyslaw. 2004. *Historia de la estética* vol. III. Madrid: Akal.
- Trías, Eugenio. 2001. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Ariel.
- Vasari, Giorgio. 1568. *Vite de'più eccellenti pittori, scultori e architetti* vol. I. Roma: Niccolo e Marco Pagliarini. Accessed April 9, 2016. <https://books.google.es/books?id=EYgl-hIAf0sC&printsec=frontcover&dq=Vasari+1568&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwiPvui7zMjaAhVGVhQKHdNSCBs-Q6AEIKzAA-v=onepage&q=Vasari+1568&f=false>
- Zunzunegui, Santos. 1994. *Paisajes de la forma*. Madrid: Cátedra.

TOURISM AND EMPIRE: AN INVITATION TO COLONIAL TRAVEL

Maria João Castro

Universidade Nova de Lisboa

Data recepción: 2016/10/10

Data aceptación: 2018/04/11

Contacto autora: mariakastro@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1443-7273>

RESUMO

Um dos temas mais prementes da história da arte contemporânea tem a ver com o binómio império/turismo, encontrando-se ambos profundamente interligados, uma vez que a colonização impulsionou a criação de novas mobilidades. Inicialmente, as viagens das Descobertas limitaram-se à conquista, missão e comércio, mas a partir do século XIX – a viagem colonial tornou-se num imperativo político, social, cultural e artístico. Na verdade, a partir do final de Oitocentos, a política imperial europeia promoveria a viagem às possessões ultramarinas não só para (re)definição geográfica do território mas principalmente como reflexo dos nacionalismos europeus emergentes, tornando-se num meio privilegiado de legitimação e de propaganda das províncias d'além mar. Esta dinâmica fez com que o turismo colonial se desenvolvesse a vários níveis e em diversas frentes, promovendo uma viabilidade ultramarina que se tornou num dado civilizacional medidor da cultura contemporânea.

Palabras chave: turismo, império, arte d'Além Mar, viagem, herança colonial

ABSTRACT

One of the most compelling topics in the history of contemporary art is the empire/tourism binomial. The two are closely interconnected, as colonisation was a driving force behind the creation of a new kind of mobility. In an initial phase, voyages of discovery were concerned solely with conquest, missionisation and trade, but from the 19th century onwards travel to the colonies became a political, social, cultural and artistic imperative. In fact, after the end of the 19th century, European imperial policy encouraged travel to overseas possessions not only as a means of (re)defining territory in a geographical sense but primarily as a reflection of emerging European nationalism, turning travel into a privileged means for legitimating the overseas provinces and for spreading propaganda about them. As a result, colonial tourism developed on various levels and fronts, promoting an overseas holiday experience that became a civilisational datum and a gauge of contemporary culture.

Keywords: tourism, empire, art from overseas, travel, colonial heritage

Introduction

From the Roman leisure tour along the Mediterranean coast through the medieval pilgrimage to the *Grand Tour*, there exists a whole travel genealogy which impacted on the colonial trajectory in the 19th century and induced a number of people from the metropole to head towards the

African and Asian colonies of the empires of the Old Continent.

This trajectory of colonial travelling in the 19th and 20th centuries was the result of a series of well-known conditions: the development of means of transport resulting from the Industrial Revolution, an increase in leisure time and a bour-

geoisie with money who began to want to copy the nobility in their taste for travel. In addition to this, new ideas about well-being (and health) and leisure encouraged the proliferation of tourism, with the colonies becoming a favourite destination for this European quest. In fact, empire and industrialisation became allies in the sense that they created a new cultural reality: the development of shipping and railway companies, the support given to journeys of exploration in the African continent with the purpose of drawing boundaries and the increased colonial support infrastructure (hotels, access roads, architecture) all spurred people on to travel to the European colonial possessions especially and to remote parts of the globe by creating the conditions necessary for a successful journey.

Corpus

Universal and World Exhibitions

After the second half of the 19th century (to be precise, after 1851 - the year of the first universal exposition in London), the growing importance of these world-universal (later colonial) events introduced the new overseas geographies into the capitals of the empires (initially London and Paris where the first exhibitions were held). This fostered a mythical desire in the societies of the metropole to experience these places following the call of the exotic, the echo of which has survived until today. Without a doubt, the "discourses" shown in these exhibitions – where recreating indigenous scenarios was first done so that later the natives themselves could be introduced in villages built for the purpose – were a form of colonial cum tourist propaganda with a strong imperial stamp seeking to legitimate the ownership of such overseas possessions as well as to show the civilizational power of the Old Europe. The popularity these events acquired created a desire to leave, a desire to follow in the footsteps of the 19th century explorers and missionaries. At the very first exhibition in 1851 in London, British India occupied pride of place in the event, demonstrating the importance of the British 'jewel in the crown'. At the 1889 Paris Exhibition, and in the shadow of the Eiffel Tower, the centenary of the French Revolution, and con-

sequently of the French Empire, was commemorated. This was the first exhibition to include a true colonial section for the history of France and the one that would mark the beginning of a model for colonial representations that would last during the final quarter of the 19th century and for the whole of the 20th century. In fact, the area in Paris reserved for showing the colonies was located in the Champs de Mars and was a *tableau vivant* divided into four zones – Arabia, Oceania, Africa and Asia. In the 1900 Exhibition, this would grow into a much vaunted "tour du monde" but without the visitor ever leaving Paris¹. Integrated within the imperial landscape of the French colonies (especially the Asian ones) was the human landscape that brought the picture depicted to life reproducing ethnographically the boundaries of the empire. These recreations were of course fed by a prolific supply of literature, the majority of which written by Frenchmen on diplomatic missions to the colonies (as was the case of Pierre Loti), through which the imagination of the urban public could "prolong" their colonial fantasies after the exhibitions had closed their doors.

The exhibitions themselves were the pretext for writing travel notes about this colonial worldview that was recreated in the empires' capitals, and among these can be included various Portuguese accounts that are as yet little known². But the relationship between this travel literature and the imperial conquest/representation also enabled a "discourse of desire" to be constructed which strengthened and helped to legitimate the act of conquest and imperial dominance (Holland 2003, 15). The success of the colonial sections in the world and universal exhibitions led to the appearance of their own type of event – colonial exhibitions – which were events that enjoyed huge popularity. Authentic "living showcases" of European imperial possessions, not only were representatives of indigenous peoples integrated within them but also native environments were recreated in real "human zoos" (Thuram 2011). This led many of the visitors to accept the invitation to undertake a colonial journey to discover the empire.

Arts and the colonial context

The promotion of the colonial journey was not, however, limited to the world, universal and colonial exhibitions. Even though these played an effective role in attracting people to visit the overseas territories, there were other practices that reiterated this same purpose. In the arts, numerous artists were driven to discover these faraway scenarios and different pictorial motifs. This gave rise to a distinctive plastic and aesthetic discourse which influenced the arts both at home and overseas. Take, for instance, the case of Eugène Delacroix (1798-1863) in North Africa, Paul Gauguin (1848-1903) in French Polynesia or Henri Matisse (1869-1954) in French Polynesia and Morocco, all of whom have been studied in depth. Naturally, the colonial journey had bilateral consequences since it not only enabled the sphere of imperial influence to be increased in the overseas territories but also influenced the culture and the arts of the European metropolises. In fact, as Edward Said argues in his work *Culture and Imperialism*, "European cultural production reflected the efforts made to construct and maintain the overseas empires" (Said 2011: 143). Colonial travelling therefore played an important role in the legitimisation and maintenance of the overseas possessions so that a great deal of attention was paid to overseas policy in order to create a dynamic that would facilitate the journey from the mother-nation to the colonised territories.

In this context, the belief that the empire was beneficial to both territories – the metropole helped the colony to "become civilised" while in exchange the latter enabled the empire to become stronger in the political-cultural field – governed the concerns of western governments, principally between the years 1850 and 1950. Said in another way, from the second half of the 19th century on, European empires encouraged metropolitan citizens to travel to their colonies after having realised that this functioned as a type of vector through which imperial nationalism could be spread and consolidated, thereby legitimating it. To this end, a whole structure for colonial propaganda was set up, the objective of which was to spread information about these overseas destinations. What is noticeable here is that a wide range of literature (brochures, magazines,

guidebooks) was developed along with literary competitions although the main impulse came from the trend for official trips by Heads of State, which will be dealt with in more detail below.

Furthermore, what can be seen is the appearance of a mentality that went against modern society, one which was looking for an experiential authenticity based on ancestral cultures in a return to the "primitive" state which might restore a certain notion of belonging; one which sought to plunge into our primordial roots and which passed through capitalism and neo-liberalism, and still remains in an age of globalisation, becoming one of the fundamental issues of our time. In this respect, we are witnessing the mythification of European colonial empires when, for example, in the 19th century Indochina is termed the "pearl" of the French Empire, India is the "jewel" in the British crown and even the State of Portuguese India becomes the "pearl" of the Portuguese Empire. If it is true that these territories were not unknown, it is also true that they were not particularly well known but were fictionalised in shows (exhibitions, literature) that helped to create an aura of exploration and seduction that drove people to "exploit" them.

As Eric Hobsbawm so clearly put it, the 19th century was the "Age of Empire" (Hobsbawm 1990) and this had wide repercussions on the mode in which people, both the colonisers and the colonised, travelled. What is more, there are even those who advocate that it was due to empire that tourism came to the fore and developed on a global scale; for example, see what the historian Jim Davidson says in *Holiday Business: Tourism in Australia since 1870* when he suggests that Thomas Cook³ was really the person responsible for the emergence of tourism in Australia and New Zealand by capitalising on the journey to the British colonies in the Antipodes (Davidson 2000).

It is clear that the role of the arts, which helped people to "see" the lands of the distant empire for the first time, greatly contributed to such tourism becoming consolidated. This was common to all the European colonial empires and had consequences within the arts of the Old Continent since it allowed new thematic content (landscapes, portraits, local customs and the picturesque)

to be introduced as well as novel forms of reproducing a new reality, particularly in regard to new pigments and new ways of capturing the African light, so different to the European light. Above all, this new pictorial world provided by colonial travelling gave new impetus to and revitalised western art itself.

The Estado Novo and Tourism

From the Portuguese point of view, the relationship between tourism and State was consolidated during the dictatorship of the *Estado Novo* (1926-1974) despite the fact that the genealogy of Portuguese tourism had started during the First Republic (1910-1926). However, as a political proposition, the dynamic of national tourism really took off in the 1930s and enjoyed the unique characteristic of continuing after the fall of the Old Continent's colonial empires following the end of the Second World War. In reality, the gradual independence of European overseas territories after 1945 contributed to the massification of tourism on a world scale which has led some scholars to classify it as a new form of imperialism, a fact that we shall deal with at the end of this article.

It is important to mention that there was a practical concern by the *Estado Novo* at the national level to take upon itself the job of structuring a policy of colonial tourism propaganda. Of course to develop this scenario it was first necessary to set in motion a series of actions to help structure such a design, beginning with the drawing up of a policy for domestic tourism. In this context, the *Secretariado de Propaganda Nacional* [SPN - National Propaganda Secretariat], the body responsible for the *Repartição do Turismo* [Office of Tourism] ever since it was created in 1933⁴, immediately considered that "tourism, besides being an indisputable factor of enrichment and civilisation, was a very safe way to carry out intense national propaganda as well as simple political propaganda" (Direcção Geral de Turismo 1991: 9). This meant that tourism could be used as a tool to strengthen national identity and reinforce the role of the state as guardian of cultural (particularly monumental) heritage, which attests to the grandeur of the nation. It was not directly an incentive to the massification of tourism or

even promotion of tourism to the colonies but it was the start of a new way of thinking.

With such a proposition in mind, the 1933 Portuguese Constitution itself alluded to the bond existing between the regime and tourism when, in Article 52, the text referred to the primacy attributed to national heritage when it declared that "artistic, historical and natural monuments are under the protection of the State as are artistic objects officially recognised as such". Supported by this legal framework, they then set out to define a policy for tourism which advanced on various fronts: a campaign to *re-portuguesify* the country in which a range of initiatives of a ruralist nature were undertaken that proposed to revive and keep alive national traditions, and among which the following stand out - the competition for the most Portuguese village in Portugal, the creation of folklore groups and the setting up of the *Museu de Arte Popular* [Museum of Popular Art], the rebuilding of the country's architectural heritage and the development of Regional Pousadas [or hotels] as part of the "Plano de Realizações do Duplo Centenário de 1940" [Plan of Actions for the Double Centenary of 1940] endorsed by Duarte Pacheco's Ministry for Public Works and considered true postcards of the different regions of the country; the setting up of a review, *Panorama - Revista Portuguesa de Arte e Turismo*, an informative publication about national tourism edited in four series between 1941 and 1973, which publicised the official tourist image by giving enhanced value to the folklore side of tourism together with references to the arts supported by the regime; the publication of brochures, posters, maps and books which updated the image of Salazar's new Portugal and of which the books *Imagens Portugais* (SPN, 1939) and *Paisagem e Monumentos de Portugal* (Santos 1940) are two examples; the start of the *Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho* [FNAT - National Foundation for Happiness at Work]⁵ which drew up a social tourism policy that included the organisation of holiday camps and promoted outings and excursions to places of historical interest; the creation of a weekly programme on the national radio station *Emissora Nacional*, written by the Tourism Service called "Conheça a sua Terra" [Know your Country] which publicised Portugal's natural beauty

spots, monuments, ethnography and folklore, and also promoted excursions in the Lisbon region and surroundings. This campaign was later extended to the colonial provinces as they were considered a part of Portugal as we will see later.

According to António Ferro (1895-1956), the Secretary of the SPN which coordinated the *Estado Novo's* cultural and artistic policy, enhancing the value of mainland Portugal had to be done through focusing on popular resources, thereby constituting an alternative to the doubtless more erudite and cosmopolitan European tourist destinations in comparison with which he believed the national reality had little to offer. In fact, the legislative movement relating to tourism fell within a wider policy concerning the development of public works and which encompassed improvements to road and transport networks, basic sanitation and communications, the restructuring of existing hotels and the planning of new ones according to pre-established precepts. At the same time it included tourist propaganda campaigns that not only provided the structure for tourism in the metropole but also boosted the development of colonial travelling (and in the future, tourism) creating the key conditions required for overseas journeys to be undertaken. Even though indirectly, the premises referred to above motivated an elite to get to know the far corners of the empire, often allying a professional placement (military or business) to leisure as well as promoting colonial travel and stimulating the creation of support infrastructures that could cater for a broader group such as relatives and friends.

This multifaceted tourist propaganda action dealt with by the SPN was carried out within the so-called *Política do Espírito* [Policy of the Spirit]. This sought to showcase a rural country populated by worthy people who had carried out memorable feats in the past but which was also the mother-country of a great empire, the possessor of a culture that was independent, all its own and ready to be shown to the world in its various dynamic aspects, especially in its overseas territories.

Travel as a vehicle for colonial propaganda

Initially, nevertheless, tourism to the colonies - intercontinental tourism - was little encouraged. Although it had been the monarchy's intention to do so⁶, it was the *Estado Novo* in 1934 who would actually instigate colonial tourism with the enactment of Decree-Law n° 23 445 of 5th January 1934. This established the first fledgling government agencies in the provinces - the *Casas da Metrópole* [Metropole Offices] - whose function was to promote tourism, a process which would continue until the creation in 1959 of the *Centros de Informação e Turismo* [Tourism Information Centres]⁷ in the overseas provinces, and which had their beginnings in the *Feiras de Amostras Coloniais* [Colonial Produce Fairs] of the 1930s in the African provinces⁸.

The *Casas da Metrópole* were the brainchild of José Pedro Alvares, President of the *Associação Industrial Portuguesa* [Portuguese Industrial Association]. Their purpose was to set up in the colonies a "permanent showcase for goods and products originating on the European continent for consumption overseas", but which in order to be "more than just a small museum, should be adjoined to an information and propaganda section". In addition, it was through these that the *Concursos de Arquitectura, Escultura, Pintura e Desenho* [Architecture, Sculpture, Painting and Drawing Competitions] were promoted and the first Painting Salons established⁹.

The idea behind these *Casas da Metrópole* was complemented by the creation of *Casas das Colónias* [Colonial Offices] in the Portuguese capital. Armindo Monteiro was given the ambitious task of setting up a "permanent industrial and commercial showcase in the *Agência Geral das Colónias* [AGC - General Agency for the Colonies] (*Portugal Colonial* 1932: 16-17: 40). Later on it became part of the plans for a *Casa Colonial* [Colonial House], completing the triangle of the *Museu Colonial* [Colonial Museum] in Belém, which was never built, the *Museu Etnográfico* in the *Sociedade de Geografia* (the Geographical Society's Museum of Ethnography) and the permanent Showcase Exhibition in the *Agência Geral das Colónias*. As regards the *Centros de Informação e Turismo*, these were coordinated by the *Agência Geral do Ultramar* (General

Overseas Agency), which provided the necessary guidance, although dependent on local government¹⁰. Simultaneously, the decree-law which created the *Centros de Informação e Turismo* in Angola, Mozambique and India (n° 42 194 of 27th March 1959) ordered the closure of the *Casas da Metrópole* in Luanda and Lourenço Marques¹¹ and legislated the transfer of their holdings, assets and employees. The same law entrusted the Overseas Minister with the establishment of identical government agencies in the provinces of Cape Verde, Guinea, São Tomé e Príncipe, Timor and Macau in 1960¹². In sum the *Casas da Metrópole* and the *Centros de Informação e Turismo* constituted a process at first commercial and propagandistic but ultimately related to tourism, which reflected the growing importance of the latter in the colonial context. Though concerns about overseas political and tourism development would come later, already in 1935, commensurate with institutional wishes, the 1° *Cruzeiro de Férias às Colónias* [1st Holiday Cruise to the Colonies] was organised through the initiative of the magazine *Mundo Português*. The Salazar government, realising the nationalist import of such a venture, offered its full support and protection as Portuguese patriots rushed to sign up as passengers. Via detailed reports the whole country was invited to accompany these “ambassadors from the motherland to the distant sons of the nation” (*Roteiro do 1° Cruzeiro de Férias às Colónias* 1935: 6) In reality the cruise allowed a group of students and teachers to directly experience the Portuguese African colonies owing to the pedagogical criteria governing the trip, although the overall objective was to instil a sense of Portugal’s grandeur in the world. The voyage included the colonies of Cape Verde, Guinea, São Tomé e Príncipe, and Angola and enjoyed the collaboration of the local authorities¹³. In the context of modern travelling practice the 1° *Cruzeiro de Férias às Colónias* was a decidedly colonial act, comprising a sovereign journey of national and international exposure with political intentions of cultural subordination and economic attainment. But equally it was a weapon which predisposed people towards the acceptance and defence of colonial policy while at the same time acting as a driving force in the

mobilisation of Portuguese emigration and settlement in the African territories.

Two years after the 1° *Cruzeiro de Férias às Colónias*, there followed the 1° *Cruzeiro de Férias de Estudantes das Colónias à Metrópole* [1st Holiday Cruise for Students from the Colonies to the Metropole] in 1937 – the outcome of another initiative by the magazine *Mundo Português*. On this occasion some of the students, the sons and daughters of *colonos*, or settlers, in Angola and Mozambique, were given the opportunity to visit the *Exposição Histórica de Ocupação* [Historical Exhibition of Occupation] and afterwards take part in an excursion from the north to the south of Portugal¹⁴. The aim of both cruises was to firmly establish the collective conscience with regard to the colonies in the first case and to the motherland in the second – an aim which was amply fulfilled.

Nonetheless it was clear that the example should come from above. While the President of the Council, Oliveira Salazar, was not interested in getting to know the overseas reality, in 1938 the Head of State Óscar Carmona (1869-1951) embarked on his first overseas trip visiting the colonies of São Tomé e Príncipe and Angola. The following year he travelled to Cape Verde and Mozambique. In a crystallised metropole which was at the time impervious to any wind of change and as a way to mark the second journey for posterity, it was decided to carve an inscription in stone on the pillars of the *Cais de Colunas* [the two pillars on the waterfront at Terreiro do Paço]. Inscribed on the left-hand pillar, near where Portuguese ships had previously set sail on the voyages of Discovery, were the following epic words:

SEGUNDA VIAGEM DO CHEFE DO ESTADO ÀS TERRAS ULTRAMARINAS DO IMPÉRIO: CABO VERDE, MOÇAMBIQUE E ANGOLA. XVII DE JUNHO - XII DE SETEMBRO DE MCMXXXIX A VIAGEM DO CHEFE DO ESTADO ÀS TERRAS DO IMPÉRIO EM ÁFRICA ESTÁ NA MESMA DIRECTRIZ DAS NOSSAS PREOCUPAÇÕES E FINALIDADE, É MANIFESTAÇÃO DO MESMO ESPÍRITO QUE PÔS DE PÉ O ACTO COLONIAL. SALAZAR

[The second voyage of the Portuguese Head of State to the overseas territories of the empire: Cape Verde, Mozambique and Angola. 17th June–12th September MCMXXXIX. The voyage of the

Head of State to the imperial territories in Africa is commensurate to our concerns and ends. It demonstrates the same spirit of colonial endeavour. Salazar]

On the right-hand pillar the President of the Republic said:

AQUI EMBARCOU O CHEFE DO ESTADO PARA A PRIMEIRA VIAGEM A TERRAS ULTRAMARINAS DO IMPÉRIO S. TOMÉ E PRÍNCIPE E ANGOLA. XI DE JULHO – XXX DE AGOSTO DE MCMXXXVIII COM A CERTEZA DE QUE FALA PELA MINHA VOZ PORTUGAL INTEIRO, PROCLAMO A UNIDADE INDESTRUTÍVEL E ETERNA DE PORTUGAL D' AQUÉM E ALÉM MARI! GENERAL CARMONA

[From here embarked the Head of State on the first voyage to the overseas territories of the empire, S. Tomé e Príncipe and Angola. 11th July–30th August MCMXXXVIII. With the certainty that my voice speaks for all Portugal, I proclaim the indestructible and eternal unity of Portugal at home and overseas! General Carmona]

However, the return of the President to the *Cais das Colunas* on 12th September 1939 symbolised a new era in that Carmona was returning to a continent under the shadow of war (fig. 1). The Second World War had been declared on 1st September forcing Oliveira Salazar's government to declare Portuguese neutrality¹⁵.

These journeys were important in that some metropolitan citizens decided to follow in his footsteps, thereby increasing travel to the colonies.

In 1954 Craveiro Lopes (1894-1964) was despatched to the provinces of São Tomé e Príncipe and Angola; in 1955 he travelled throughout Guinea and Cape Verde, and in 1956 to Mozambique. In the 1960s it was the turn of Américo Thomaz (1894-1987) who visited Angola and São Tomé e Príncipe in 1963, Mozambique in 1964, Guinea and Cape Verde in 1968, and finally São Tomé again in 1970. Marcelo Caetano (1906-1980) travelled to Guinea, Angola and Mozambique in 1969. Voyages to the ex-colony of Brazil were undertaken by António José de Almeida (1866-1929) in 1922, Craveiro Lopes in 1957, Marcelo Caetano in 1969 and Américo Thomaz in 1972¹⁶. What was important was not only the fact that these official visits constituted



Fig. 1. President arriving at Cais das Colunas, Lisboa, 1939

the high points of a political propaganda focused on the reaffirmation of Portuguese sovereignty over its African colonies in the face of both national and international public opinion, but also the fact that they opened the way for the restructuring and development of an imperial policy which began to consider the tourism potential of these overseas territories. This was especially so because they showed visually (through the press and television) a place that had earlier belonged to the Portuguese Empire which, besides enjoying a shared history, even had the same language. Both of these facts contributed in the long run to many Portuguese people deciding to travel to become acquainted with this destination whose past was so closely linked to Portugal.

In the *Anuário do Turismo do Ultramar de 1959* [1959 Directory of Overseas Tourism] it is stated that "from the Atlantic to the Indian Ocean, from Oceania to the Far East of Asia, to the very limits of Portuguese territory, the conditions for tourism are truly exceptional. Now that people everywhere travel and the world has become smaller (...) the colonies must equip themselves for the creation of a new industry: tourism." (*Anuário do Turismo do Ultramar de 1959* 1960:1-2) After praising the tourism potential of each overseas province the report observes that "something has been achieved in Mozambique and Macau" but urges that much more needs to be done, not only to "attract foreigners but to remind us of the ever present lessons of a Past which many are not aware of and others have forgotten" (Idem 1960: 4).

In the process of arriving at an established policy for overseas tourism, the Overseas Minister,

Joaquim da Silva Cunha (1920), warned of the necessity “to complete a documented inventory of tourist facilities in all provinces with a view to establishing a general policy for overseas tourism. Included as a first priority should be the preparation of a hotel infrastructure and a plan for its employment.”¹⁷ He called for the coordination of metropolitan and provincial services, and the elaboration of tourist propaganda to optimise efforts on both fronts.

In this context colonial architectural projects were developed and railway networks constructed, particularly in the African colonies, in order to welcome the metropolitan traveller and possibly the future colonist who might wish to settle. The building structures resulting from this project reflected a type of Luso-African architecture (Milheiro 2012), the *casa portuguesa ultramarina* (overseas Portuguese home). With the help of local government the necessary measures were taken to speed up the possibility of overseas travel to the colonies. The promotion of colonial settlement and indigenous “assimilation” resulted in a proliferation of towns and villages named Salazar or Carmona¹⁸. The coordination for this initiative was the responsibility of the *Gabinete de urbanização Colonial do Ultramar* [The Overseas Colonial Urbanization Office], established in 1944¹⁹ to construct a “*portugalidade tropical*” [tropical Portuguese-ness] that demonstrated a “Portuguese way of being in the world”²⁰.

The *Agência Geral do Ultramar* also compiled a line of colonial tourism propaganda literature on numerous occasions in the form of brochures publicising colonial travel and highlighting the attraction of the colonies for the tourist (fig. 2).

The organisation of travel to the colonies began with the *Empresa Nacional de Navegação* [ENN - National Navigation Enterprise], set up in 1881, whose purpose was to link the capital of the Empire with its African possessions. In 1918 this became known as the *Companhia Nacional de Navegação* [CNN – National Navigation Company], which until 1922 had a monopoly on maritime travel to Africa. In that year it met competition from the *Companhia Colonial de Navegação* [CCN - Colonial Navigation Company] that had been founded in Lobito, Angola²¹. Later on, in the 1950s, the sea route was replaced by



Fig. 2. Colonial tourism posters between 1940 and 1970

the airways resulting in the gradual growth of airports in Portuguese Africa.

The possibility of journeying overseas from the capital of the Empire was in large part also due to the *Agência Geral das Colónias* which in 1924 began distributing colonial propaganda providing information on the territories. This contributed profoundly to the growing taste for colonial travel. Whether travelling for leisure, on business or emigrating, Portuguese citizens tended to keep written records of their journey which helped to document the structure and development of this colonial traffic and contributed to the growth of colonial tourism²².

Art and Tourism

Seeking to draw the colonies closer to home, Oliveira Salazar's *Estado Novo* used art as a vehicle for tourist propaganda – particularly literature and cinema – in a dialogue which would help to promote Portugal as a legitimate, grandiose colonial power. To this end the *Concurso de Literatura Colonial* [Colonial Literature Competition] was held in 1926. The event was won by Joaquim Pereira Mota Júnior com *Feitiço do Impé-*

rio (The Spell of Empire), a novel which would serve as inspiration for António Lopes Ribeiro (1908-1995) who in 1940 made a film of the same name. In effect, cinema helped to promote tourism in the Portuguese colonies, above all in Angola and Mozambique. In the film adaptation of *Feitiço do Império*²³ Lopes Ribeiro emphasised the emergence of a colonial conscience in the protagonist that went far beyond that of the character described in the award-winning novel. But the film's importance lay in its being the first Portuguese fictional film made in Portuguese Africa and including images gathered from the *1ª Missão Cinematográfica às Colónias* [1st Cinematographic Mission to the Colonies] for which the film maker Lopes Ribeiro was artistic director. The Mission's objective was to demonstrate the positive results of overseas colonisation, a proposal reiterated at the end of the film where the director merged documentary and fictional footage in a final scene where the characters attend the standing ovation given to President Carmona on his arrival in Luanda in 1938, thus showing that the citizens of the metropole should follow his lead and visit the colonies. Most of the documentary footage focuses on the day-to-day existence of the local African population, their customs and traditions. Thus various scenes of dancing, simulated warfare, native markets and so on convey an image of a primitive, exotic Africa, light years away from the daily life of the metropole. One might add that the film creates an imaginary world capable not only of forging a colonial and imperial identity, but also a national Portuguese identity marked by the awareness of belonging to a pluricontinental territory. During the 1960s and 1970s the films portrayed paradisiacal beaches, modern infrastructure and safari photographs with no reference to war²⁴.

Painting was also convened in the promotion of colonial tourism. Take Faust Sampaio (1893-1956), considered an important "painter of overseas Portugal", who toured the African colonies and also Macau, Timor and Portuguese India. Exhibitions of his work in the academic institutions and galleries of Lisbon in the 1930s, 1940s and 1950s as well as the colonial section of the *Grande Exposição do Mundo Português* [Great Exhibition of the Portuguese World] in 1940 made him a unique figure among Portuguese painters.



Fig. 3. Portugal Tourism logo. Courtesy José Guimarães, 1992

It was really his paintings which informed the Lisbon public of the landscapes and customs of their territories and helped to encapsulate for most Portuguese people the distant idealism of such destinations.

But there were others who embarked on this overseas pictorial odyssey too but with more modest results. Jorge Barradas (1894-1971) produced the first series of paintings depicting São Tomé, which were exhibited in 1931 at the Lisbon *Sociedade Nacional de Belas Artes* [National Society of Fine Arts]. Albano Neves e Sousa (1921-1995) had a long career in Angola with regular exhibitions in Lisbon and in various other territories of the Portuguese empire which he regularly visited and painted. He was honoured by the Portuguese Government, receiving the *Ordem do Infante D. Henrique* [Order of Prince Henry the Navigator] in 1963. In recent times there has been José de Guimarães (1939), an artist whose work since the 1960s in Africa and Asia has illustrated a pluricontinental, multiracial Portugal "from the Minho to Timor" which is so well encapsulated in the symbol for *Turismo de Portugal* [Portugal Tourism], which he designed some decades ago and is still in use today, particularly the ocean wave, the highway of the Portuguese Discoveries ever since the 15th century²⁵ (fig. 3).

Tourism as the final stage of colonialism or tourism as a new form of imperialism

With the independence of the territories of the European empires, each nation went about elaborating a tourist development plan which took into account the international market and contemplated catering to tourists from the former

metropole even if it were only for their common language. But this was not the principal factor in the development of post-colonial tourism. The offer of tourist travel to the former provinces grew due to the appeal of revisiting a unique bygone age, with the attraction of specific products such as colonial architecture²⁶, the vestiges of a military past such as forts, or simply the legacy of a Portuguese way-of-life in the tropics. Also to consider was the appeal of the exotic and local features: warm water beaches, lush vegetation, resorts equalling western standards of comfort and sporting activities only possible in a tropical climate. These were just some of the attractions promoted for an effective and affective trip.

If in colonial times the journey to the Portuguese territories served as a means to witness, dominate and maintain a world overseas, in the post-colonial era it has served above all to recover a certain "return to the past", distant from western liberal society that has put aside past glories (from the colonist's viewpoint) which can only be recovered through memory. Thus it is not surprising that tourism to the former colonies still caters in particular to the ex-colonist, privileging a common past and a shared language. In fact, the importance of the former colonies as a tourist destination in relation to the destinations chosen by the Portuguese for the purposes of tourism is extremely noticeable in some travel operators, such as Pinto Lopes Viagens²⁷.

Acculturation and hybridism make it clear that tourism remains a transversal activity of balances based on a favourable political context. On the other hand, not being an ideologically neutral topic (if it is possible to find such), tourism can be reduced to a single ideological use or particular context. Many theories have tried to explain it in terms of its association with colonialism (Cohen 1972; Nash 1977; Bruner 1989; Crick 1992) in its neo-colonial and post-colonial figurations. In line with these theories centre-periphery power relations create situations of neo-colonial dependency which perpetuate resentment and antagonism in a linear fashion.

Although somewhat paradoxical, many tourists seek destinations whose history is close to their own but which at the same time induce a sense of being "away from home", a mixture

of the novel and the familiar. Nonetheless, many theories contend that the tourist's journey in a global world is no more than a new form of imperialism, or rather the final phase of colonialism. For these theorists tourism thrives on inequality, on differences of power and wealth, and as such constitutes a new imperialism, involving a supremacy moulded not by the distant colony but by economic imperatives embedded in the liberal capitalist society of the 21st century. This is of course a highly reductionist view of the tourist phenomenon and a later issue in the context of this article. Consequently, the means of local subsistence are transformed into subservience where relations between guest and host can be expressed by the economic ascendancy of the former over the latter.

The whole scenario is contradictory: does tourism destroy the culture it seeks, or does it sustain the culture by reinventing it?

Not-so-final considerations

The high degree of mobility in the contemporary world raises a paradox: while people may travel anywhere and at all times, this ease and accessibility of movement has, on the other hand, probably made the world less "exotic" and diverse. This does not invalidate the fact that many of the old European colonies have been "recolonised", this time by the capitalist free market on a planetary scale which homogenises destinations and products in a way that makes them attractive to mass consumption by world tourism. We are speaking then of tourism as a form of colonialism based on the idea that "the old formulas of imperial conquest have given way to a new invasion ... tourists" (Holland 2003: 164).

Without doubt Tourism and Colonialism maintain close ties in the post-colonial era, regardless of how one might wish to correlate them. Reflection on the binomial of tourism/colonialism is far from being exhausted and there is a lack of more in-depth studies consubstantiated by a transnational history that integrates the Portuguese universe with that of the European colonial empires, taking into account their particularities. That there is a common history to the colonial empires of the Old Continent and because this history has consequences and a legacy in the con-

temporary world is indicative of a worldview that has repercussions all over the globe²⁸.

One searches ever more diligently for the colonial tourist experience where a common past is a guarantee of a close identity. In this regard the countries of the old Portuguese empire occupy a privileged position as consecrated destinations with a shared memory. Between neo-colonialism and post-colonialism, travel-tourism and empire come together as an enticement to overseas travel, constituting a privileged indicator of an interdependent existence which has survived beyond the end of European colonialism. One only has to witness the commitment in cultural policy that results, or will result, in agreements and protocols being signed between the old colonial na-

tions and the governments of newly independent nations who are today bilateral partners. In the case of Portugal, the proliferation of agreements with countries like Angola, São Tomé e Príncipe, Mozambique, Cape Verde or Timor reflects the building of solid relations, beyond memories of the colonial war, albeit not exempt from criticism and difficulties.

Certainly in the contemporary post-colonial era the invitation to travel has enabled the construction of a worldview of tourism similar to the geography of the planet, sustaining places of colonial reference at home and overseas which constitute mythical windows on a reality which will undoubtedly continue to resonate.

NOTES

¹ The journey around the world was made by using the technique of the 'moving panorama' in which the circular exhibition was replaced by a moving canvas. A person left from Marseille, visited a variety of countries and afterwards returned to the point of departure. This panorama in which movement was added to the static picture was amazingly successful in realising the ideal of a journey around the world without leaving the metropole.

² See, by way of example, the publications of Eduardo Coelho, *Passeios no estrangeiro: visita à exposição de Paris, passeio a Londres, passeio na Bélgica e no Reno*, Lisboa, Typografia Universal, 1879; Ramalho Ortigão, *Notas de Viagem: Paris e a Exposição Universal (1878-1879)*, Lisboa, Clássica, 1945; A. Cavaleiro Sousa, *Uma visita à Exposição Universal de Paris em 1889*, Lisboa, Lucas & Filho, 1893; António Melo, *Um barquense na Exposição Universal de Paris de 1900: apontamentos de viagem*, Ponte da Barca, AL-Publicações, 2013.

³ Thomas Cook (1808-1892) was one of the first travel agents in the world, who, by hiring a train, created the first group touristic journey. After that, he began to contract the services of different agents with the aim of selling a tourist "package" (which included travel, accommodation, visits and meals), thus contributing to the emergence of mass tourism.

⁴ Re baptised in 1944 as the Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo [SNI – National Secretariat for Information, Popular Culture and Tourism].

⁵ Decreto n.º 30251, de 30 Dezembro 1939 and Decreto n.º 30289, de 3 de Fevereiro de 1940.

⁶ In 1907 Prince D. Luís Filipe visited the African colonies and in 1908 a trip by D. Carlos I to Brazil had been programmed but the regime nullified this.

⁷ Decreto-Lei n.º 42 194, de 27 de Março de 1959.

⁸ These Fairs did not have any directive to make tourist propaganda but rather concentrated on promoting trade and developing the economy.

⁹ See "Informações das Casas da Metrópole de Luanda e Lourenço Marques", Separata N.º 293, *Boletim Geral das Colónias*, Lisboa, AGU, 1949, p. 7.

¹⁰ Decreto-Lei n.º 41 407, de 28 de Novembro de 1959.

¹¹ Created by Decreto-Lei n.º 23445, de 5 de Janeiro de 1934.

¹² Portaria n.º 18 111, de 7 de Dezembro de 1960.

¹³ See Norberto Cardigos, *À margem do I Cruzeiro de Férias às Colónias*, Aveiro, Gráfica Aveirense, 1936.

¹⁴ See *Roteiro do 1º Cruzeiro de Férias dos Estudantes das Colónias à Metrópole no ano de 1937: Iniciativa do Ministério das Colónias*, Lisboa, Sociedade Industrial de Tipografia, 1937.

¹⁵ The newspapers of 2.9.1939 published an official note from the Government in which the Government declared Portugal's neutrality in the conflict.

¹⁶ It is worth opening a parenthesis here to mention that, within the context of presidential journeys, it was not only presidents who were called on to travel around the Portuguese overseas territories but that these propaganda events also included the ministers for the colonies. Bacelar Bebianno (1894-1967), Armindo Monteiro (1896-1955), Vieira Machado, Marcello Caetano (1906-1980), Sarmento Rodrigues (1899-1979), Raul Ventura (1919-1999) and Adriano Moreira (1922) all scheduled their trips to the overseas colonies to intercalate with presidential journeys, thus assisting the colonial propaganda policy and contributing to the views of the people being heard. This ministerial dynamic was underlined by Marcello Caetano himself in his *Discursos* edited by the *Agência Geral das Colónias* in 1946, in which he stressed that the visit of the Minister for the Colonies to the overseas territories would cease to be a sporadic and extraordinary event but would become a normal act of the administration.

¹⁷ See *Política do Turismo no Ultramar*, J. M. da Silva Cunha, separata do *Boletim Geral do Ultramar*, Lisboa, Agência Geral do Ultramar, 1966, p. 14.

¹⁸ By way of example, see how in Angola Dalatando became Vila Salazar (1936) and Uíge became Vila Marechal Carmona (1955).

¹⁹ Decreto-Lei n.º 34173, de 6 de Dezembro de 1944.

²⁰ An expression coined by Adriano Moreira (1922), professor and Overseas Minister of the *Estado Novo* (1961-63) which was widely reproduced by the propaganda of Oliveira Salazar's regime.

²¹ See <http://restosdecoleccion.blogspot.pt/2011/12/companhia-nacional-de-navegacao-cnn.html> (accessed on 29.8.2017).

²² For a non-exhaustive bibliography see: Francisco José de Lacerda e Almeida, *Documentos para a história das colónias portuguesas: diário da viagem e Moçambique para os rios de Senna*, Lisboa, Imp. Nacional, 1889; Armando Augusto Gonçalves de Moraes e Castro e António Pereira Cardoso, *Uma viagem através das colónias portuguesas, Porto*, Companhia Portuguesa Editora, 1926; Julião Quintinha, *África Misteriosa. Viagem às Colónias*, Lisboa, Nunes de Carvalho, 1931; Arnon de Mello, *África: viagem ao Império Português e à União Sul-Africana*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1941; F. Pimenta de Carvalho, *Impressões de uma viagem ao Ultramar*, Arganil, [s.n.], 1965.

²³ The film tells of the spell cast by the Portuguese overseas territories over Luís Morais (Luís de Campos), a young Luso-descendant whose family lives in Boston. Luís is getting ready to marry an American girl, Fay Gordon (Madelena Sotto), and to become a naturalized citizen of the United States but he is persuaded by his father Francisco Morais (Alves da Cunha), a wealthy Portuguese emigrant, to visit Portugal and her African colonies before finalising these decisions. Primarily attracted by the chance to hunt in Africa, Luís is not particularly impressed by Lisbon where he disembarks first. However, the protagonist cannot resist the fascination of Overseas Portugal, where his "conversion" to Portuguese values takes place and which he ends up embracing at the end of the film. It is the colonial journey that awakens the protagonist to an awareness of "portugalidade" [Portuguese-ness], assisting at his transformation in the paradigm of the "new man" who emerges through the synthesis of the Portuguese world "from Minho to Timor".

²⁴ *Viagem no Deserto*, by António de Sousa Portugal, 1967 / 19 min; *Beira: Porta Turística de Moçambique*, by Miguel Spiguel Portugal, 1973 / 11 min; and *Horizonte Angolano*, by Elso Roque and João Mendes Portugal, 1973 / 15 min, are but a few examples of the films made.

²⁵ José de Guimarães thought that it was important that the symbol represented Portugal as an Atlantic country and, retaining the idea of a mythical figure found in fables, he transformed this into a being capable of walking on

the waters of the oceans, thus linking it to the history of navigation and the Discoveries. Inspired by the national flag, he painted two open hands in red and green, spreading them out into a body whose head, in the shape of the sun, represented the warmth of both the country and its people. Finally the font takes up the spirit of the original symbol through a spiral shared by the letter "g" and the wave it rests on. To follow the development of the idea, see *Viagem do artista. Journey by an artist*, Lisboa, ICEP, 1993.

²⁶ On this subject, see McLaren, Brian (2006) *Architecture and Tourism in Italian Colonial Libya: An Ambivalent Modernism*, USA, University of Washington Press.

²⁷ See <https://www.pintolopesviagens.com/viagens-com-autores/raquel-ochoa/> (accessed in 15.4..2018).

²⁸ See <https://www.theguardian.com/commentisfree/2014/apr/08/people-beautiful-colonial-tourism-travel> (accessed in 29.8.2017).

REFERENCIAS

- Andrade, Ferreira. 1960. *Anuário do Turismo do Ultramar de 1959*. Lisboa: Ferreira de Andrade.
- Baranowski, Shelley. 2015. "Tourism and Empire." *Journal of Tourism History*, United Kingdom, Taylor & Francis Online.
- Brito, Sérgio Palma. 2003. *Notas sobre a evolução do viajar e a formação do turismo*, Lisboa: Medialivros.
- Cadavez, Cândida. 2017. *A bem da nação. As representações turísticas no Estado Novo entre 1933 e 1940*, Lisboa: Edições 70.
- Cardigos, Norberto. 1936. *À margem do I Cruzeiro de Férias às Colónias*, Aveiro: Gráfica Aveirense.
- Crick, Malcolm. 1992. "Representaciones del turismo internacional en las ciencias sociales: sol, sexo, paisajes, ahorros e servilismos." In *Los mitos del turismo*, 320-403. Madrid: Eudymion.
- Cunha, J. M. da Silva. 1966. "Política do Turismo no Ultramar." *Boletim Geral do Ultramar*, Lisboa: Agência Geral do Ultramar.
- Davidson, Jim, and Spearritt, Peter. 2000. *Holiday Business: Tourism in Australia since 1870*, Carlton: The Miegunya Press at Melbourne University Press.
- Direcção Geral de Turismo. 1991. *Portugal. Livro Branco do Turismo*, Lisboa: Ministério do Comércio e Turismo.
- Garcia, José. 2011. *Ideologia e propaganda no Estado Novo: da Agência Geral das Colónias à Agência Geral do Ultramar 1924-1964*, Coimbra: Faculdade de Letras, Universidade de Coimbra.
- Hobsbawm, Eric. 1990. *A Era do Império. 1875-1914*, Lisboa: Presença.
- Holland, Patrick. 2003. *Tourists with Typewriters. Critical Reflections on Contemporary Travel Writing*, United States of America: The University of Michigan Press.
- Jamal, Tazim. 2012. *The SAGE Handbook of Tourism Studies*, California: Sage.
- Milheiro, Ana Vaz. 2012. *Nos trópicos sem Le Corbusier. Arquitectura luso-africana no Estado Novo*, Lisboa: Relógio d'Água.
- Nash, Dennison. 1977. "Tourism as a Form of Imperialism." In *The Anthropology of Tourism*, 33-47. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Portugal Colonial, revista de propaganda e expansão colonial*, Accessed August 18, 2017. <http://hemerotecadigital.cmlisboa.pt/Periodicos/PortugalColonial/PortugalColonial.htm>
- "Roteiro do 1º Cruzeiro de Férias às Colónias nos meses de Agosto e de Setembro de 1935." *O Mundo Português*, Lisboa: Gráfica da Sociedade Industrial de Tipografia.
- Roteiro do 1º Cruzeiro de Férias dos Estudantes das Colónias à Metrópole no ano de 1937 Iniciativa do Ministério das Colónias*, Porto: S.I.
- Said, Edward. 2011. *Cultura e Imperialismo*, São Paulo: Companhia de Bolso.
- Thuram, Lilian. 2011. *Exhibitions, L'invention du sauvage*, Paris: Coédition musée du quai Branly / Actes Sud.
- Urbain, Jean-Didier. 2002. *L'Idiot du Voyage. Histoires de Touristes*. Paris: Éditions Payot.

EL ESCULTOR JUAN DE CASTRO, CONTEMPORÁNEO Y ÉMULO DE FRANCISCO DE MOURE EN LA ZONA SUROCCIDENTAL DE ASTURIAS DURANTE EL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XVII

Pelayo Fernández Fernández

Universidad de Oviedo

Data recepción: 2017/01/14

Data aceptación: 2017/04/05

Contacto autor: pelayoarte@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4933-8876>

RESUMEN

Se da noticia de la actividad del escultor gallego Juan de Castro (doc. en 1626-1633), oriundo de Mondoñedo, un escultor de la misma generación de Francisco Moure y acaso colaborador suyo que difundió sus modelos y estilo en la zona suroccidental de Asturias. Con el asentamiento de Castro en las villas de Grandas de Salime y Cecos se inició lo que el profesor Germán Ramallo llamó el "Primer Taller de Cangas del Narcea"; que se consolidó con la actividad de su alumno y yerno, Pedro Sánchez de Agrela que, tras establecerse en la villa de Cangas de Tineo (hoy, del Narcea) hacia 1643, centralizó en un único y cualificado taller toda la actividad retablistica e imaginera de esa extensa comarca, convirtiéndose en uno de los escultores y retablistas más competente de Asturias a mediados del siglo XVII, junto con Luis Fernández de la Vega.

Palabras clave: Juan de Castro, Grandas de Salime, Mondoñedo, imaginería, barroco

ABSTRACT

This article looks at the work of the Galician sculptor Juan de Castro (documented in 1626-1633). Born in Mondoñedo, he formed part of the same generation as Francisco de Moure and is thought to have worked closely with him, helping to disseminate his models and style through southwestern Asturias. When Castro moved to the villages of Grandas de Salime and Cecos, it marked the advent of what Professor Germán Ramallo called "the first workshop of Cangas del Narcea", which established itself thanks to the work of Castro's pupil and son-in-law Pedro Sánchez de Agrela, who, after moving to the town of Cangas de Tineo (as Cangas del Narcea was once known) in around 1643, centralised all altarpiece and religious imagery work undertaken in this extensive region at a single, specialised workshop. In the process he became one of the most skilled sculptors and altarpiece artists in the Asturias of the mid-17th century, together with Luis Fernández de la Vega.

Keywords: Juan de Castro, Grandas de Salime, Mondoñedo, imagery, Baroque

El escultor y pintor mindoniense Juan de Castro fue, junto con Francisco de Moure (1575/1576-1636), uno de los principales representantes del protobarroco en las diócesis de Lugo y Mondo-

ñedo y el fundador de lo que el profesor Germán Ramallo denominó en 1985 como "Primer Taller de Cangas del Narcea". Con este término definió la actividad escultórica radicada en Cangas de Ti-

neo (hoy, del Narcea, Asturias), importante villa del suroccidente de Asturias, iniciada en torno a 1642, con la hechura del retablo mayor de la antigua colegiata (hoy, basílica) de Santa María Magdalena de dicha villa, fundada en 1639 por don Fernando de Valdés y Llano (Cangas de Tineo, 1575 – Madrid, 1639), arzobispo de Granada y Presidente del Consejo de Castilla, y cuya única cabeza visible, por entonces, era el escultor y arquitecto de retablos gallego Pedro Sánchez de Agrela¹ (San Pedro de Mor, Lugo, h. 1610 – Cudillero, Asturias, 1661), yerno y alumno de Juan de Castro.

Pero tras la realización de nuestra tesis doctoral sobre los talleres de escultura de la zona suroccidental asturiana (de Cangas y de Corias, principalmente) hemos demostrado que la actividad de aquel Taller se inició varios años antes, hacia 1626-1628, y que fue Juan de Castro, y no Sánchez de Agrela, quien en realidad impulsó la actividad escultórica en esta comarca asturiana, en los concejos limítrofes con la actual provincia de Lugo (Ibias, Pesoz y Grandas de Salime), implantando los modelos y el estilo de Francisco de Moure, acuñados en la sillería de coro de la catedral de Lugo en 1621 y, posteriormente, en el retablo mayor de la iglesia de La Antigua o de los Jesuitas en Monforte de Lemos, en 1625, fundación del cardenal don Rodrigo de Castro. Su estilo de madurez (prenaturalista) se caracteriza por una valoración más real y afectiva de los gestos y actitudes de las figuras, y por una mayor complejidad y claroscuro en el tratamiento de las telas. Estos elementos ya se habían empezado a manifestar desde el último cuarto del siglo XVI en otros focos artísticos de la mitad norte peninsular: primero, en los trabajos del Taller de Toro (Juan y Sebastián Ducete y Esteban de Rueda), en las diócesis de Zamora y Oviedo, y luego y más conscientemente con Francisco del Rincón (h. 1567-1608) y Gregorio Fernández (1576-1636), en la de Valladolid².

Esta implantación del arte de madurez de Francisco de Moure en la periferia suroccidental de Asturias se produjo con el asentamiento de Juan de Castro, primero en la villa de Grandas de Salime (1626/1628-1631) para trabajar el retablo mayor de la colegiata de San Salvador³ y, a renglón seguido entre 1631 y 1633, en la de

Cecos (en el concejo de Ibias), amparado por el linaje de los Ron, patronos del templo parroquial de Santa María. El traslado de Castro a la villa de Grandas estaría motivado porque tanto en Lugo como en Mondoñedo le sería muy complicado competir con Moure y su taller. En cambio, en la periferia de esas diócesis y en el extremo occidental de la de Oviedo, no existían imagineros ni retablistas cualificados y a Castro le sería por tanto, más fácil conseguir un mercado nuevo en un momento que coincidió con el despertar de la actividad imaginera y con la implantación del retablo escultórico en ambientes no urbanos ni monásticos. El momento, además, coincide con un periodo de bonanza económica en el que tuvo mucho qué ver la extensión de nuevos cultivos, como el maíz⁴.

De la temprana actividad de Juan de Castro en Galicia, solo tenemos documentada una obra: el retablo de la capilla de la Inmaculada Concepción de la catedral de Mondoñedo para el señor don Álvaro Pérez Osorio y su esposa doña María, marquesa de Miranda, un encargo de 1626 por el que solo percibió 375 reales⁵. Lo más probable es que esta marginalidad, unida a una muy escasa cartera de pedidos (ya por entonces monopolizada en lo sustancial y relevante por Francisco Moure), determinara a que Castro, cuando se pusieron en conocimiento los autos y proclamas para hacer el retablo mayor de la colegiata de Grandas de Salime en la ciudad de Mondoñedo en 1626, viese en este trabajo la oportunidad para dar un giro en su carrera profesional e instalarse lejos del radio de acción del taller de Moure y poder desarrollar una actividad independiente y mejor remunerada. De hecho, en 1630, una vez acabado el retablo de Grandas, Castro no regresó a Galicia, sino que se instaló en la villa de Cecos (Ibias, Asturias), donde le sorprendió la muerte en 1633.

En esta villa, Castro trabajó en el alhajamiento del templo parroquial de Santa María: hizo el retablo de *Nuestra Señora del Rosario* y tal vez inició el acondicionamiento y alhajamiento del presbiterio, con la hechura del primer retablo mayor y los sepulcros bajo arcosolios de la familia Ron que se culminaron años más tarde, en 1681, según relatan sendas inscripciones⁶. También a su taller debemos el retablo de la capilla de la *Virgen*

de la *Esperanza* de Malneira (Grandas de Salime), una fiel reproducción en blanco del anterior.

Este taller formado por Castro tendrá su éxito y expansión diez años después con la actividad de su yerno y discípulo, Pedro Sánchez de Agrela, avocinado hacia 1642-1643 en la villa de Cangas de Tineo, que a partir de entonces se convertiría en la capital artística de toda la comarca suroccidental asturiana y cuyo radio de acción se expandió hacia otras zonas de las provincias de Asturias, El Bierzo, León, Lugo e incluso Valladolid a partir de la colaboración con Fernández de la Vega en los retablos colaterales de la iglesia del antiguo monasterio de la Purísima Concepción de agustinas recoletas (hoy, convento de padres carmelitas) de Medina del Campo (Valladolid) patrocinados por el obispo de Oviedo, don Bernardo Caballero de Paredes⁷, en 1650.

El escultor Juan de Castro

Las noticias sobre Juan de Castro son todavía muy escasas y limitadas, sobre todo en lo referente a una hipotética relación profesional con Francisco de Moure y a los oficiales que trabajaron a su servicio durante sus seis años de residencia en Asturias⁸.

La primera referencia documental sobre Juan de Castro la aportó Pablo Pérez Costanti quien notició que en 1626, siendo vecino de Mondoñedo, recibió de don Álvaro Pérez Osorio el encargo de pintar el nuevo retablo que este tiene hecho en su capilla de la Concepción de la catedral de Mondoñedo y una imagen de *Nuestra Señora de la Concepción*, «nueva de su mano» y otra de *San Pedro*, «muy bien acabada», de tres palmos de alto con su peana, por 375 reales⁹.

En 1985, Ramallo documentó por suyo el retablo mayor de la colegiata de San Salvador de la villa de Grandas de Salime y ya dejaba entrever que Juan de Castro pudo ser uno de los oficiales de Francisco de Moure en las obras del coro de la catedral de Lugo, iniciado en 1621. En la obra de Castro vislumbró Ramallo una doble influencia: la manierista palpable en la arquitectura de sus retablos y una protobarroca (o mejor, prenaturalista) en una captación más realista de los gestos y actitudes, y en la multiplicación y movimiento de los pliegues, en la línea de Moure¹⁰.

Recientemente, hemos estudiado la personalidad de Juan de Castro y profundizado en esa hipotética relación profesional con Moure y su taller, aportando documentación e identificando nuevos trabajos, lo que nos ha permitido elaborar un catálogo razonado de su producción en Asturias¹¹.

Reseña biográfica

Ignoramos el año de su nacimiento, aunque seguramente se produjo a lo largo del último cuarto del siglo XVI y en la actual provincia de Lugo, acaso en la ciudad de Mondoñedo, pues en el testamento de su hija, Francisca de Castro, otorgado en la villa de Cangas de Tineo en 1654, se hace referencia a propiedades en esta ciudad.

*Yten, digo que Pedro de Agrela, mi marido, la que la azienda que me perbiene en la ziudad de Mondonedo y que mientras Juan de Agrela, mi yjo, no fuere dioso para gozarla, la goze María de Agrela, la hermana de Pedro de Agrela*¹².

Juan de Castro estuvo casado con Catalina Alonso, de la que tuvo, al menos, dos hijos: Francisca y Antonio. La primera contrajo matrimonio en 1637, en Cecos (Ibias, Asturias), con el ensamblador Pedro Sánchez de Agrela, debiendo solicitar los novios dispensa para poder casarse porque entre ellos había una «deuda de consanguinidad, tercio con cuarto», lo que supone un grado de parentesco de primos en segundo grado¹³. Francisca de Castro falleció en Cangas el 3 de marzo de 1686.

*En tres de marzo de mill seiscientos y ochenta y seis años se murió Francisca de Castro, viuda de Pedro de Agrela; administráronle los Santos Sacramentos de la Yglesia y está enterrada en esta yglesia parrochial de la Magdalena de Cangas; hico memoria de testamento, y por verdad lo firmo*¹⁴.

Por su parte, Antonio de Castro fue bautizado el 21 de mayo de 1631 en la colegiata de Grandas de Salime.

En veinte y uno de mayo de mil y seiscientos y treinta y uno, bapticé a Antonio, hijo de Juan de Castro, escultor, y de Catalina Alonso, su muger. Digo que le exorcizé y esgrimé, al qual hauia hechado agua de socorro y baptizado Domingo Fernández de Argul a quien esaminé en la forma del bautismo y la dixo

bien. Tubieron el niño a los exorcismos y chatecymos el señor don Lope Núñez de Ron, mayorazgo de la casa de Ron, y Aldonça Rodríguez de Castrillón, muger de Marcos de Monteserín, vecino desta villa. Entre renglones, bautizado, Valga¹⁵.

Por ahora, no se ha podido comprobar si hubo un vínculo familiar entre Juan de Castro y el también escultor José de Castro (documentado en 1653), del que sabemos que en 1653 realizó el retablo mayor de la iglesia de San Pedro de Villayón (Asturias)¹⁶. Por el apellido y mismo oficio, acaso podría ser un pariente suyo, quizás hijo o si no, sobrino, que trabajó en el litoral costero occidental de Asturias durante el segundo tercio del siglo XVII. Si en realidad fuese hijo de Juan de Castro, esta circunstancia comportaría la existencia de un entramado familiar que abasteció de obra a todo el occidente asturiano: por una parte, el taller Pedro Sánchez de Agrela asentado en la villa de Cangas de Tineo, cuyo radio de acción se extendió por la zona suroccidental asturiana y las comarcas del norte de la actual provincia de León (Laciana y Babia), el Bierzo (León), Fonsagrada (Lugo) y Valladolid (Median del Campo); y el de José de Castro asentado en alguna localidad del occidente costero desde donde podría trabajar para toda la marina del extremo occidental de Asturias (concejos de Navia, Coaña, El Franco, Tapia de Casariego y Castropol).

Juan de Castro murió en Cecos (Ibias), el 26 de diciembre de 1633.

*A veinte y seis de diciembre de 1633 muere Juan de Castro, escultor, administrado de los Santos Sacramentos y con el testamento a de hacerlo*¹⁷.

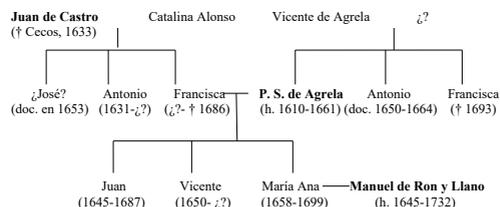
Como decíamos, Juan de Castro fue el maestro y suegro de Pedro Sánchez de Agrela, ya que estaba casado con una hija suya, Francisca. Fruto de este matrimonio fueron Juan, Vicente y María Ana Sánchez de Agrela y Castro, nietos de Juan de Castro.

A Juan lo bautizaron en la colegiata de Cangas, el 19 de marzo de 1645¹⁸. Fue eclesiástico, con el título de licenciado, pero también se mantuvo ligado al mundo artístico. Principalmente, actuó como oficial de Pedro Sánchez de Agrela pero también se le documenta una obra como artista independiente: un *Santo Cristo* en 1666 para Juan Rodríguez de Tandés, apodado «Juanetón».

Fue policromado por el pintor Luis González Carballo (documentado en 1659-1666), vecino de la villa de Cangas de Tineo¹⁹. Juan Sánchez de Agrela falleció en la villa de Cangas, el 7 de enero de 1687²⁰. También estuvo encargado, junto a su madre, de contratar a los maestros que terminaron las obras que quedaron inacabadas a la muerte de su padre.

De Vicente Sánchez de Agrela, bautizado en Cangas el 20 de abril de 1650²¹, nada sabemos ni si tuvo formación artística.

Finalmente, a María Ana la bautizaron en Cangas el 6 de junio de 1658²². El 16 de febrero de 1687 se casó con el ensamblador local Manuel de Ron y Llano (Peján, Cangas del Narcea, hacia 1645-Cangas del Narcea, 1732)²³, que continuó con la actividad del taller heredado de Pedro Sánchez de Agrela, hasta finales del primer tercio del siglo XVIII. Manuel de Ron fue, junto al ensamblador Antonio López de la Moneda Díaz (O Cebreiro, Lugo, 1654-Corias, Cangas del Narcea, 1724)²⁴, quien difundió por toda la comarca suroccidental asturiana el estilo barroco decorativo y el retablo de orden salomónico derivado del retablo mayor del monasterio benedictino de San Juan Bautista de Corias, contratado en 1677 por el arquitecto Francisco González y el escultor Pedro del Valle, vecinos de Villafranca del Bierzo²⁵. María Ana falleció en Cangas, el 24 de octubre de 1699²⁶.



Sucesión generacional del taller fundado por Juan de Castro.

Juan de Castro y Francisco de Moure: evidencias formales de una probable relación profesional

Desconocemos en qué obrador y con qué maestro se formó Juan de Castro. Ramallo ya apuntó una posible relación profesional con el escultor Francisco de Moure (1575/1576-1636) que, aunque no documentada, le parecía lógica y evidente, y no sería descabellado pensar en que Juan de Castro hubiese sido oficial de Moure en la sillería de coro de la catedral de Lugo, iniciada



Fig. 1. Juan de Castro, *Inmaculada Concepción*, 1626, capilla de la Concepción, catedral de Mondoñedo

en 1621, y el retablo mayor del colegio de la Compañía en Monforte de Lemos, en 1625²⁷.

Francisco de Moure, contemporáneo estricto de Gregorio Fernández (1576-1636), era natural de Santiago de Compostela, donde nació a finales de 1575 o principios de 1576. En 1594 entró en el obrador del escultor Alonso Martínez, figurando ya como maestro independiente en 1598. En torno a 1615, se trasladó al monasterio benedictino de San Salvador de Samos (Lugo), donde hizo cinco retablos, y posteriormente en 1621, a Lugo, para trabajar en la sillería de coro de la catedral. Tras ello, se asentó en Monforte de Lemos (Lugo), firmando el 16 de noviembre de 1625 la escritura por la que se comprometía a realizar el retablo mayor de la iglesia de Nuestra Señora de la Antigua, del colegio de los jesuitas fundado por el cardenal don Rodrigo de Castro. Falleció en 1636²⁸. Su primer estilo, influido por el manierismo, evolucionó hacia un prenatalismo a partir de la segunda década del siglo XVII, palpable en la captación de gestos y actitudes realistas, y un claroscurismo en el tratamiento de las telas. Precisamente, este naturalismo formal fue lo que Castro incorporó a su obra a partir de



Fig. 2. Francisco de Moure, *Inmaculada Concepción*, h. 1604, retablo de Santa María de Arnuide (Orense). Fotografía de M. D. VILA JATO, *Francisco de Moure*, Santiago, Xunta de Galicia, 1991, p. 49

1626, aunque de manera menos fina y consciente que Moure.

En cambio, a la luz de lo que hoy sabemos, no creemos que el aprendizaje de Castro fuese como sospechaba Ramallo, en el obrador de Francisco de Moure, sino que de este tan solo asimiló los modelos iconográficos y ese estilo protobarroco arriba descrito, como se ve en las imágenes del retablo mayor de la colegiata de San Salvador de Grandas de Salime. En primer lugar, el asentamiento de Moure en Lugo data de 1621, fecha tardía para situar a partir de entonces el aprendizaje de Castro ya que, poco después, en 1626 estaba trabajando por cuenta propia un retablo para una capilla particular en la catedral de Mondoñedo, siendo, por tanto, un oficial formado, un sujeto maduro y de cierto prestigio. El aprendizaje de Castro, por tanto, hubo de producirse previamente a 1621 y en el taller de algún pintor-escultor activo a finales del siglo XVI o principios del XVII. Que este pudiera haber sido Moure no lo descartamos, pero bien entendido que tuvo que ser antes de 1621, pues su nombre no figura en la nómina conocida de oficiales que asistieron a Moure en Lugo.



Fig. 3. Juan de Castro, *Coronación de la Virgen*, h. 1628-1630, retablo mayor de la colegiata de San Salvador, Grandas de Salime



Fig. 4. Francisco de Moure, *Coronación de la Virgen*, h. 1621, sillería de coro, catedral de Lugo. Fotografía de M. D. VILA JATO, *Francisco de Moure*, Santiago, Xunta de Galicia, 1991, p. 121

Pero lo que resulta indudable es que Castro conoció la producción del Moure maduro y con personalidad ya asentada y diferenciada. Pero solo una vez instalado Francisco de Moure en Lugo es cuando Castro entraría en contacto con su estilo y modelos, de cierta estirpe naturalista, como demuestra la imagen de la *Inmaculada Concepción* de la catedral de Mondoñedo y la imaginería del retablo mayor de la colegiata de Grandas de Salime.

La primera (fig. 1) sigue el modelo de la *Inmaculada* de la iglesia de Santa María de Arnuide (Orense) contratada por Moure el 23 de enero de 1604 (fig. 2), aún muy influenciada por el estilo



Fig. 5. Juan de Castro, *San Juan Bautista*, h. 1628-1630, retablo mayor, colegiata de Salvador, Grandas de Salime

manierista aprendido en su formación. A juicio de Vila Jato, deriva de la que Juan de Angés / Mozo había hecho para el retablo de Xunqueira de Espadañedo²⁹. En este caso, Castro, al igual que Moure, parte del modelo quinientista y aunque el Ángel de Castro está tomado de la obra de Moure; a diferencia de esta se ve una cierta evolución hacia el naturalismo vallisoletano, palpable en el tratamiento de las telas con un plegado más duro y monumental.

En el grupo de la *Coronación de la Virgen* del retablo de Grandas (fig. 3), Castro se inspiró en el relieve de la sillería coral de la catedral de Lugo (fig. 4). En él, y a diferencia de la *Inmaculada* de Arnuide, Moure ya sigue el modelo impuesto en la zona norte de España por Gregorio Fernández, caracterizado por la simetría y frontalidad en el tratamiento y distribución de la figura: el manto que cae simétrico a ambos lados del cuerpo; el cabello dividido en dos crenchas sobre los hombros y las manos juntas y rectas sobre el pecho³⁰.

De Moure también asimiló Castro el modelo de san Juan Bautista. La imagen del *Precursor* del retablo de Grandas (fig. 5), con toda la rudeza de su



Fig. 6. Francisco de Moure, *San Juan Bautista*, h. 1615, retablo de Rairiz de Veiga (Orense). Fotografía de M. D. VILA JATO, *Francisco de Moure*, Santiago, Xunta de Galicia, 1991, p.73

estilo, quiere imitar el del retablo de Rairiz de Veiga (Orense), realizado por Moure hacia 1615 (fig. 6). Según Vila Jato, este *San Juan* representa un punto intermedio entre el de la iglesia de Arnuid y su modelo más famoso y señero, el del monasterio benedictino de Samos (Lugo)³¹. Modelo que posteriormente será utilizado por alguno de los seguidores de Castro en el retablo de la capilla Villamil-Ilano de la iglesia parroquial de Santiago de Pesoz (Asturias), hecho en 1638, acaso por Pedro Sánchez de Agrela, como se verá a continuación.

Para representar a *Santiago el Mayor* (fig. 7) parece que Castro se inspiró en el tipo de Moure, como revela la confrontación con el existente en la capilla de San Juan de la catedral de Orense (fig. 8). Aunque, como en el caso de la *Inmaculada Concepción* de la catedral de Mondoñedo, se distancia de More en el tratamiento de las telas.



Fig. 7. Juan de Castro, *Santiago*, h. 1628-1630, retablo mayor, colegiata de San Salvador, Grandas de Salime

En cambio, en otras imágenes, Castro se aleja de la obra de Francisco de Moure. Es el caso de la imagen de *San Pablo* de Grandas (fig. 9) que aunque parece inspirarse en la del retablo de Rairiz de Veiga (fig. 10), con el libro en la mano izquierda y con la diestra empuña la espada, el estilo es bastante diferente ya que el de More es juniano aún y el de Castro, tira más al naturalismo vallisoletano por la influencia de la obra de Gregorio Fernández como se percibe en la frontalidad y tratamiento más rígido y duro de los pliegues.

Finalmente, a *Santa María Magdalena* del retablo de Grandas de Salime la representó como una mujer joven, una cortesana arrepentida, aún con su lujosa indumentaria y con el tarro de afeites en la mano, en la tradición del modelo medieval, que pervive aún manierista, y modelo que repetirá Sánchez de Agrela en el retablo de la colegiata de Cangas del Narcea en fecha tan tardía como 1643-1645.

Por tanto, el estilo maduro de Moure, concretado tras su asentamiento en Lugo, ejerció una visible influencia en la obra de Castro y ulteriormente en la de su discípulo Pedro Sánchez de



Fig. 8. Francisco de Moure, *Santiago*, h. 1615, catedral de Orense. Fotografía de M. D. VILA JATO, *Francisco de Moure*, Santiago, Xunta de Galicia, 1991, p. 34

Agrela, como luego veremos. No obstante, en la obra de Castro y, como no, en la de Sánchez de Agrela se constata una clara evolución hacia el naturalismo vallisoletano palpable en la frontalidad y simetría de las figuras, y en el tratamiento monumental y más duro de los pliegues. Esta dualidad de la que estamos hablando se percibe claramente en las imágenes del retablo mayor de Grandas de Salime.

Taller y estilo de Juan de Castro

Juan de Castro vino a Asturias con su familia (esposa e hija) y además se trajo a sus propios oficiales pero solo conocemos el nombre de dos: Pedro Sánchez de Agrela y Rodrigo Álvarez.

El primero, su futuro yerno y acaso pariente, si no suyo, de su esposa, porque cuando Agrela desposó a la hija de Castro tuvo que pedir dispensa por «deuda de consanguinidad, tercio con cuarto». Sabemos que Sánchez de Agrela serró y preparó las maderas para el retablo de Grandas, teniendo constancia suya como maestro inde-



Fig. 9. Juan de Castro, *San Pablo*, h. 1628-1630. Retablo mayor, colegiata de San Salvador, Grandas de Salime

pendiente en 1634, casi un año después de la muerte de Castro, momento en que ajustó en la villa de Cecos (Ibias), el retablo mayor de la iglesia parroquial de Santa María, en Suárbol (Ancares, León)³². Del segundo, Rodrigo Álvarez, solo consta que era cuñado de Juan de Castro, ignorando su actividad profesional tanto en Asturias como fuera de ella.

Estilísticamente, Juan de Castro fue un maestro a caballo entre el manierismo tardío de filiación postjuniana y el naturalismo barroco. Como ensamblador, se mantuvo fiel a los modelos del último cuarto del siglo XVI. En sus retablos, hay columnas de fustes torsos, con el tercio inferior labrado con cartelas y angelitos desnudos, o simplemente torsos; cabezas de querubines recorriendo los frisos, y el busto *Dios Padre*, en el tímpano. En cambio, en cuanto escultor-imaginero, al menos en su fase documentada, que corresponde a los últimos ocho años de su vida (1626-1633), anuncia el tránsito hacia el naturalismo barroco, con una buena disposición para la captación realista de las expresiones y gestos, y una multiplicación y movimiento de los pliegues, por influencia que en él tuvo la obra de madurez de Francisco de Moure. Es de reseñar la calidad de los peinados y barbas, con efectos de claroscuro. Por lo general, los rostros femeninos están enmarcados por largos y lisos cabellos, mientras que los masculinos peinan en cortas melenas de mechones ondulados.



Fig. 10. Francisco de Moure, *San Pablo*, 1615, retablo de la iglesia de Rairiz de Veiga (Orense). Fotografía de M. D. VILA JATO, *Francisco de Moure*, Santiago, Xunta de Galicia, 1991, p. 73

La obra de Juan de Castro

La producción de Juan de Castro documentada o atribuida no es muy abundante. A continuación presentamos en esbozo un catálogo razonado de ella.

1.- Imágenes de la Inmaculada Concepción y San Pedro, catedral de Mondoñedo

Como ya quedó dicho, la trayectoria documental de Juan de Castro se inició en 1626, con su intervención en la capilla de la Concepción en la nave del trasaltar de la catedral de Mondoñedo, un recinto fundado en 1615 por don Álvaro Pérez Osorio y su esposa doña María, marquesa de Miranda³³.

En 1626, Pérez Osorio encargó a Castro policromar el nuevo retablo que tenía hecho en su capilla (fig. 11); una imagen de la *Inmaculada*



Fig. 11. *Retablo de la Inmaculada Concepción*, 1626, capilla de la Concepción, catedral de Mondoñedo. En la hornacina central, imagen de la titular (Juan de Castro)

Concepción, «nueva de su mano», y otra de *San Pedro*, «muy bien acabada», de tres palmos de alto (70 cm, aprox.) y la peana, por importe de 375 reales. Castro hizo las imágenes pero aunque también profesaba la pintura, no las doró, ni tampoco policromó el retablo, labor que se hizo más tarde, hacia 1639, como así se dice en el testamento de la marquesa de Miranda, otorgado en ese año:

[...] que quando se pintare mi capilla se pinte en el ueco del medio que allí hice para mi entierro una imagen de Nuestra Señora de la Concepción, y los retablos del dicho mi marido y mío a los lados [...]»³⁴.

Las imágenes fueron policromadas por los maestros compostelanos Francisco Velázquez y José Rodríguez, según lo dispusieron los albaceas de la señora marquesa³⁵. La razón principal de que Juan de Castro no concluyese la obra pudo ser su traslado a Grandas de Salime para trabajar el retablo mayor de la colegiata, cuya construcción se ordenó en 1626.

De las dos imágenes realizadas por Castro solo la de la *Inmaculada* ha llegado a nuestros días ya



Fig. 12. Juan de Castro, *retablo mayor*, 1626-1630, colegiata de Sal Salvador, Grandas de Salime

que la de *San Pedro* fue robada. Se venera en la hornacina central de un retablo manierista, al parecer ajeno a su producción ya que el estilo de los relieves del banco (*Nacimiento*, *Última Cena* y *Resurrección*) y el *Calvario* del ático descubren otra mano, muy otra y diferente de la de Castro y de menor calidad³⁶. Para representar el misterio de la *Inmaculada*, Castro empleó el mismo modelo que Francisco de Moure en el de la iglesia de Santa María de Arnude (Orense) en 1604 (*vid.* fig. 2). Estilísticamente, la imagen de Castro anticipa un estilo más evolucionado, visible en la multiplicación de los pliegues, como ya quedó dicho.

En 1635, dos años después de la muerte de Castro, se hizo en la capilla, por orden de los albaceas de doña María un arcosolio con los escudos de los fundadores. Lo diseñó Diego Ibáñez Pacheco, maestro mayor de la catedral de Mondoñedo³⁷. En el medio del arcosolio hay una pintura de la *Inmaculada* y a sus lados, las figuras orantes de los fundadores de la capilla. Y en el basamento, esta inscripción:

ÁLVARO PÉREZ OSORIO Y DOÑA MARÍA, MARQUESA DE MIRANDA,
Y SUS HEREDEROS SON PATRONOS DE ESTA CAPILLA POR HABER



Fig. 13. Juan de Castro, *reconstrucción del retablo mayor* de la colegiata de Sal Salvador, Grandas de Salime, sin los añadidos del siglo XVIII

SATISFECHO A LA FÁBRICA. DOTARON EN ELLA UNA MISA CADA DÍA Y EN EL DE NUESTRA SEÑORA DE LA CONCEPCIÓN UNA CANTADA Y BÍSPERAS Y EL DÍA DE SAN ANTONIO OTRA CON VIGILIA EN EL ALTAR MAYOR Y LAS HAN DE DECIR LOS SEÑORES DEL CABILDO Y DEJARON RENTA PARA QUE EN TODO EL OCTAVARIO DEL CORPUS HAYA CERA BLANCA Y PARA DOS ACÓLICOS QUE SIRVAN EL CORO Y CAPILLA. ADORNÁRONLA PARA SU ENTIERRO Y DE SUS HEREDEROS LIBRE DE TODA OTRA OBLIGACIÓN A LA FÁBRICA. MURIÓ ÁLBARO PÉREZ EN EL AÑO DE 1631³⁸

2.- Retablo mayor de la colegiata de San Salvador en Grandas de Salime

El retablo mayor de la antigua colegiata de San Salvador de Grandas de Salime (4,69 metros aproximadamente de anchura) es, hoy por hoy, la obra más importante y monumental de Juan de Castro.

Hito importante en la primitiva ruta jacobea, la fundación de la colegiata se remonta a los siglos XII-XIII, siendo ampliada a mediados del siglo XVI (tramo occidental de la nave y arranque de la torre) y totalmente renovada en el último tercio del XVIII, destacando la reforma del presbiterio que obligó a una modificación del retablo para adaptarse a su nueva altura (1771-1773). De la parte medieval tan solo se conserva la que fue portada principal y dos arcosolios góticos en el muro meridional de la nave³⁹.



Fig. 14. Juan de Castro (atribución), *retablo de Nuestra Señora del Rosario*, h. 1630, iglesia parroquial de Santa María de Cecos (Ibias)

Según Madoz «el retablo mayor es antiquísimo, dorado y lleno de raros adornos que recuerdan la época del mal gusto»⁴⁰.

Fue Ramallo quien lo documentó por obra de Juan de Castro en 1626, comenzándose poco después los pagos, y aclara que las hornacinas del primer piso y la parte inferior de los paneles del banco (parte inferior de *Apostolado*) se añadieron a mediados del siglo XVIII⁴¹. Dichos añadidos fueron documentados por Javier González Santos como obra del escultor José Fagín Becerra (documentado en Asturias en 1761-1780), natural de La Coruña⁴², que trabajó en ellos entre 1771-1773, siendo abad de la colegiata don Matías Ignacio Menéndez, para adaptar el retablo a las dimensiones del nuevo presbiterio, como va dicho⁴³.

El retablo (fig. 12) se inició entre 1626-1628, en tiempos del curato de Juan Rodríguez de Ron y de la mayordomía de Andrés López de la Braña. En la *Visita apostólica* del 22 de abril de 1626, don Jerónimo Bermúdez, visitador del partido de Grandas, mandó que se haga un «retablo con su custodia en la manera que al cura le pareciese»,



Fig. 15. Juan de Castro (taller de), *retablo mayor*, h. 1631-1633, capilla de la Virgen de la Esperanza, Malneira (Grandas de Salime)

dorado y estofado, y en un plazo desde el día de la visita hasta el de san Miguel (29 de setiembre) de 1626. Asimismo, ordenó que la obra se adjudicase por baja, poniendo autos y proclamas en las ciudades de Oviedo y Mondoñedo y en la villa de Ribadeo:

*En la yglesia de San Salvador de Grandas, a veinte y dos días del mes de abril de seiscientos y veinte y seis años, su merced del señor licenciado don Jerónimo Vermúdez, visitador general de este obispado por su señoría, habiendo uisitado la dicha iglesia parroquial y en ella Santísimo Sacramento, Sanctos Óleos, pila bautismal y lo más que visitar se debía [...]. Otrosí, mandó su merced se aga un retablo y custodia en la manera que al cura le pareciese y si en dicho día que ay se siruiere, se dore y estofe por dentro y fuera, de forma que esté más deçente, y se cunpla así y se aga el concierto y se comienze a hacer desde aquí al día de San Miguel de septiembre que primero viene deste año, y se aga por bajas, poniendo el auto en Oviedo, Riuadeo y Mondoñedo, y lo cumpla el mayordomo y cura, pena de dos mil reales a cada uno si se dilatare por descuido y negligencia suya [...]*⁴⁴.

La obra la tomó a su cargo Juan de Castro, vecino de Mondoñedo, donde estaba trabajando en «los acomodos» de la capilla de la Asunción de la catedral. Desconocemos cuándo se iniciaron los trabajos del retablo de Grandas, aunque el 17 de setiembre de 1628 se registran los primeros 220 reales librados por la fábrica⁴⁵ que prosiguieron hasta setiembre de 1629⁴⁶. En la *Visita* de 1629, se dice que el escultor tiene recibido



Fig. 16. Pedro Sánchez de Agrela (atribución), grupo de la Coronación de la Virgen, 1638, iglesia parroquial de Santiago, Pesoz

mucho dinero para esta obra, ordenándose que no se le dé «más blanca» hasta que no prosiga los trabajos:

Parece que el escultor que ace el rretablo desta yglesia tiene rescibido mucho para en quenta dél, y echo poca obra; mandó su merced que el cura y mayordomo no le den blanca asta que baya aciendo más obra, con apercibimiento que si yciere alguna falta en el dicho retablo corerá por su quenta [...].⁴⁷

En 1630, las imágenes estaban por labrar, según se desprende del pago de 2 reales por el vino que se dio a un hombre por serrar un nogal para realizarlas, y 4 reales a Pedro Sánchez (de Agrela) por la madera que serró para el retablo⁴⁸. Tras la muerte de Castro, los pagos se fueron sucediendo durante cinco años (1631), cuando Catalina Alonso, su viuda, se dio por satisfecha con las cantidades recibidas⁴⁹.

En su hechura se utilizó madera de nogal. Exceptuando los añadidos del siglo XVIII, el retablo de Grandas se estructura en banco, frontispicio de cinco calles y ático también de cinco hornacinas. Destaca el retranqueo alternativo de las calles, originando un sencillo movimiento de planos y un entablamento quebrado, mantenidos en la ampliación de José Fagín. Todas las columnas del retablo original son de orden corintio: las del primer piso, con fustes torsos y el tercio inferior entallado con *ignudi*, tarjas y máscaras manieristas, cartuchos y borlas con motivos vegetales; y las del ático, también terciadas, pero con estriado torso alternante y enfrentado. El retablo remata en bolas y pirámides asimismo con estriado torso.



Fig. 17. Taller de Pedro Sánchez de Agrela (atribución), retablo de la capilla Villamil Illano, iglesia parroquial de Santiago, Pesoz, 1638

Desde el punto de vista ornamental, destacan las cabezas de querubines distribuidas por los frisos y en las enjutas de las hornacinas del ático; la pareja de jarrones, en los extremos del primer friso, y los motivos entallados en el tercio inferior de las columnas, como va dicho. Las hornacinas laterales del ático están rematadas por un frontón triangular y una vistosa y ostensible venera, motivo que se repite en los mensulones centrales de las calles laterales. Es este un motivo simbólico de gran expresividad y significado, dada la localización de Grandas y de su colegiata en el Camino de Santiago, siendo esta uno de los hitos fundamentales en la ruta jacobea primitiva.

La imaginería original debida a Castro es la siguiente. Relieves del banco: seis Apóstoles y los cuatro Evangelistas, de medio talle (la parte inferior es obra de Fagín), sedentes, agrupados en parejas, con sus atributos identificativos (los evangelista, con el tetramorfos). *San Juan evangelista* junto a *San Lucas*; *Santiago el Mayor* y *San Felipe*; *San Pedro en cátedra* (escrito en el libro: «ecce / nos / reli / [qvi] // mvs / omnia / [seqv / ti]») y *San Pablo* (en su libro, «ego / svm / mini / mvs

// apos / tolo~ / qui n~ / svm.»; correspondientes al evangelio de San Mateo [Mt 19, 27] y a la Primera Epístola de San Pablo a los Corintios [I Cor 15, 9]), respectivamente, flanqueando el sagrario. *San Bartolomé* y *San Andrés*; y *San Mateo* y *San Marcos*. Imágenes: en el primer piso, *San Luis obispo*, *San Juan Bautista*, la *Coronación de Nuestra Señora*, *Santiago el Mayor* y *Santa María Magdalena*. Y en el ático, *San Miguel arcángel luchando contra el demonio*, *San Pablo*, *Santiago el Menor* y *San Miguel con la maqueta de la Iglesia*. El grupo de la *Transfiguración* del ático es de comienzos del siglo XVIII.

Para el grupo de la *Coronación de Virgen*, dispuesto en el cuerpo de gloria del retablo, empleó Castro el mismo modelo que Moure para uno de los relieves de los sitiales de la sillería de coro de la catedral de Lugo, como se ha visto. A *Santa María Magdalena* no la representó según el modelo barroco de una santa penitente sino como una cortesana, tipo de gran éxito en esta zona de la Península, como se constata en la producción de su discípulo, Pedro Sánchez de Agrela (encabezada por la titular del retablo mayor de la colegiata de Santa María Magdalena de la villa de Cangas del Narcea, de 1643). *San Juan Bautista* también es de concepción tradicional y no traduce aún el modelo innovador y de tanto éxito que Moure inventó para el monasterio de San Julián de Samos, pero que sí se verá en el retablo mayor de la colegiata de Cangas del Narcea, hecho por Sánchez de Agrela en 1643. *Santiago el Mayor* sigue el tipo convencional del peregrino. Acaso la mejor y más bonita sea la imagen de *San Luis de Tolosa*, con el hábito y cordón franciscano, revestido con la capa pluvial, la mitra y el báculo con el *manutergio*, en su calidad de obispo de Toulouse.

Estilísticamente, son imágenes caracterizadas por un leve movimiento corporal. Las telas anuncian la técnica del naturalismo barroco, con una multiplicación y movimiento de los pliegues que incluso llegan a quebrarse en algunas partes. Aunque las figuras son poco expresivas, se empiezan a abandonar el concepto de estatua cerrada y la impassibilidad de los semblantes. Los rostros están definidos por una nariz recta, ojos almendrados y mirada perdida. Los cabellos y las barbas están compuestos por mechones tratados con un afectado detalle.



Fig. 18. Pedro Sánchez de Agrela, *San Juan Bautista*, h. 1643, retablo mayor, colegiata de Santa María Magdalena, Cangas del Narcea

El retablo original con sus imágenes, como aquí lo hemos descrito, fue dorado entre 1640-1645 por Pedro Díaz de Villabrille y Mon (San Martín de Oscos, Asturias, h. 1610-1669)⁵⁰, asistido por los oficiales Juan de Santalla y Baltasar Rey. En la *Visita* del 24 de junio 1641, se dice que el retablo se está pintando y que por falta de dinero se autorizó tomar 2.200 reales a censo y sobre él, cargar los bienes de la fábrica. Por entonces, la obra no estaba muy avanzada, aclarándose que tardarán mucho tiempo en terminarla. El 11 de julio de 1641, comenzaron los pagos a los pintores, entregando el licenciado Ron 2.189 reales; el 3 de mayo de 1642 se dieron a Pedro Díaz 2.423 reales y una «anega» (fanega) de centeno que valía 13 reales; y el 16 de julio de 1643, se le pagaron otros 176. La última cuenta se hizo efectiva el 30 de mayo de 1645, cuando se libraron 1.483 reales, una vez terminada la obra⁵¹. Todas las imágenes labradas por Castro están doradas y estofadas con motivos vegetales (flores de lis y roleos) a punta de pincel. Los cabellos de algunas imágenes (la *Magdalena* y las dos del arcángel *San Miguel*) están dorados, y la encarnación es mate.

Pero el retablo, tal como hoy lo vemos, es el resultado de unos añadidos y una nueva policromía efectuada en 1795 (fig. 13). Los añadidos fueron hechos entre 1771-1773 por José Fagín, como se ha dicho. Este maestro diseñó las cuatro hornacinas del primer piso, por encima del banco: las extremas trilobuladas y el resto, de medio punto sobre dinteles, estructuradas con ocho columnas abalaustradas. Las cuatro centrales, con cabezas de ángeles y colgantes en los tercios inferiores, nudos vegetales, y las partes superiores estriadas; las laterales, abalaustradas y divididas en dos partes: las inferiores con colgantes vegetales y las superiores estriadas. Las ménsulas son vegetales y se complementan con cabezas de querubines. En estas hornacinas están las imágenes de *Santa Bárbara*, *San Matías*, *San José con el Niño* y *San Roque*. Del mismo modo, Fagín amplió los relieves de los *Apóstoles* y *Evangelistas* del banco original de Juan de Castro, que eran de medio talle. Suyos son las partes inferiores de dichos relieves, así como el busto de *Dios Padre* del remate.

El frontal de la mesa del altar y las dos credencias se realizaron entre 1775-1776, cuando José Fajín transformó el retablo. Su policromía marmoleada es de finales del siglo XVIII, acaso de 1795, año que figura en la inscripción pintada en el sotabanco del retablo.

Panel izquierdo:

PINTOSE, Y DOROSE, AÑO / DE 1795, SIENDO ABAD / DESTA COLE / GIATA [FLORÓN].

Panel derecho:

D, N. JUAN, ANTONIO, GR. A.; / MARTÍNEZ, & [FLORÓN].

En las cuentas de ese año figuran 2.763 reales librados a los pintores por terminar de pintar el retablo, el *Crucifijo* de la sacristía y los nichos sobre la puerta de ingreso a esta. A nuestro entender, lo que se policromó de nuevo fue el sotabanco, el frontal de altar, las credencias y la parte inferior de los relieves que están marmoleados, según el gusto y estilo del momento. En el animato queda el maestro que lo llevó a cabo, aunque es probable que se tratara de Blas Fernández Castela (documentado en 1763-1811), vecino de la villa de San Martín de Oscos que ya había trabajado otras obras en la colegiata⁵².

El retablo fue restaurado en 1992 por la Escuela de Artes y Oficios de Madrid⁵³.

3.- Retablo de *Nuestra Señora del Rosario*, templo parroquial de Santa María de Cecos (Ibias)

Tras su estancia en la villa de Grandas, Juan de Castro pasó a la de Cecos, seguramente para trabajar para los Ron, linaje hegemónico en este concejo del extremo suroccidental de Asturias, en la cuenta alta del río Navia⁵⁴. En la iglesia parroquial de Santa María hizo el retablo de *Nuestra Señora del Rosario* (190 cm, aprox.). No conserva la imagen titular, pero su primera advocación fue inequívocamente la de *Nuestra Señora del Rosario*, como dice el rótulo del relieve del banco: «regina, sacratissimi - rosari, ora pro nobis», cuya devoción fue potenciada por los dominicos, cuyo escudo preside el remate del retablo, y está presente en la efigie de *Santo Domingo de Guzmán* pintada en el banco. Ramallo destaca la fina talla de los ángeles y del relieve de *La Virgen de la leche* (fig. 14)⁵⁵.

En el inventario de alhajas de la parroquia de Cecos, hecho el 12 de noviembre de 1764, se enumeran las imágenes desaparecidas: una *Nuestra Señora del Rosario* de vestir en la hornacina principal, y las de *Santa Isabel* y *San Bartolomé*, en las laterales. También tenía una custodia y un frontal de madera pintado⁵⁶.

Aunque sin documentar, dos razones permiten vincular este retablo con Juan de Castro y su taller: el asentamiento del escultor en Cecos entre 1631-1633, seguramente para trabajar en el alhajamiento de la iglesia parroquial, pero sobre todo la estilística. Los elementos arquitectónicos son similares a los del retablo de Grandas de Salime: columnas de orden corintio, con el mismo tipo de capitel: las centrales, con los fustes torsos, y las laterales, estriadas, todas ellas con el tercio inferior estriado en sentido contrario al del giro del resto del fuste. Asimismo, los querubines del friso (originalmente, tres) son una imitación de los de aquel retablo. Lo más destacado es el sentido enviado de la calle central, lo que descubre una disposición perspectiva original en el fondo de una capilla. No lo es menos el remate, compuesto por dos frontones: uno, triangular y escotado en su centro que hace de base y otro curvo de menor

tamaño, de caprichosa concepción manierista. Soporta este, dos relieves de ángeles con cálices, que flanquearían un *Crucificado*, hoy día desaparecido; se trata de un motivo iconográfico muy conocido: la Santa Sangre de la Redención. Finalmente, las bolas y pirámides clasicistas completan la arquitectura del ático. Las ménsulas son vegetales, en forma de sencillas hojas de alcachofa. En época indeterminada fue modificado, elevando el alzado, mediante la introducción de un dado muy basto, a modo de epistilo, en la calle central, que modifica la proporción original. Originalmente, también tenía una custodia y un frontal pintado.

La imaginería original estaba compuesta por *Santa Isabel* (en la calle lateral izquierda, «s.^{ta} isabel»), *Nuestra Señora del Rosario* y *San Bartolomé* («s.^o bartolome»). En cambio, hoy día alberga las de *San Roque*, moderna, y *Santo* de época medieval, en cuya peana se lee «S. Joseph». El banco muestra el relieve ovalado de *La Virgen de la Leche* (25 x 49 cm, aproximadamente). Castro da muestras aquí de una gran delicadeza expresiva y elegancia formal a base de unos pliegues curvos, bastante movidos y de gran efecto plástico. El semblante de Nuestra Señora es parecido al de las imágenes del retablo de Grandas de Salime.

La policromía del retablo también es de la época, con abundancia de dorados. El relieve de la *Virgen de la leche* está dorado, policromado y estofado, y la encarnación es mate. Los medallones pintados del banco en las calles laterales del banco que representan a *Santo Domingo de Guzmán* («s.^o to do [mingo]»; a la izquierda) y *San Francisco de Asís* («s.^o francisco»; a la derecha) son de factura ingenua.

4.- Retablo de la *Virgen de la Esperanza*, en la capilla de Malneira (Grandas de Salime)

Este retablo (214 cm, de anchura) de hacia 1631-1633 es una réplica del retablo anterior, pero sin el capricho de mostrar en la calle central. Como novedad, la parte central del banco presenta una corona en relieve entre perinolas y sencillos cartuchos vegetales, alusión simbólica a la Reina de los Cielos (fig. 15).

En la hornacina central, hoy se venera una imagen de la *Inmaculada* (moderna) y en las calles laterales otras dos adaptadas, posteriormen-

te, a la moda de las imágenes de vestir. La de nuestra izquierda es un *Niño Jesús*, del tiempo del retablo, posiblemente el de la imagen titular del retablo, hoy perdida.

Se conserva en blanco, siendo restaurado y rehecho recientemente.

Continuidad del taller de Juan de Castro

La actividad y el taller de Juan de Castro fueron continuados por su discípulo y yerno, Pedro Sánchez de Agrela que, tras a su colega Luis Fernández de la Vega (Llantones, Gijón, 1601-Oviedo, 1675), fue el retablista e imaginero más activo y capacitado del primer barroco en Asturias.

Nació en San Pedro de Mor (concejo de Alfoz, Mariña Central de Lugo), diócesis de Mondoñedo, hacia 1610, y falleció de muerte repentina en el puerto de Cudillero (Asturias), el 6 de agosto de 1661, mientras trabajaba el monumental retablo mayor del templo parroquial de San Pedro. El primer testimonio de su presencia en Asturias es su actividad en la labra del retablo mayor de la colegiata de San Salvador de Grandas de Salime como oficial de Juan de Castro en 1630. Muerto ya Juan de Castro, en 1637, contrajo matrimonio con Francisca de Castro, hija de su maestro y de Catalina Alonso, en la villa de Cecos, donde residían los castro desde 1631-1633⁵⁷.

Tras breves estancias en Pesoz y Bullaso (Illano), hacia 1642-1643 se avecindó definitivamente en la villa de Cangas de Tineo para trabajar el retablo mayor de la colegiata de Santa María Magdalena, fundada por don Fernando de Valdés Llano, arzobispo de Granada y Presidente del Consejo de Castilla, y aquí mantuvo un importante taller desde el que controló toda la actividad escultórica y retablistica de la zona suroccidental asturiana, convirtiendo a Cangas en la capital artística de toda aquella comarca.

Entre sus clientes se encontraban las órdenes religiosas (principalmente, los monasterios de Corias, Obona, Santa María de la Vega, Santo Domingo y San Francisco de Oviedo, y Encarnación de la villa de Cangas), la nobleza local (Ron, Queipo de Llano, Flórez, Sierra Pambley y Cienfuegos), canónigos, algún prelado de la diócesis, como don Bernardo Caballero de Paredes, uno

de sus principales y más cualificados clientes, y las parroquias.

Fructíferas fueron las mancomunidades que estableció con Fernández de la Vega (cada uno en su respectivo oficio: Sánchez de Agrela como arquitecto de retablos y Fernández de la Vega como escultor). Juntó a él realizó en 1645, el desaparecido retablo mayor del santuario de Carrasconte (Babia-Laciana, León) donde también colaboró el ensamblador ovetense Alonso Carreño (documentado en 1622-1650); en 1650, en los retablos colaterales del convento de Agustinas Recoletas (hoy, de padres carmelitas) de Medina del Campo (Valladolid), financiados por el obispo don Bernardo Caballero de Paredes, y en 1652, el retablo de la capilla de San Martín de Tours de la catedral de Oviedo, para el canónigo don Martín de la Vara Reyero.

Cultivó principalmente la estatuaria religiosa y aunque esencialmente trabajó la madera (imágenes, relieves, retablos y escudos) también se le conocen algunos trabajos en piedra (imágenes, retratos orantes y escudos). Sus trabajos más destacados son el retablo mayor de la colegiata de Cangas, el ensamblaje del retablo de la capilla de Malleza en la colegiata de Salas y las obras hechas en mancomunidad con Fernández de la Vega.

En el arte de Sánchez de Agrela se percibe una evolución estilística desde el tardomanierismo de sus primeros trabajos (hasta su asentamiento en Cangas, 1634-1643); pasando por un estilo de transición que coincide con el descubrimiento de los tipos iconográficos y estilo del naturalismo castellano de Gregorio Fernández (1645-1650), su continuidad en el naturalismo entre 1650-1655 y su evolución hacia el naturalismo barroco en el último lustro de su vida. Fue un artista que supo combinar los modelos de tradición gallega, asimilados de la obra de Francisco de Moure a través de su maestro, Juan de Castro (como la *Coronación de la Virgen* de la sillería de la catedral de Lugo y *San Juan Bautista* hecho por Moure para el monasterio de Samos), con los naturalistas, sin duda aprendidos con Fernández de la Vega (*San José con el Niño* o *Inmaculada Concepción*). Sus tipos físicos recuerdan en gran medida los empleados por Moure, como son las cabezas de pequeño tamaño, el modo de tallar los cabellos y las barbas, el canon ligeramente

alargado de las figuras y la fisonomía de los rostros, así como el corte profundo y en grandes planos de los pliegues⁵⁸.

Pedro Sánchez de Agrela dejó un importante taller⁵⁹ que perpetuó su actividad, estilo y modelos hasta comienzos del último cuarto del siglo XVII, cuando se implantó en Cangas el estilo barroco decorativo y el retablo de orden salomónico, a raíz de la construcción del retablo mayor del monasterio benedictino de San Juan Bautista de Corias⁶⁰. Su taller instalado en la calle del Puente de la villa de Cangas fue heredado por Manuel de Ron y Llano (hacia 1645-1732).

En la iglesia de Santiago de Pesoz se conserva un grupo de la *Coronación de la Virgen* (100 cm, de altura; fig. 16) que imita el de la colegiata de Grandas. Este grupo proviene del retablo de la capilla Villaamil Illano, diseñado por Sánchez de Agrela y acaso labrado por algún oficial suyo en 1638⁶¹. Por su parte, el *San Pablo* de este mismo retablo (fig. 17) sigue el modelo que Francisco de Moure hizo para la iglesia de San Juan de Rairiz de Veiga (Orense) hacia 1615, con una túnica ceñida por una estrecha cinta y manto de pliegues amplios. La espada empuñada al frente mientras que con la otra mano sujeta las Sagradas Escrituras. Modelo que ya había sido empleado por Castro en el retablo de Grandas, como quedó dicho.

En el *San Juan Bautista* (fig. 18) del retablo mayor de la colegiata de Cangas del Narcea (1643), Sánchez de Agrela recurrió al modelo de anacoreta atento, escuchando la voz de Yahvé en el desierto, inventado por Francisco de Moure en la segunda década del siglo XVII para el monasterio de Samos y que tanto éxito tuvo en el noroeste peninsular durante ese siglo⁶², como se demuestra en la imagen de *San Juan Bautista* de la catedral de Astorga (1655-1660), una de las más felices y populares creaciones de Mateo de Prado (h. 1614-1677), donde exhibe su buen quehacer en el tratamiento anatómico y expresivo⁶³, o en la titular del retablo mayor del monasterio benedictino de San Juan Bautista de Corias, hecha por Pedro del Valle en 1677-1679⁶⁴.

Este modelo lo volvió a repetir Sánchez de Agrela en otras ocasiones, como en el santuario de Nuestra Señora de Miravalles (Aller, Asturias)⁶⁵.

Conclusión

Concluimos este artículo diciendo que el escultor Juan de Castro fue una figura relevante en el panorama escultórico local que difundió los modelos y el estilo maduro de Francisco de Moure por toda la zona suroccidental de Asturias. Pero a su vez supo evolucionar hacia cierto natu-

ralismo barroco emanado de la obra de Gregorio Fernández, con una captación más realista de las actitudes de los personajes, una frontalidad en las figuras y un tratamiento más monumental, más duro y acartonado de los pliegues, como se ve en las imágenes del retablo mayor de la colegiata de San Salvador de Grandas de Salime.

APÉNDICE DOCUMENTAL

I. 1637, marzo, 6. Cecos (Ibias, Asturias)

Poder para obtener dispensa otorgado por el escultor Pedro Sánchez de Agrela, vecino de la villa de Cecos, para casarse con Francisca de Castro, hija del escultor Juan de Castro y de Catalina Alonso, su viuda.

AHA: ante Gómez Pérez Valledor, caja 13.447, fol. s/n.º

«Poder de dispensa de Pedro de Agrela.

En la villa de Cecos, qoncejo de Ibias, a seis días del mes de marco y mill y seiscientos y treynta y siete años, por ante my, escribano, y testigos, parecieron presentes: Pedro de Agrela, escultor, y Catalina Alonso, biuda que fue de Juan de Castro, como madre lexítima de Francisca de Castro, residentes en esta dicha billa de Cecos.

E dijeron que por quanto entre ellos estaba tratado y concertado hubiesen de contraer matrimonio, según horden de la Santa Madre Yglesia de Roma, entre los dichos Pedro de Agrela, escultor, y la dicha Francisca de Castro. Y por caussa de que entre los dichos contrayentes ay deuda de consanguynidad, tercio con quarto, hes necesario dispensa y gracia de su Santidad para el dicho efetoy para que se despache y trayga con la brebedad que se pueda, dijeron que por la bía, forma y manera que de derecho más hubiese lugar se obligaban y obligaron, entanbos juntos de mancomún, a boz de uno y cada uno, ynsólidum por el todo, renunciando como renunciaron las leyes de la mancomunidad, excursión y dibisión y la de *Epistola del dibo Adriano* de dar y pagar, que darán e pagarán llanamente sin contienda, ny figura de juycio para que les aga traer y despachar la bula y dispensa del dicho fiado de tercio con quarto y entregársela a su merded don Juan de Herera, chantre de la Santa Yglesia de Obiedo, becino de la ciudad de Oviedo, o a Pedro Buelta, becino de la billa de Ponferada, y a la persona que

por ellos lo aya de aber, y es a saber: docientos reales de plata doble, más o menos lo que fuere concertado con uno de los susodichos al que está o su traslado signado se entregare, los quales dichos doscientos reales de dicha plata doble más o menos cantidad, quedaron de se los dar y pagar dentro de treynta días, como sean abisados por el tal curial que tiene en su poder dicha dispensa y bula, puestos en una de las dos partes, en poder dellas después, hante qual se recomendar e obligare de la traer en dicha ciudad de Obiedo o Ponferada.

Y no cumpliendo el dicho placo ny ynbiando acer dicha paga y recibir la dicha dispensa, pusieron condición que el tal despachante pueda a costa dellos y cada uno ynbiar una persona a la cobranza, con cuatrocientos reales de salario de cada un día que en ellos se ocupare y detubiere de yda, buelta y estada, por los quales salarios quieren ser executados como por el principal, debajo del derecho *rato manente pato*.

Para cuyo efeto, dieron su poder cumplido a las justicia de su Majestad y su fuero para que por todo rigor de derecho les compelan a ello, sea cumplidamente como si todo ello fuese pasado por sentencia difinitiva, sobre | fol. v.º que renunciaron las leyes en su favor. Y la dicha Catalina Alonso renunció las de los emperadores *Justiniano Beleyano*, partidas y Leyes de Toro y demás en este caso, y entanbos la que defiende la general renunciación. En fe de ello otorgaron la presente carta de obligación ante my, escribano, y por no saber firmar rogaron al licenciado Alonso Cadenas, firmó por ellos de su nombre, el que firmó su merced don Antonio de Ron y don Lope Núñez de Ron y don Josep de Uría y Baldés, becinos deste qoncejo y de Cangas y abadía de Bega de Santo Andrés, e yo escribano doy fee conozco los otorgantes dichos.

Alonso Cadenas [rubricado].

Pasó ante my,

Gómez Pérez Valledor [rubricado].»

NOTAS

¹ Agradecimientos: me gustaría mandar un sincero agradecimiento a don Jorge Cuesta Fernández, párroco presbítero que fue de Grandas de Salime y Pesoz, por su desinteresada ayuda, y a Javier González Santos, de la Universidad de Oviedo, por las observaciones y atenta corrección de este artículo.

Siglas AHA: Archivo Histórico de Asturias (Oviedo). AHDO: Archivo Histórico Diocesano de Oviedo / APCN: Archivo Parroquial de Cangas del Narcea / APGS: Archivo Parroquial de Grandas de Salime (Asturias). AEA: *Archivo Español de Arte* (Madrid). BIDEA / BRIDEA: *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos* / *Boletín del Real Instituto de Estudios Asturianos* (Oviedo). BSAA: *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* (Valladolid).

G. Ramallo Asensio, *Escultura barroca en Asturias*, Oviedo, IDEA, 1985, p. 257.

² P. Fernández Fernández, *Actividades escultóricas en la zona suroccidental de Asturias durante los siglos XVII y XVIII: los talleres de Cangas y de Corias*, Universidad de Oviedo (inédita), 2014, pp. 188-189.

³ Ramallo, *Escultura barroca*, 1985, pp. 132-133.

⁴ J. González Santos, *Los comienzos de la escultura naturalista en Asturias (1575-1625). El legado artístico del arzobispo Valdés Salas y el escultor toresano Juan Ducete Díez*, Oviedo, Consejería de Cultura del Principado de Asturias, 1997, p. 15.

⁵ P. Pérez Costanti, *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*, Santiago de Compostela, 1930 (reed. facsimilar: Santiago de Compostela, 1988), p. 100.

⁶ En el lado del evangelio hay dos sepulcros bajo arcosolio. En el de la izquierda se lee: «[aq]ví iace el mui / noble y [i]lustre / caballero don / alonso de ron»; y en el de la derecha, «[aqvi] y ce el muy nob / [leal i ilvstre caballe / ro don miguel anto / nio de ron]». En el muro de la epístola, otros dos arcosolios, dando frente a los primeros. El de la izquierda dice: «aqv[i] yace la mui noble / y [i]lustre señora d[on]a / ana bernardo de quirós»; y en el de la dere-

cha: «aqu[i] yace la mu[i] noble / [i]lvstre señora d[on]a / beatriz miranda». En la enjuta, entre estos dos arcosolios se lee: «siendo pontífice [i]nocencio xi y empera / dor leopol[do] i / rei de españa car / los ii [i] obispo de obiedo / d[o]n alonso antonio de san mar[tin] / y cul[r]a de esta parroquia d[o]n mathias / gomez sobre / monte comiss.º / año de / 1681» (véase C. Miguel Vigil, *Asturias monumental, epigráfica y diplomática*, t. I, Oviedo, 1887 [reed. facsimilar: Oviedo, Consejería de Educación Cultura y Deportes del Principado de Asturias, 1987], pp. 393-394; recogidas y transcritas también por J. Manzanares Rodríguez, «Contribución a la epigrafía asturiana», *Archivum*, I, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1952, pp. 15-16).

⁷ Ramallo, *Escultura barroca*, 1985, pp. 180, 197, 199-201 y 268, figs. 29, 54, 57 y 77.

⁸ No cabe confundir a Juan de Castro con un homónimo que trabajó en Galicia a finales del siglo XVIII. En efecto, entre 1795 y 1797 junto al escultor lucense Manuel Luaces, realizó un retablo en piedra de San Froilán para la catedral de Lugo, destinado a la imagen del titular realizada por Francisco de Moure (M. Dolores Vila Jato, «Notas sobre el primitivo retablo de San Froilán de la catedral de Lugo», *Boletín del Museo Provincial de Lugo*, t. III, Lugo, 1987, p. 50). Tampoco con el pintor Juan de Castro, avecinado en 1598, en Huet (Cuenca), y que posiblemente, perteneciese a la familia del pintor Pedro de Castro, activo a mediados del siglo XV en la actual provincia de Cuenca (M. L. Rokiski Lázaro, «Datos documentales sobre la pintura conquense del siglo XVI», AEA, t. LXIV, n.º 253, Madrid, 1991, p. 81). A esta información se suma otra, la de un Juan de Castro, mercader de Santiago de Compostela, que en 1623, afianzó la construcción del retablo de la cofradía del Corpo Santo en la iglesia de Santa María la Mayor de Pontevedra, realizado por Francisco de Dantas (M. Gómez-Moreno, «Sobre Cornelis de Holanda», *El Museo de Pontevedra*, t. I, 1942, p. 126, y Aa. Vv., «Documentación artística de Santa María», *El Museo de Pontevedra*, tomo XLII, 1988, p. 222). También se han localizado a otros individuos con el apellido Castro en la provincia de Lugo en el siglo XVIII:

Gregorio de Castro, de oficio escultor, documentado en 1707, y Agustín de Castro, hijo de Domingo González de Castro, documentado en 1701 (M. T. García Campello, «Lugo y su entorno: los artistas del siglo XVIII y su obra a través de los protocolos notariales», *Boletín del Museo Provincial de Lugo*, t. XII, Lugo, 2005, pp. 9-86).

⁹ Pérez Costanti, *Diccionario*, p. 100. También en Miguel Tain Guzmán, «Clasicismo y barroco en tierras mindonienses», *Revista de Estudios Mindonienses*, n.º 15, Mondoñedo, 1999, p. 471.

¹⁰ Ramallo, *Escultura barroca*, 1985, pp. 133-135, figs. 11-12.

¹¹ Fernández Fernández, *Actividades escultóricas*, 2014, pp. 197-215.

¹² AHA: ante Antonio López, caja 13.494, fols. 36-37 (*ápu*d Fernández Fernández, *Actividades escultóricas*, pp. 197-198; Ap. doc. n.º 52).

¹³ AHA: ante Gómez Pérez Valledor, caja 13.447, fol. s/n.º (*ápu*d Fernández Fernández, *Actividades escultóricas*, p. 198; Ap. doc. n.º 35).

¹⁴ APCN: *Libro de difuntos de la colegiata de Cangas del Narcea (1600-1698)*, fol. 125v.º (*ápu*d Fernández Fernández, *Actividades escultóricas*, p. 222; Ap. doc. n.º 84).

¹⁵ APGS: *Libro de bautismos de la colegiata de San Salvador de Grandas de Salime (1588-1787)*, fol. 151v (*ápu*d Fernández Fernández, *Actividades escultóricas*, p. 198; Ap. doc. n.º 32).

¹⁶ Fernández Fernández, *Actividades escultóricas*, pp. 525-529; Ap. doc. n.º 153.

¹⁷ AHDO: *Libro de difuntos de la iglesia de Santa María de Cecos*, caja 24.1.1-2, fol. 11v (*ápu*d Fernández Fernández, *Actividades escultóricas*, p. 198; Ap. doc. n.º 33).

¹⁸ Ramallo, *Escultura barroca*, 1985, p. 258.

¹⁹ AHA: ante Diego García de Quirós, caja 13.476, fol. s/n.º (*ápu*d Fernández Fernández, *Actividades escultóricas*, p. 365; Ap. doc. n.º 88). El hecho de ser licenciado y artista, lo relaciona con otros licenciados asturianos que también trabajaron la escultura, caso de Alonso Fernández de la Vega († 1700), hijo del escultor Luis Fernández de la

Vega (Llantes, Gijón, 1601-Oviedo, 1675), el principal representante del naturalismo barroco castellano en Asturias y alumno de Gregorio Fernández en Valladolid, y el licenciado Antonio de Ron († 1704), hermano del ensamblador Manuel de Ron y Llano (Cangas de Tineo, h. 1645-1732), casado con una nieta de Juan de Castro, que colaboró con él en algunos trabajos para la iglesia de San Juan Bautista, en Vega de Renegos, concejo de Cangas del Narcea. Para Alonso de la Vega y Antonio de Ron, *vid.* Ramallo, *Escultura barroca*, pp. 232-234, y Fernández Fernández, *Actividades escultóricas*, p. 719.

²⁰ Ramallo, *Escultura barroca*, 1985, p. 258.

²¹ *Ibidem*.

²² APCN: *Libro de bautismos de la colegiata de Cangas del Narcea*, fols. 13 y 24v (Fernández Fernández, *Actividades escultóricas*, p. 223; Ap. doc. n.º 61).

²³ E. Marcos Vallaura, «Juan Alonso Villabrille y Ron, escultor asturiano», *BSAA*, XXXVI, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1970, pp. 154-155.

²⁴ Ensamblador activo en la villa de Corias entre 1679 y 1724. Suministró obra para todo el suroccidente de Asturias y la actual provincia de León (Santiago Millas y Cubillos del Sil). Sobre este maestros véase: F. Llamazares Rodríguez, *El retablo barroco en la provincia de León*, León, Universidad de León, 1991, p. 249, *Id.*, *Fuentes documentales para el arte barroco en la provincia de León. Ensambladores, escultores y pintores*, León, Universidad de León, 2008, pp. 119; 497 J. M. González Álvarez, «San Cristóbal de Entreviñas», *La Maniega*, n.º 138, Cangas del Narcea, 2004, p. 27. Fernández Fernández, *Actividades escultóricas*, p. 223; Ap. doc. n.º 191-218.

²⁵ Fernández Fernández, «El retablo mayor del antiguo monasterio benedictino de San Juan Bautista de Corias (Cangas del Narcea, Asturias), primicia del barroco decorativo en la zona noroccidental de España», *Liño*, n.º 19, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2013, pp. 23-40.

²⁶ APCN: *Libro de difuntos de la colegiata de Cangas del Narcea*, fol. 5 (*ápod* Fernández Fernández, *Activida-*

des escultóricas, p. 223; Ap. doc. n.º 87).

²⁷ Conocemos algunos de los manebos contratados por Francisco de Moure: Juan Rodríguez, Blas Fernández y Domingo Fernández, vecinos de Orense. Tampoco figura entre los colaboradores tomados por Moure en Lugo para realizar la sillería de coro de la catedral. Entre ellos están Juan Darmas, Bautista de Marín, Francisco López, Juan de Flórez, Alonso Fernández de Rubías, Francisco Gómez, Marcos Fernández y Jácome de Carnín (M. D. Vila Jato, *Francisco de Moure*, Santiago, Xunta de Galicia, 1991, pp. 12-17). También se refiere a los colaboradores de Moure Narciso Peinado (*Lugo monumental y artístico*, Lugo, 1951, pp. 67-68).

²⁸ Sobre Francisco de Moure, *vid.* entre otros: Costanti, *Diccionario*, pp. 398-402 y 586-590; Peinado, *Lugo monumental y artístico*, 1951, pp. 67-68; M. E. Gómez-Moreno, *Escultura del siglo XVII*, «Ars Hispaniae, XVI», Madrid, Plus-Ultra, 1963, pp. 124-126, figs. 101-105; Vila Jato, «Nuevas esculturas de Francisco de Moure», *Boletín Auriense*, t. 10, Orense, Museo Arqueológico Provincial de Orense, 1980, pp. 217-226; *Id.*, *Francisco de Moure*, 1991; *Id.*, «La primera generación de escultura barroca: Gregorio Fernández y Francisco de Moure», en X. Filgueira-Valverde, *La escultura gallega: el centenario de Francisco Asorey*, Santiago de Compostela, fundación A. Brañas, 1991, pp. 55-65; I. Gutiérrez Pastor, «Sobre Francisco de Moure y el retablo de Santa María de Beade (Ourense)», *El Museo de Pontevedra*, t. XLVII, 1993, pp. 123-133; *Id.*, «Sobre Francisco de Moure y el retablo de Santa María de Beade (Ourense): una estatua de Caballero de Malta semiarrodillado», *AEA*, t. LXVII, Madrid, 1994, p. 119; J. J. Martín González, *Escultura barroca en España*, Madrid, Eds. Cátedra, 1998, pp. 282-285 y M. López Calderón, «La obra del escultor y arquitecto Francisco de Moure en San Xulián de Samos», en *San Xulián de Samos historia y arte de un monasterio. Opus monasticorum iii*, Xunta de Galicia, 2008, pp. 193-203.

²⁹ Vila Jato, *Francisco de Moure*, 1991, pp. 48-54. Todas las fotografías incluidas en el texto de las obras de de

Francisco de Moure han sido tomadas de esta obra.

³⁰ *Idem*, p. 119.

³¹ *Idem*, pp. 73-74.

³² Fernández Fernández, *Actividades escultóricas*, cat. R. 1 de Pedro Sánchez de Agrela, pp. 245-247; Ap. doc. n.º 34.

³³ Pérez Costanti, *Diccionario*, p. 100.

³⁴ San Cristóbal Sebastián, *La catedral de Mondoñedo*, 1984, p. 52.

³⁵ E. Cal Pardo, «Catedral de la Asunción de Mondoñedo», en *Las Catedrales de Galicia*, León, Edilesa, 2005, p. 217.

³⁶ El resto de las esculturas son de distintos periodos: *Santa Ana enseñando a leer a la Virgen niña* es de procedencia inglesa y fue traída con antes de 1555 por el clérigo Alonso Ares Mourelle. *San Sebastián y Santa Bárbara*, del siglo XVIII; un *Santo Apóstol* del XVII y una *Santa Catalina* del XVI (Cal Pardo, «Catedral de Mondoñedo», p. 217).

³⁷ El maestro de cantería montañés Ibáñez Pacheco (a quien se debe la obra del claustro de la catedral de Mondoñedo) fue el encargado de construir la colegiata de Cangas del Narcea; para ella también diseñó, doce años más, los nichos funerarios del arzobispo don Fernando de Valdés y Llano y del obispo de Coria don Juan Queipo de Llano y Navia en la colegiata de Cangas del Narcea (González Santos, «La iglesia de Santa María Magdalena de Cangas del Narcea: puntualizaciones histórico-artísticas a un edificio singular del barroco asturiano», *La Maniega*, n.º 70, Cangas del Narcea, 1992, p. x, e *Id.*, «Aristócratas en vanguardia: las fundaciones y empresas artísticas de los Queipo de Llano en Asturias en el siglo XVII», en M. Á. Faya Díaz (coordinadora), *Las ciudades españolas en la Edad Moderna: oligarquías urbanas y gobierno municipal*, Oviedo, Ediciones KRK, 2014, pp. 386-388, figs. 13 y 25, láms. XVIII y XXVIII).

³⁸ San Cristóbal Sebastián, *La catedral de Mondoñedo*, 1984, p. 54.

³⁹ Sobre la colegiata de Grandas, *vid.*, entre otros, Miguel Vigil, *Asturias monumental, epigráfica y diplomática*, vol. I, 1887. p. 395; J. M. Méndez-Valledor y Guzmán, «Grandas de

Salime», en O. Bellmunt y Traver y F. Canella Secades, *Asturias*, t. III, Gijón, 1900 (reed. facsimilar: Gijón, Silverio Cañada, 1987), pp. 91-92; A. de Llano Roza de Ampudia, *Bellezas de Asturias de oriente a occidente*, Oviedo, 1928, p. 490; Vv. Aa., «Grandas de Salime, San Salvador de», en *Gran Enciclopedia Asturiana*, vol. 8, Gijón, 1970, p. 41; P. González Lafita y R. M. García Quirós, «Zona occidental», *Liño*, n.º 2, Oviedo, Universidad de Oviedo, 1981, pp. 146-148, y J. González Santos, «Templo parroquial de San Salvador de Grandas. Capilla de la Inmaculada en Folgosa. Templo parroquial de Santiago de Pezós», en *Grandas de Salime. Pesoz*, «Asturias concejo a concejo, vol. 17», Oviedo, RIDEA, 2010, pp. 131-132.

⁴⁰ P. Madoz, *Diccionario geográfico-estadístico-histórico*, 1845-1850 (reed. moderna: *Asturias*, Valladolid, 1985, p. 193).

⁴¹ Según Ramallo «la parte añadida es mucho más torpe, tanto en arquitectura como en imaginaria, señalando la actuación de cualquier tallista local que no supo adecuarse a la dignidad de lo ya existente» (*Escultura barroca*, 1985, p. 134).

⁴² Las primeras referencias sobre Fagin las aportó Ramallo, quien documentó su intervención en el retablo de *San Antonio de Padua* de la colegiata de Grandas de Salime (Ramallo, *Escultura barroca*, 1985, pp. 134 y 580). Posteriormente, Alberto Fernández Suárez y José Antonio Ron Tejado documentaron su intervención en el retablo mayor de la iglesia de Santa María Magdalena en Marentes (Ibias) en 1764 (A. Fernández Suárez y J. A. Ron Tejado, *El patrimonio artístico del concejo de Ibias*, Oviedo, 1997, p. 55).

⁴³ J. González Santos, «Templo parroquial de San Salvador de Grandas. Capilla de la Inmaculada en Folgosa. Templo parroquial de Santiago de Pezós», en *Grandas de Salime. Pesoz*, 2010, pp. 131-132. También se han referido al retablo de Grandas, M. Berenguer, *Rutas de Asturias*, Oviedo, 1968, p. 132; Ramallo, *Guía de Asturias*, León, 1979, p. 170; Íd., «El barroco», en *Enciclopedia Temática de Asturias*, vol. 5, Gijón, 1981, p. 50.

⁴⁴ APGS: *Libro de fábrica de la colegiata de Grandas*, fol. 95v (ápuđ Fernández Fernández, *Actividades escultóricas*, p. 208; Ap. doc. n.º 30).

⁴⁵ Ídem, fol. 101v.

⁴⁶ Ídem, fol. 106.

⁴⁷ Ídem, fol. 107v.

⁴⁸ Ídem, fols. 109v-111v.

⁴⁹ Ídem, fols. 117, 120-121, 125v, 134, 137v, 149, 206v y 220v.

⁵⁰ González Santos, «Templo parroquial de San Salvador de Grandas. Capilla de la Inmaculada en Folgosa. Templo parroquial de Santiago de Pezós», en *Grandas de Salime. Pesoz*, 2010, p. 132.

⁵¹ APGS: *Libro de fábrica de la colegiata de San Salvador de la villa de Grandas de Salime (1607-1644)*, fols. 95v, 101v, 106, 107, 109-111, 117, 125, 134, 137, 149, 206 y 220 (transcrito en Fernández Fernández, *Actividades escultóricas*, Ap. doc. n.º 31).

⁵² Previamente, en 1763 la colegiata de Grandas de Salime pagó «ciento y diez reales que el pintor don Blas Fernández Castela, vecino de San Martín de Oscos, llevó por dorar enteramente al óleo la cruz, bola y veleta que se puso por encima del chapitel de la torre de esta yglesia, manifestó recibo de dicho pintor con fecha de diez de abril de 1762 [...]» (APGS: *Libro de fábrica de la colegiata de San Salvador de Grandas de Salime*, fol. 45; ápuđ Fernández Fernández, *Actividades escultóricas*, 2014, p. 951); «[...]ochenta reales bellón que pagó a don Blas Fernández Castela, vecino de San Martín de Oscos, por la encarnación y pintura que echó a las efigies de *Jesús Nazareno* y *Soledad*, y a la cruz del primero, por cuya obra llevó la expresada cantidad y dio recibo que manifestó este mayordomo con fecha del nueve de abril de 1665 [...]» (APGS: Ídem, fol. 57; ápuđ Fernández Fernández, *Actividades escultóricas*, 2014, p. 951). Y «doscientos y ocho reales que se pagaron a don Blas Fernández Castela, vecino de la villa y parroquia de San Martín de Oscos, de oficio pintor, dorador, por el trabajo que tuvo y materiales que gastó en pintar y dorar las dos ymágenes del *Salvador*, *Nuestra Señora del Carmen*, destinadas para las procesiones» (APGS: Ídem, fol. 249;

ápuđ Fernández Fernández, *Actividades escultóricas*, 2014, p. 951).

⁵³ Consejería de Cultura del Principado de Asturias: *Inventario de Bienes Muebles de la Iglesia Católica*, caja 94, ficha 10.016.

⁵⁴ Según José Manuel Trelles y Villademoros, el miembro más antiguo de esta familia fue doña Constanza de Ron, esposa de don Fernando Álvarez Villamil. Fueron los Ron una familia muy linajuda, de mucho señorío y con gran influencia en el concejo de Ibias. Los miembros más destacados de ella fueron don Pedro Díaz de Ibias y Ron, gran prior de la orden de San Juan, que murió en la batalla de Aljubarrota en 1385. Conservan los señores de esta casa muchos bienes en Asturias y muchos señoríos y vasallajes (J. M. Trelles y Villademoros, *Asturias Ilustrada. Primitivo origen de la nobleza de España, su antigüedad, clases y diferencias*, 2.ª ed., Madrid, 1760, t. IV, pp. 176-177).

⁵⁵ Ramallo, *Escultura barroca*, 1985, p. 580. También se han referido a este retablo, Fernández Suárez, «Patrimonio monumental», en *Cangas del Narcea. Ibias. Degaña*, «Asturias concejo a concejo», vol. 3, 1994, p. 197, y Fernández Suárez y Ron Tejado, *El patrimonio artístico del concejo de Ibias*, 1998, p. 32.

⁵⁶ «En el altar de *Nuestra Señora del Rosario*, su ymagen de vestido, al lado derecho la de *Santa Isabel* y la de *San Bartolomé*, y en una custodia que tiene con su llave y cerradura tres alhajas de plata en una caja de estaño, más frontal de madera pintado, ara, atril y su retablo dorado.» (AHDQ: *Libro de fábrica de la iglesia de Santa María de Cecos*, caja 24.1.11, fols. 167-168).

⁵⁷ AHA: ante Gómez Pérez Valledor, caja 13.447, fol. s/n.º Ap. doc. n.º 1 (ápuđ Fernández Fernández, *Actividades escultóricas*, p. 198; Ap. doc. n.º 35).

⁵⁸ Sobre Sánchez de Agrela, *vid. F. A. Diez González, Memoria del antiguo y patriarcal concejo de Laciana*, 1946 (reed.: León, Eds. Leonesas, 1985), p. 56; F. Mayán Fernández, «El santuario de Nuestra Señora de Carrasconte. Notas históricas», *Archivos Leoneses*, n.º III, León, 1949, p. 45; F. Bouza-Brey, «Los altares del crucero de la catedral de

Oviedo y otras noticias sobre el barroco en Asturias», *BIDEA*, n.º 20, Oviedo, 1953, pp. 526-527; E. Marcos Vallaure, «Juan Alonso Villabrille y Ron, escultor asturiano», *BSAA*, XXXVI, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1970, pp. 154-155; Ramallo, *Escultura barroca en Asturias*, 1985, pp. 257-276, figs. 116-141, y Fernández Fernández, *Actividades escultóricas*, 2014, pp. 219-361.

⁵⁹ En su taller figuran su hijo, Juan Sánchez de Agrela y Castro (1645-1687), su hermano, Antonio Sánchez de Agrela (doc. en 1650-1666), Juan Fernández (Corias, Cangas del Narcea, doc. en 1653-1662), Juan Menéndez de Tablado (Corias, doc. en 1653-1664), los hermanos Rodríguez Queipo, Francisco (h. 1630-1689) y Domingo (doc. en 1662-1671), naturales de Centenales (Ibias), Juan López Bahamonde (Mondoñedo, doc. en 1662-¿Lugo?, post 1703) y Bernabé López Bahamonde (vecino de Lugo, doc. en 1686).

⁶⁰ Fernández Fernández, «El retablo mayor del antiguo monasterio benedictino de San Juan Bautista de

Corias (Cangas del Narcea, Asturias), primicia del barroco decorativo en la zona noroccidental de España», *Liño*, n.º 19, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2013, pp. 23-40.

⁶¹ Ramallo, *Escultura barroca*, 1985, pp. 134-135 y 591, fig. 13. González Santos, «El templo parroquial de San Salvador de Grandas. Capilla de la Inmaculada en Folgosa. Templo parroquial de Santiago de Pezós», en *Grandas de Salime. Pesoz*, «Asturias concejo a concejo», vol. 17, 2010, p. 150; Fernández Fernández, *Actividades escultóricas*, cat. I. 8, p. 317.

⁶² Francisco de Moure concertó con el monasterio de Samos la hechura de cinco retablos. El mayor fue sustituido a finales del siglo XVIII por el actual, de José Ferreiro. De los otros cuatro retablos, solo dos han llegado íntegros. Están dedicados a la *Virgen, Santa Catalina, San Benito y San Juan*. Sobre estos retablos, *vid.* Costanti, *Diccionario*, pp. 398-402 y 586-590; Peinado, *Lugo monumental y artístico*, 1951, pp. 67-68; Gómez-Moreno, *Escultura del siglo*

XVII, 1963, pp. 124-126, figs. 101-105; Vila Jato, «Nuevas esculturas de Francisco de Moure», *Boletín Auriense*, t. 10, Museo Arqueológico provincial de Orense, 1980, pp. 217-226; *Id.*, *Francisco de Moure*, 1991, p. 82; *Id.*, «La primera generación de escultura barroca: Gregorio Fernández y Francisco de Moure», separata de Filgueira-Valverde, *La escultura gallega: el centenario de Francisco Asorey*, Santiago de Compostela, Fundación A. Brañas, 1991, pp. 63-64; Martín González, *Escultura barroca en España 1600-1770*, 1998, p. 283.

⁶³ Llamazares, «En torno al escultor Mateo de Prado», *Tierras de León*, n.º 73, León, 1988; *Id.*, *El retablo barroco en la provincia de León*, Universidad de León, 1991, p. 257; *Id.*, *Fuentes documentales para el arte barroco en la provincia de León*, 2008, pp. 371-372.

⁶⁴ Fernández Fernández, «art. cit.», p. 34.

⁶⁵ Ramallo, *Escultura barroca*, 1985, p. 276, y Fernández Fernández, *Actividades escultóricas*, 2014, cat. I. 11, pp. 320-321.

REFERENCIAS

- Berenguer, Magín. 1968. *Ruta de Asturias: guía turística y monumental*. Oviedo: Diputación Provincial.
- Bouza-Brey, Fermín. 1953. "Los altares del crucero de la catedral de Oviedo y otras noticias sobre el barroco en Asturias." *BIDEA* 20: 526-527.
- Cal Pardo, Enrique. 2005. *Las Catedrales de Galicia*. León: Edilesa.
- Fernández Fernández, Pelayo. 2013. "El retablo mayor del antiguo monasterio benedictino de San Juan Bautista de Corias (Cangas del Narcea, Asturias), primicia del barroco decorativo en la zona noroccidental de España." *Liño* 19: 23-40.
- Fernández Fernández, Pelayo. 2014. "Actividades escultóricas en la zona suroccidental de Asturias durante los siglos XVII y XVIII: los talleres de Cangas y de Corias." PhD diss., Universidad de Oviedo. Departamento de Historia del Arte y Musicología.
- Fernández Suárez, Alberto. 1994. "Patrimonio monumental." In *Cangas del Narcea. Ibias. Degaña*, 62-114. Oviedo: Real Instituto de Estudios Asturianos.
- Fernández Suárez, Alberto, and José Antonio Ron Tejado. 1997. *El patrimonio artístico del concejo de Ibias*. Oviedo: Consejería de Cultura del Principado de Asturias.
- García Campello, María Teresa. 2005. "Lugo y su entorno: los artistas del siglo XVIII y su obra a través de los protocolos notariales." *Boletín del Museo Provincial de Lugo* XII: 9-86.
- Gómez-Moreno, Manuel. 1942. "Sobre Cornelis de Holanda." *El Museo de Pontevedra* I: 76-77.
- Gómez-Moreno, Manuel. 1963. "Escultura del siglo XVII." In *Ars Hispaniae* xvi, 124-126. Madrid: Plus-Ultra.
- González Álvarez, José María. 2004. "San Cristóbal de Entreviñas." *La Maniega* 138: 23-29.
- González Lafita, Pilar, and Rosa María García Quirós. 1981. "Zona occidental." *Liño* 2: 131-174.
- González Santos, Javier. 1992. "La iglesia de Santa María Magdalena de Cangas del Narcea: puntualizaciones histórico-artísticas a un edificio singular del barroco asturiano." *La Maniega* 70: 1-12.
- González Santos, Javier. 1997. *Los comienzos de la escultura naturalista en Asturias (1575-1625). El legado artístico del arzobispo Valdés Salas y el escultor toresano Juan Ducete Díez*. Oviedo: Consejería de Cultura del Principado de Asturias.
- González Santos, Javier. 2010. "Templo parroquial de San Salvador de Grandas. Capilla de la Inmaculada en Folgosa. Templo parroquial de Santiago de Pezós." In *Grandas de Salime. Pesoz*, 128-134. Oviedo: RIDEA.
- González Santos, Javier. 2014. "Aristócratas en vanguardia: las fundaciones y empresas artísticas de los Queipo de Llano en Asturias en el siglo XVII." In *Las ciudades españolas en la Edad Moderna: oligarquías urbanas y gobierno municipal*, 386-388. Oviedo: Ediciones KRK.
- Gran Enciclopedia Asturiana*. 1970. Ed. Silverio Cañada et al. Vol. 8. Gijón: 41.
- Gutiérrez Pastor, Ismael. 1994. "Sobre Francisco de Moure y el retablo de Santa María de Beade (Orense): una estatua de Caballero de Malta semiarrodillado." *Archivo Español de Arte* LXVII: 123-133.
- Llamazares Rodríguez, Fernando. 1988. "Entorno al escultor Mateo de Prado." *Tierras de León* 73: 92-116.
- Llamazares Rodríguez, Fernando. 1991. *El retablo barroco en la provincia de León*. León: Universidad de León.
- Llamazares Rodríguez, Fernando. 2008. *Fuentes documentales para el arte barroco en la provincia de León. Ensambladores, escultores y pintores*. León: Universidad de León.
- Llano Roza de Ampudia, Aureliano de. 1928. *Bellezas de Asturias de oriente a occidente*. Oviedo: Excma. Diputación Provincial de Oviedo.
- López Calderón, María. 2008. "La obra del escultor y arquitecto Francisco de Moure en San Xulián de Samos." In *San Xulián de Samos*

El escultor Juan de Castro, contemporáneo y émulo de Francisco de Moure

- historia y arte de un monasterio. Opus monasticorum III*, 193-203. Galicia: Xunta de Galicia.
- Madoz, Pascual. 1985. *Diccionario geográfico-estadístico-histórico. Asturias*. Ed. Domingo Sánchez Zurro et al. Vol. XI. Valladolid: Ámbito Ediciones.
- Manzanares Rodríguez, Joaquín. 1952. "Contribución a la epigrafía asturiana I." *Archivum* 1-2: 1-29.
- Marcos Vallaure, Emilio. 1970. "Juan Alonso Villabrille y Ron, escultor asturiano." *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología* XXXVI: 147-158.
- Martín González, Juan José. 1998. *Escultura barroca en España 1600-1770*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Mayán Fernández, Francisco. 1949. "El Santuario de Nuestra Señora de Carrasconte. Notas históricas (1578-1828)." *Archivos Leoneses (revista del centro de estudios de investigación de San Isidoro)* V: 38-94.
- Méndez-Valledor y Guzmán, José María. 1985. "Grandas de Salime." In *Asturias III*, 89-95. Ed. José Luis Pérez de Castro et al. Vol. III. Gijón: Silverio Cañada.
- Miguel Vigil, Ciriaco. 1987. *Asturias monumental, epigráfica y diplomática. Datos para la historia de la provincia I*. Ed. Juan Ignacio Ruiz de la Peña et al. 2 vols. Oviedo: Consejería de Educación, Cultura y Deportes del Principado de Asturias.
- Pérez Costanti, Pablo Pérez. 1988. *Diccionario de artistas que florecieron en Galicia durante los siglos XVI y XVII*. Ed. Ramón Otero Túnnez. Xunta de Galicia: Consejería de la Presidencia y Administración Pública.
- Peinado Gómez, Narciso. 1951. *Lugo monumental y artístico*. Lugo: Ediciones Celta.
- Ramallo Asensio, Germán. 1985. *Escultura barroca en Asturias*. Oviedo: IDEA.
- Ramallo Asensio, Germán. 1981. "El barroco." In *Enciclopedia temática de Asturias*, 18-36. Gijón: Silverio Cañada.
- Rokiski Lázaro, María Luz. 1991. "Datos documentales sobre la pintura conquense del siglo XVI." *Archivo Español de Arte* LXIV: 77-85.
- San Cristóbal Sebastián, Santos. 1984. *La catedral de Mondoñedo*. Lugo: Diputación Provincial de Lugo.
- Taín Guzmán, Miguel. 1999. "Clasicismo y barroco en tierras mindonienses." *Revista de estudios mindonienses. Anuario de estudios histórico-teológicos de la Diócesis de Mondoñedo-Ferrol* 15: 469-518.
- Trelles Villademoros, José Manuel. 1760. *Primitivo origen de la nobleza de España, su antigüedad, clases y diferencias, con la descendencia sucesiva de las principales familias del Reyno*. 2.ª Ed. José Manuel Trelles Villademoros. 8 vols. Madrid: Oficina de Domingo Fernández de Arrojo.
- Vila Jato, María Dolores. 1980. "Nuevas esculturas de Francisco de Moure." *Boletín Auriense* 10: 217-226.
- Vila Jato, María Dolores. 1983. *Escultura manierista*. Orense: Caja de Ahorros Provincial.
- Vila Jato, María Dolores. 1987. "Notas sobre el primitivo retablo de San Froilán de la catedral de Lugo." *Boletín del Museo Provincial de Lugo* III: 49-52.
- Vila Jato, María Dolores. 1991. *Francisco de Moure*. Santiago: Xunta de Galicia.
- Vila Jato, María Dolores. 1991. "La primera generación de escultura barroca: Gregorio Fernández y Francisco de Moure." In *La escultura gallega: el centenario de Francisco Asorey*, 55-65. Santiago de Compostela: fundación Alfredo Brañas.

DEL DANDY AL ESTETA: EL CULTIVO DE LA SENSIBILIDAD, ENTRE LO INDIVIDUAL Y LO COLECTIVO

Sonsoles Hernández Barbosa

Universitat Illes Balears

Data recepción: 2016/05/09

Data aceptación: 2017/04/18

Contacto autora: sonsoles_h@hotmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4277-0578>

RESUMEN

Las figuras del dandy y el esteta, con sus características singulares, abanderaron en las urbes decimonónicas el intento de huida de una cotidianidad apegada a patrones y códigos convencionales de comportamiento. Para ello, ambas tipologías apostaron por el cultivo de una particular sensibilidad. En este artículo, nos adentraremos en las personalidades del dandy y el esteta para tratar de entender en qué consistió y a qué respondió esta sublimación de lo sensible. También revelaremos algunos de los rasgos que diferencian al dandy del esteta así como la relación de ambos con el elitismo. Finalmente, bajo este mismo prisma sociológico, se indagará en las dinámicas que hay detrás del paso de la singularidad del dandy a la aparición de todo un movimiento como el esteticismo de finales del XIX.

Palabras clave: dandy, esteta, esteticismo, fin de siglo, historia de los sentidos

ABSTRACT

The figures of the dandy and the aesthete embodied the attempt to escape the conventional behaviours, codes and standards of everyday 19th-century urban society. Despite having their own peculiarities, both dandies and aesthetes based their nonconformity on the cultivation of a singular form of sensibility. This article will explore the personalities of dandies and aesthetes in seeking to gain an understanding of what this sublimation of sensibility consisted of and what it responded to. It shall also outline some of the differences between dandies and aesthetes, while examining the relationship of both with elitism. Finally, the same sociological lens will be used to analyse the dynamics that came into play when the singular phenomenon of dandyism gave way to the full-blown intellectual movement that was aestheticism in the late 19th century.

Keywords: dandy, aesthete, aestheticism, *fin de siècle*, sensory history

Las grandes ciudades decimonónicas asistieron al surgimiento de figuras que adoptaron actitudes insólitas ante la ciudad, la vida y el arte¹. En concreto, el dandy y el esteta, con sus singularidades, presentan un aspecto común: el rechazo hacia una cotidianidad apegada a patrones y códigos convencionales de comportamiento. Como alternativa, ambas figuras se caracterizan por el cultivo de una particular

sensibilidad que inevitablemente individualiza a estas personalidades del resto.

Si bien existieron personajes históricos que asumieron en sus comportamientos actitudes que se corresponden con la tipología del dandy y el esteta, el arquetipo de estos personajes nos ha venido legado en gran medida a través de la literatura. Muestra de lo que pudo constituir esta sensibilidad una novela representativa de la cultura

finisecular, *À Rebours* (1884) de Huysmans, nos ayudará a entender las actitudes implícitas en el imaginario que rodeaba a estas figuras. Aunque el género novelístico no puede entenderse como un documento histórico que nos desvela trazas de un personaje o una situación pasada, puede adquirir un carácter documental desde el punto de vista de la historia de los imaginarios o de las representaciones². Es más, en ciertos casos, los personajes que representan al dandy o al esteta se convierten en alter-ego de los propios autores, es decir, constituyen un retrato del autor o del tipo de vida al que aspiraba; a través del personaje, el escritor expone sus propias aspiraciones vitales en el universo de ficción, lo cual le permite construir una *vita aestetica* en total plenitud. Se produce así un trasvase entre personaje literario y escritor, quienes pasan a identificarse mutuamente mediante la encarnación de atributos comunes. Es el caso de Wilde, autor de *The Picture of Dorian Gray* y quien adopta la actitud propia del dandy en la década de 1880³. Por su parte, el personaje del conde Des Esseintes, protagonista de *À Rebours*, se considera inspirado en la vida del aristócrata Robert de Montesquiou (1855-1921)⁴.

En este artículo indagaremos en las personalidades del dandy y el esteta tratando de entender a qué respondió su sublimación de la sensibilidad. A este propósito intentaremos dar respuesta a las siguientes cuestiones: ¿qué aspectos presentan en común y en qué se diferencian una y otra tipología? ¿qué elementos caracterizan esta particular sensibilidad? ¿qué relación existe, a propósito de estas figuras, entre sensibilidad y elitismo? ¿cómo interpretar el paso de la singularidad del dandy a la del desarrollo de todo un movimiento como el esteticismo?

El dandy y el esteta: un acercamiento a ambos perfiles

A pesar de los orígenes difusos del término “dandy”, parece existir consenso en cuanto a su procedencia inglesa. El estilo de vida del dandy fue establecido por figuras como George “Beau” Brummell (1778-1840) y por sus imitadores directos y también por cronistas y novelistas que los retrataron. Impactó particularmente entre los jóvenes escritores y artistas así como entre los cuerpos militares caracterizados por una “deli-

berada improductividad” y por un “refinamiento metódico y consumo lujoso”⁵. En concreto, Smith ha sintetizado la actitud del dandy – de Brummell en particular –, a través de un patrón caracterizado por elementos como el exclusivismo, el autocontrol, la indiferencia ante acontecimientos significativos o un comportamiento ceremonioso que centra la atención de la audiencia⁶.

El especialista en estudios teatrales Frantisek Deak establece una diferenciación entre el dandy inglés y el francés, del que surgiría el esteta. El comportamiento del dandy francés que caracterizó a Théophile Gautier, Baudelaire, Barbey d’Aurevilly y otros románticos llevaba implícito el intento de llamar la atención a través de la vestimenta. Esto formaba parte del proceso de teatralización de la cotidianeidad que Deak conceptualiza bajo el apelativo de “kaloprosopia” –o arte de la personalidad– como una característica de la dinámica existencial del artista moderno. El dandy teatralizaría la vida real en un proceso de estetización de la personalidad que abarca todas sus dimensiones, rompiendo así los límites entre lo que es y lo que no es arte⁷.

Como parte de esta dinámica, su particular indumentaria no formaría parte sino del posicionamiento contrario a la cultura dominante propio del dandy⁸. Con una actitud provocativa y una apariencia física más que notoria, el dandy plantea su disidencia respecto a las normas convencionales. Concentra así la crítica a la cultura materialista y a los principios del progreso, lo que responde a la afirmación de Baudelaire: “el dandy está hastiado de todo”⁹.

También en cuanto a la moral plantea una escala de valores inversa a la comúnmente establecida. Henry Wotton, el personaje que ejerce de preceptor de Dorian Gray, en *The Picture of Dorian Gray* (1890) de Oscar Wilde, incluso llega a desdibujar los límites entre el bien y el mal, su moralidad aparece subvertida ante la utopía compartida de una vida en plenitud¹⁰. Al adoptar este tipo de actitudes, el dandy se individualiza escandalizando a la sociedad. Es más, el fracaso en la misma deviene en el éxito propio, aunque siempre, por supuesto, cumpliendo unos mínimos requisitos de supervivencia. A su vez, el dandy también es visto con recelo por esa sociedad de la que quiere distanciarse. Su conducta de

oposición frente al mundo se presenta así afín a la dinámica propia del arte de vanguardia.

En la evolución de la tipología del dandy, Deak señala la transición que se produce en torno al año 1880 de la figura del dandy a la del esteta¹¹. Tanto en Francia como en la Inglaterra victoriana de la década de 1870 adquiere importancia la figura del individuo de sensibilidad extrema y apasionado por el arte que bajo la apelación de “esteta” habían codificado los hermanos Goncourt¹². El esteta, como evolución de la figura del dandy, aparece ligado a la idea de conformar una “vida para el arte” o más bien de construir la propia “vida como arte”¹³.

Más que despreciar el mundo o la realidad en general, lo que el esteta rechaza son las obligaciones, las convenciones, la lógica que trae implícita¹⁴. Por ello, ante el mismo hastío que siente el dandy por ciertas actividades sórdidas ligadas al universo burgués y al materialismo de la mercancía, la alternativa del esteta radica en la exaltación de la vida a través de estímulos sensibles haciendo de ésta una obra de arte (recordemos la raíz etimológica de “estética” como “*aisthesis*”, es decir, sensación, sensibilidad). Y a este respecto sí que podemos matizar una diferencia entre la tipología del dandy y la del esteta. Si la actitud propia del dandy partía de una marcada visibilización basada en la oposición a las conductas establecidas tanto en la ética como en la apariencia física pasando por los comportamientos sociales, en el caso del esteta, esta actitud se apoya en lo físico y lo performativo – la vestimenta, la apariencia –, como parte de una orientación que prioriza la búsqueda de placer sensible y que trata de hacer de la vida cotidiana un lugar para el goce de los sentidos. De este modo podemos calificar al esteta como un “buscador de sensaciones”. Esta actitud es la que adopta el conde des Esseintes, protagonista de la novela *À Rebours* de Joris-Karl Huysmans, paradigma de hipersensibilidad, refinamiento y sensorialidad exaltada.

Vita aestetica o el placer de los sentidos

Como anunciaba, la definición del esteta venía determinada por un comportamiento vital asociado al intento de hacer de la vida una obra de arte y, por tanto, un espacio para el continuo placer sensible. Hemos podido extraer de este modelo

de vida del esteta al menos tres tipos de recursos o actitudes que lo caracterizan:

Refinamiento sensorial y apelación al artificio

El refinamiento de los sentidos y la apelación al artificio son dos características que se encuentran estrechamente relacionadas y por ello las englobamos bajo un mismo epígrafe. Su vínculo residiría en que la capacidad para apreciar un amplio abanico de matices a través de los sentidos – ya sean de tipo visual, olfativo o sonoro –, llamaría al gusto por un tipo de objeto que respondiese a esa sutileza de estímulos.

Sin duda, entre estos objetos, la obra de arte ocupa un lugar preeminente por dar respuesta a un gusto refinado y, a este propósito, la experiencia estética polariza en buena medida el modelo de vida del esteta. En uno de los documentos más célebres de la teoría esteticista, *Studies in the History of the Renaissance* (1873), Walter Pater manifiesta su concepción de la experiencia estética. En particular, apunta llegado cierto momento a una visión de ésta como una relación “de fuerzas” entre el objeto y el individuo que posteriormente se transforman en impresiones. Y así, cuando:

la reflexión comienza a considerar esos objetos, éstos desaparecen bajo su influencia, la fuerza que los une queda suspendida como por arte de magia y cada objeto se desvanece en un cúmulo de impresiones –color, olor, textura– en el espíritu del observador¹⁵.

A partir de este pasaje podemos entender que en la concepción esteticista no existiría una suelta división entre un mundo externo, físico, y una realidad interna, producto de la imaginación, sino que todo formaría parte de un mismo proceso y de una única dinámica de fuerzas¹⁶. Esta concepción de la experiencia estética otorga a los sentidos un protagonismo fundamental, en tanto que mediadores de esa relación de fuerzas entre objeto y sujeto. Puesto que los sentidos filtran la experiencia estética, la educación de los mismos en la percepción de sensaciones, su refinamiento, se convierte en una característica fundamental de la personalidad del esteta. La búsqueda del disfrute a través de una experiencia estética permanente, a la que se apela en diferentes aspectos y

momentos de la cotidianidad – lo que se ha dado en llamar “new hedonism”¹⁷ – constituirá una característica intrínseca a la personalidad del esteta. El refinamiento en los sentidos también favorecería el vivir más intensamente cada experiencia. Este tipo de actitud permitiría superar el tedio cotidiano propio de una sociedad industrializada en la que los procesos tienden a mecanizarse¹⁸.

Encontramos un ejemplo de cómo el refinamiento sensorial del esteta desemboca en el gusto por el artificio en uno de los más jugosos pasajes de *À Rebours*. Esta novela constituye en su práctica totalidad una exposición, con una trama narrativa que pasa a un segundo plano, de los gustos del protagonista, el aristócrata Jean Floressas des Esseintes, quien preso de su misantropía se muda a las afueras de París a vivir la vida que desea. En su retiro en Fontenay-aux-Roses, Des Esseintes aspira a llevar una vida regida por la intensidad de sensaciones, lejos del hipócrita progresismo en el que se mueve la sociedad de su tiempo y que se encuentra en el origen de la afección nerviosa que padece. En ese gusto por lo artificial, por la creación de sensaciones, cada uno de los capítulos está dedicado a un ámbito sensorial diferente. Así, si el capítulo I está dedicado al lenguaje de los tonos y matices de los colores, el V lo está al de la pintura, el X al lenguaje de los perfumes, el XIV a la estética literaria y el XV al de la sensibilidad musical.

Nos interesa en particular el capítulo IV, en el que plantea una síntesis de los lenguajes musical y gustativo a través del sabor de los licores, de lo que denomina su “órgano de boca”: una sucesión cilíndrica de barriles que contenían diferentes licores y bebidas alcohólicas, cada uno de ellos asociados a un sonido musical. Los barriles estarían perforados en su parte baja por un grifo y se disponían de tal manera que se encontraban conectados a una barilla. Pulsando un botón situado en la pared se activaba el dispositivo que permitía que todos los grifos abiertos llenaran de licor sus respectivos cubiletes situados debajo de cada uno de ellos. A través de la magia evocadora que le proporcionan las diversas sensaciones, Des Esseintes subvierte el orden racional de la realidad y accede a uno diferente proporcionado por su sensibilidad personal. Las sensaciones no eran nuevas pero estaban ordenadas de un modo

particular, que suponía subvertir el convencionalmente establecido. Para el conde Jean Floressas Des Esseintes, la salvación no se encuentra, por tanto, en un supuesto mundo imaginario, utópico, alternativo a la realidad, sino en el trabajo con la realidad misma. La división entre el mundo real y el imaginario del artista aparecería así ontológicamente superada en su caso¹⁹. Así lo expresa Huysmans en un fragmento del que reproducimos buena parte debido a su interés:

Des Esseintes iba bebiendo una gota de aquí, otra de allí; interpretaba de este modo sinfonías interiores, que le llegaban a producir, en la garganta y en el paladar, unas sensaciones análogas a las que la música produce en el oído.

Pues, según él, el sabor de cada licor se correspondía con el sonido de un instrumento preciso. El curaçao seco, por ejemplo, contenía en su sabor el sonido del clarinete, cuyo tono es agrídulce y aterciopelado; el kummel correspondía al oboe, cuyo timbre sonoro tiene una resonancia nasal; la menta y el anís, a la flauta, que es a la vez azucarada y picante, chillona y suave; el kirsch suena con la furia de la trompeta; la ginebra y el whisky arrasan el paladar con el sonido estridente del trombón y del cornetín; el aguardiente de orujo fulmina con el estrépito ensordecedor de la tuba; mientras que el raki de Chio y la almáciga retumban como el platillo y el bombo sacudidos a todo brazo, en la piel de la boca.

Pensaba también que esta asimilación podía llevarse más lejos, y que era posible formar cuartetos de instrumentos de cuerda bajo la bóveda del paladar: representando el violín por el viejo aguardiente, humoso y delicado, agudo y grácil; simulando la viola por el ron, que es más vigoroso y más zumbón; el vespetro desgarrador y prolongado, melancólico y tierno, actúa como violonchelo; el contrabajo, fuerte, sólido y oscuro, corresponde a un puro añejo bitter. Se podía incluso llegar a formar un quinteto añadiendo un quinto instrumento, el arpa, que presentaba una clara analogía con el sabor vibrante, y la nota argentina, destacada y aguda del licor seco de comino. [...]

Una vez asentados estos principios, Des Esseintes, merced a una serie de eruditas experiencias, había conseguido interpretar sobre su lengua silenciosa melodías, mudas marchas fúnebres de gran espectáculo, y escuchar en el interior de su boca solos de menta, dúos de vespetro y de ron²⁰.

Este pasaje pone sobre la palestra la cuestión de las relaciones intersensoriales o sinestias (literalmente "sensación conjunta"), en un intento por despertar los diferentes ámbitos sensibles a través de analogías subyacentes entre cada uno de ellos.

En última instancia, la experiencia de Des Esseintes es física, exige un paladar refinado capaz de percibir los diferentes matices de sabores, de lo contrario sería imposible para él percibir la sinfonía gustativa. La comprensión de la experiencia estética como un fenómeno psico-fisiológico desembocó en el establecimiento de correspondencias entre los diferentes dominios de lo sensorial, una de las búsquedas más empedernidas de la cultura europea del fin de siglo. Si la pintura o la música no eran tanto fenómenos intelectuales como psico-fisiológicos, producto de fuerzas que implicaban la recepción de determinadas longitudes de onda (de luz en el caso de la pintura, de sonido en el de la música), ambas disciplinas podían ser mensurabilizadas y cuantificadas y por tanto podían establecerse equivalencias o analogías mutuas. Al establecer equivalencias entre ámbitos sensoriales diferentes la realidad es subvertida. La sinestesia permite así disolver la dualidad entre sujeto y objeto, entre mundo real e imaginación, al conjugar lo físico con lo imaginativo.

En realidad, la cuestión de la sinestesia y de la percepción sensorial a finales de siglo se mueve entre el ámbito de lo místico, de la voluntad de escapar del materialismo mundano que encarna el protagonista de Huysmans, y el de lo fisiológico, producto de los avances científicos que se venían produciendo desde mediados de siglo en torno a la percepción de la luz, el color y el sonido²¹. La enfermedad nerviosa que padece el protagonista de Huysmans constituye una bisagra entre estos dos ámbitos, vinculada a los efectos fisiológicos que le produce una realidad que no puede soportar. Frente a esa realidad insufrible, la sinestesia se vuelve un eficaz antídoto.

Precisamente hacia esta línea de búsqueda del artificio se orientan también las enseñanzas que el dandy Lord Henry Wotton dirige al joven Dorian Gray en la novela de Wilde. Wotton lo conduciría a un estilo de vida semejante al que Des Esseintes, el protagonista de *À Rebours*, pre-

tendía, advirtiéndole de que "ser natural es sencillamente una pose"²². Como libro de cabecera, Lord Henry va a ofrecer a Dorian lo que se ha identificado como un ejemplar de *À Rebours*²³, novela que se había publicado siete años antes²⁴.

El recurso a la memoria afectiva

La apelación a la memoria, a la recreación en el presente de momentos placenteros del pasado, también puede contribuir al deleite al que aspira el esteta. La memoria permitiría una continua actualización de esas experiencias. Se trata de un recurso que Proust llevará a su culmen a través del concepto de "memoria involuntaria" en *À la Recherche du temps perdu* (1913-1927) y en escritos posteriores. Hay que apuntar, asimismo, que la movilización de la memoria afectiva no es incompatible con la experiencia física a la que nos acabamos de referir en el punto primero, ya que es precisamente esa experiencia física lo que el recuerdo, en tanto que impresión, evoca.

Si volvemos a *À Rebours*, junto con la intensidad de las sensaciones, multiplicadas en la experiencia sinestésica, Huysmans consigue proporcionar a su personaje una cotidianeidad singularizada mediante el recurso a la memoria afectiva. En uno de los pasajes del capítulo XI, el protagonista decide emprender un viaje a Londres. De camino a la estación de ferrocarril que le conduce a Dieppe en la costa norte francesa, la atmósfera lluviosa evoca en él el clima típico londinense. Antes de llegar a la estación de tren hace un receso en una tasca. Allí, el vino de Oporto que degusta le sugiere las tabernas retratadas en las novelas de Charles Dickens, de modo que de forma inesperada se siente ubicado en ese preciso instante en el mismo Londres. Se pregunta entonces ¿para qué emprender un viaje que terminaría por decepcionarle? Veámoslo en palabras de Huysmans:

El tiempo tan abominable que se cernía sobre París constituía ya para él un anticipo del clima de Inglaterra, y la imagen de un Londres lluvioso, colosal, inmenso, oliendo a hierro fundido y a hollín de fábrica, y humeando sin cesar en medio de la niebla, desfilaba ante sus ojos. Hileras de muelles se extendían hasta perderse de vista, en los que pululaban enjambres de hombres [...]. Esta atmósfera de cuerpo de guardia le produjo

a Des Esseintes un cierto emblanqueamiento; amodorrado por el parloteo de los ingleses que no dejaban de charlar entre ellos, empezó a soñar despierto, evocando, ante el color púrpura del oporto escanciado en las copas, los personajes de las novelas de Dickens a los que tanto les gustaba este vino; y su imaginación fue poblando la bodega de nuevos clientes. [...] Sintiendo contento y feliz de estar al abrigo de las inclemencias del tiempo, se apoltronó cómodamente ante la visión de este Londres imaginario, y escuchaba el navegar de los remolcadores sobre el Támesis que bramaban de forma siniestra, cerca del puente que está por detrás de las Tullerías. [...] ¿y para qué moverse cuando uno puede viajar tan magníficamente sin tener que levantarse de la silla? ¿Acaso no se encontraba ya en Londres? ¿Acaso su atmósfera peculiar, sus olores característicos, sus habitantes, sus alimentos y sus utensilios no le rodeaban ya por todas partes? ¿Qué podía pues esperar encontrar allí sino nuevas desilusiones, como ya le había ocurrido en Holanda?²⁵.

El protagonista señala que a lo largo de su vida sedentaria sólo se había sentido atraído por dos países: Holanda e Inglaterra. A Holanda ya se había dirigido y había vuelto decepcionado al no haber encontrado allí nada de lo que conformaban los evocadores cuadros de Rembrandt o de Teniers. Ante el temor de que lo mismo le sucediera en Inglaterra decide suspender su andadura y quedarse con el sabor de sus evocaciones mentales. Una evocación mental que nos habla del poder sugestivo de los sentidos.

Una filosofía del instante y la preferencia por lo mínimo

En el mismo texto al que me refería en el primer punto de esta sección, en el que Pater manifestaba su concepción de la experiencia estética, éste aludía, a continuación, a la duración de la misma: “lo que de real hay en ellas [las impresiones] no dura sino un instante, desapareciendo en cuanto intentamos aprisionarlo”²⁶. Según esto, la existencia que realmente merece la pena queda reducida a nada más que a nuestras impresiones en un momento determinado. Se trataría, por tanto, de buscar la mayor profusión de estos instantes así como su máxima intensidad.

Dentro de esta filosofía de lo pequeño, del momento, uno de los elementos que destacaremos a la hora de plantear una vida que vale la pena ser vivida es la atención que el esteta presta a los pequeños detalles; detalles mínimos que tienen que ver con la vida cotidiana: desde hacerse el nudo de la corbata hasta elegir el tipo de pañuelo que debe llevar en el bolsillo de la chaqueta²⁷. Del mismo modo, aspectos de la vida cotidiana como la comida o la bebida no son vistos como mera alimentación sino como fuente de estimulación sensorial.

La precisión y la meticulosidad con que Des Esseintes construye su vida cotidiana se corresponde asimismo con la concienzuda tarea de Huysmans a la hora de desarrollar algunos aspectos de su novela, por ejemplo, detallando los nombres de los diferentes platos dickensianos que el conde degusta. De hecho, el propio Huysmans se refería a su novela como un trabajo de precisión²⁸. Se produce así irremediamente una simpatía o sinergia entre la actitud del personaje y la del escritor que le da vida. Por otra parte, estos detalles aproximan el texto a una novela realista, de la que en principio escapaba la (no)trama principal, orientada ya no a la narración sino al relato del peculiar estilo de vida del protagonista.

Precisamente esta filosofía del detalle diferencia al esteta de otras tipologías sociales que emplean la apariencia física como modo de singularizarse. Así, lo que a finales del siglo XIX el sociólogo Thorstein Veblen denominó “clase ociosa” – aquellas capas de la sociedad que ostentan un estatus social más alto: la clase intelectual, gobernante, religiosa y de deportistas de élite – se caracterizaría al igual que el dandy por el empleo de hábitos de vida refinados²⁹, el consumo de bienes de excelencia que identificarían a sus miembros como *connaisseurs* – lo cual pasaría por el desarrollo de un gusto exquisito³⁰ – y un tipo de vestimenta singular:

gran parte del encanto atribuido al zapato de charol, a la ropa blanca impoluta, al sombrero de copa brillante y al bastón, que realzan en tan gran medida la dignidad natural de un caballero, deriva del hecho de que sugieren sin ningún género de dudas que el usuario no puede, así vestido, echar una mano a ninguna tarea que sirva de modo directo e inmediato a ninguna actividad humana

útil. Los vestidos elegantes sirven a su finalidad de elegancia no sólo por ser caros, sino también porque constituyen los símbolos del ocio³¹.

Sin embargo, el dandy y el esteta se diferencian de esta clase ociosa al no compartir con ella el "derroche ostensible"³² como norma del vestir. Precisamente, el esteta marca la diferencia en su modo de vestir a través del detalle aislado diferenciador. Así también, tanto el dandy como el esteta renuncian al atributo de clase, tratando de distanciarse de una asignación o un estatus social determinado.

Las tres características apuntadas hacen del esteta una figura anclada de lleno en la modernidad. Por un lado, no podemos obviar que la filosofía del instante se presenta estrechamente conectada con la experiencia de la vida moderna que, como Baudelaire había asentado en *Le Peintre de la vie moderne*³³, se caracteriza por la fugacidad y la contingencia de las sensaciones frente a la universalidad de las categorías históricas imperantes hasta el momento. Por otro, la modernidad de las tipologías del dandy y el esteta radica en una comprensión del ser humano que ya no parte de una supuesta esencia radicada en un ente bien espiritual o bien psíquico, sino que contempla tanto el modo en que el individuo se exhibe públicamente como la construcción que de él hace la sociedad³⁴.

Lo individual y lo colectivo: de la singularidad del esteta al movimiento esteticista

En esta última sección nos adentraremos en cuestiones de tipo sociológico, en particular, abordaremos las dinámicas que subyacen al paso de la singularidad de la figura del dandy a la aparición de todo un movimiento como es el esteticismo. En efecto, durante las dos últimas décadas del siglo XIX el movimiento esteticista con origen en la Inglaterra victoriana, retoma los principios que en torno al arte habían desarrollado nombres vinculados al romanticismo francés como Gautier o Baudelaire, quienes se habían opuesto tanto a la tradición del arte burgués como del arte social a través de la defensa de la doctrina de *l'art pour l'art*³⁵. Así, la publicación en 1882 por parte del escritor Walter Hamilton de su estudio seminal *The Aesthetic Movement in England* supone la identificación de un nuevo movimiento estético

en el que se dan cita pintores, decoradores, arquitectos, artesanos, poetas bajo un aspecto común: su alzamiento contra la convención materialista en favor del placer sensible. Ese mismo año la escritora Lucy Crane exhortaba a su audiencia a buscar la belleza en los más mínimos aspectos de la vida cotidiana. Su intervención sugiere hasta qué punto el esteticismo se había convertido a principios de la década de 1880 en una influencia común, a pesar de las controversias que estaba empezando a generar. El hecho de que los confines del esteticismo llegasen incluso a mujeres escritoras probaría la extensión de los límites del movimiento³⁶. A partir de 1890 el esteticismo y con él la figura del esteta entran en declive. No obstante, la extensión de las críticas contra el esteta por parte de autores como Max Nordau y, en prensa, a través de caricaturas como las de Georges du Maurier en el diario *Punch* (1874-1882), son muestra de la popularidad que alcanzó el movimiento³⁷.

Para entender el paso de la figura singularizada del dandy a la aparición de todo un movimiento como el esteticismo tenemos que ubicar dónde se sitúan ambos respecto al vínculo entre estética y sociedad. Así, esta relación discurre entre dos polos antagónicos: el que establece un estrecho nexo entre estética y sociedad, en el que se sitúa el dandy, por un lado, y por otro, el que lo niega, el esteticismo, que plantea una estética al margen de lo social³⁸. Aunque pudiera parecer lo contrario, que es en el planteamiento vital del dandy en el que se produce un distanciamiento de lo social y que, en cambio, en el desarrollo de todo un movimiento como el esteticismo la relación arte y sociedad se hace extensiva, lo cierto es que si nos aproximamos a las dinámicas internas de cada uno de los fenómenos apreciamos una actitud vital que gira en torno a la singularización social a través de la imagen en el caso del dandy y de alejamiento de la sociedad de los principios que rigen el esteticismo.

Por un lado, el dandy plantea la voluntad de significarse socialmente a través de elementos sensibles. Esto supone el desarrollo del culto a un tipo de personalidad que marca su diferenciación frente a la clase burguesa —o la "clase ociosa" a la que se refiere Veblen— a través de la apariencia física. De este modo, queda definido por la sin-

gularidad, por la distinción frente a los modos de actuación dominantes en la sociedad. Se produce así una relación entre sensibilidad y elitismo en tanto que la estética, la imagen, reflejo de una condición social determinada, es empleada como *marqueur social*. Hablaríamos, por tanto, de una fisiología en la que se hace imposible comprender su dimensión social al margen de su dimensión estética³⁹.

Frente a una movilización de la estética con vías a la significación social, los principios que rigen la actitud esteticista reivindican, contrariamente, que el elemento estético debe presentarse con total desapego respecto a la sociedad. El esteta buscaba, veíamos, crear una cotidianidad singular, propia, subvirtiéndola hacia el placer de los sentidos. Esta nueva cotidianidad es asumida como una obra de arte, en una dinámica común al arte de vanguardia; la subversión del orden establecido implica el establecimiento de unas leyes específicas, las leyes del arte, que se rebelan contra la convención.

Este planteamiento se hará extensivo con el movimiento esteticista, que supone la aplicación a la creación artística de los principios apuntados como rectores de la vida del esteta. El paradigma esteticista, de este modo, trata de escapar a todo componente ideológico, ya sea el propio de las convenciones burguesas imperantes como aquél de cariz social. En el caso de las artes plásticas, esto implica a nivel de resultado pictórico el desplazamiento del interés del lienzo desde el tema, el objeto representado, a través del cual se actualiza de manera más evidente la carga ideológica, hacia polos de atracción vinculados a la sensibilidad, que tienen que ver con los elementos formales y de color, liberando así a la obra de arte de ataduras sociales, morales e institucionales. El ideal esteticista constituye de este modo un paso más en el proceso de autonomía artística emprendido por la pintura, que cristaliza formal e ideológicamente en el paradigma *ut pictura musica*, es decir, "como la música, la pintura", que propugna la sustitución del paradigma literario, *ut pictura poesis* ("como la poesía, así ha de actuar la pintura").

La música se sitúa en la cima del olimpo de las artes puesto que, alejada de la imitación, con

la excepción de las formas de arte programático, su contenido se reduce a la pura forma, principio al que aspiran el resto de las artes. Así, declara Walter Pater:

una [disciplina artística] debe ser capaz de trascender su lenguaje específico y convertirse, en cierta medida, en otro arte a través de aquello que los críticos alemanes denominan Anders-streben, y que podría definirse como la superación parcial de sus limitaciones; gracias a este fenómeno, las artes, sin llegar a reemplazar unas a otras, se confieren mutuamente nuevas energías [...] Todas las artes comparten el anhelo de encontrar el principio de la música, que es el arte idealmente más perfecto y completo, el objeto de la gran Anders-streben de todas las artes, de todo lo que es artístico o participa de alguna cualidad artística. Todas las artes aspiran constantemente al estado de la música. [...] Y la música es la manifestación artística que alcanza con mayor perfección ese ideal, esa identificación total de materia y forma. El fin no se distingue de los medios, ni la forma de la materia, ni el tema de la expresión: todos se entremezclan y completan entre sí; y alcanzar esa perfección debe ser el anhelo de todas las artes⁴⁰.

Esta declaración hay que entenderla en el marco de una de las prácticas más extendidas que afectó a la creación artística de las diferentes artes (pintura, literatura, música) de finales del siglo XIX y a la que ya nos hemos referido: la de la sinestesia. En el campo artístico, la práctica de la sinestesia implica la superación de los límites de los ámbitos convencionalmente asignados a cada una de las artes buscando establecer puentes entre ellas, lo que condujo a los pintores, por ejemplo, a buscar una "pintura musical" y a los poetas a "hacer música con palabras". En el caso de la pintura, la sinestesia iba de la mano del distanciamiento en la representación de un tema en favor de la reivindicación de las cualidades puramente plásticas, para lo cual la música absoluta se convertía en modelo⁴¹.

La comprensión de las dinámicas que rigen la evolución de la singularidad del dandy a la colectividad del movimiento esteticista exige entender el posicionamiento del esteta como punto intermedio. Si en el caso del dandy veíamos que su individualización cristaliza por oposición a la sociedad, con ésta como telón de fondo,

singularizándose ante ella a través del culto a la personalidad, la actitud moral y la apariencia física, en el esteta, su individualización se orienta hacia el cultivo de una sensibilidad personal. Según hemos visto, esto se produce mediante el refinamiento sensorial, el gusto por el artificio, la memoria afectiva y el interés por el detalle. Es, por tanto, a través del juego con los elementos sensibles como el esteta subvierte la realidad y se construye una alternativa, orientada a seducir

a sus sentidos, para lo cual la movilización de la sinestesia constituye una eficaz herramienta. El cultivo de los valores sensibles es retomado en la extensión de los principios que rigen la cotidianidad del esteta que supone el esteticismo. Así, en el marco de este movimiento, la obra de arte no es deudora de nada más que de sí misma, de los valores sensibles – plásticos y formales – que trae implícita, lo cual, en el ideario esteticista, haría de ella un ente autónomo⁴².

NOTAS

¹ Junto con las figuras que trataremos, otras tipologías de individuos surgidas a lo largo del siglo XIX serían el *flâneur*, el bohemio, el maldito o el Narciso.

² La novela decimonónica ha sido empleada como fuente de investigación histórica, por ejemplo, en cuanto al conocimiento de las dinámicas sociales de una época. Es, sobre todo, el caso de *À la Recherche du temps perdu*, movilizada por René Girard y Barbara Carnevali a propósito del conocimiento antropológico de las costumbres y comportamientos ("moeurs"). Cfr. B. Carnevali, "Être, c'est être perçu". Ce que Proust enseigne à la philosophie sociale" en *Le travail de la littérature. Usages du littéraire en philosophie* (D. Lorenzini y A. Revel, eds.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012, p. 42; Carnevali, "L'observatoire des moeurs. Les coutumes et les caractères entre littérature et morale" en *Pensée morale et genres littéraires. De Montaigne à Genet* (Jean-Charles Darmon y Philippe Desan, eds.), Paris, Presses Universitaires de France, 2009, pp. 159-178). A este respecto Girard alude al concepto de "verité romanesque", según el cual existiría una "filosofía que piensa a través de representaciones" y que da a conocer ciertos fenómenos que escapan a la reflexión conceptual propia de la filosofía. Cfr. Carnevali, "Proust philosophe du prestige" en *Proust et la philosophie aujourd'hui* (M. Carbone y E. Sparvoli, eds), Pisa, ETS, 2008, p. 310.

³ Cfr. A. Adut, "Victorians, Homosexuality, and the Fall of Oscar Wilde", *American Journal of Sociology*, vol. 111, n. 1 (julio 2005), p. 227.

⁴ Cfr. Th. S. Smith, "Aestheticism and Social Structure: Style and Social Network in the Dandy Life", *American Sociological Review*, vol. 39, n. 5 (octubre 1974), p. 733.

⁵ Ídem, p. 727.

⁶ Ídem, p. 731.

⁷ Cfr. F. Deak, *Symbolist theater: the formation of an avant-garde*, Baltimore; London, Johns Hopkins University Press, 1993, p. 254. Nombres como los siguientes también son comúnmente vinculados al dandismo: Joséphin Pé-

ladan, los escritores Édouard Dujardin, Teodor de Wyzewa y Oscar Wilde, el pintor James Whistler, así como los músicos Claude Debussy e, incluso, Maurice Ravel. En relación con el perfil dandy de este último, consúltese: M. J. Puri, "Dandy, Interrupted: Sublimation, Repression, and Self-Portraiture in Maurice Ravel's *Daphnis et Chloé* (1909-1912)", *Journal of the American Musicological Society*, vol. 60, n. 2 (verano 2007), pp. 317-372.

⁸ Cfr. K. Humphreys, "Barbey, Baudelaire, and the 'Imprévu': Strategies in Literary Dandyism", *Modern Language Studies*, vol. 29, n. 1 (primavera 1999), p. 64.

⁹ Cfr. Ch. Baudelaire, *Los Paraísos artificiales*, en *Obras Completas* (Javier del Prado y José A. Millán Alba, eds.), Madrid, Espasa Calpe, 2000, p. 1378.

¹⁰ Cfr. M. Fritz, "Utopian Experimentation and Oscar Wilde's *The Picture of Dorian Gray*", *Utopian Studies*, vol. 24, n. 2 (2013), p. 291.

¹¹ Si bien Badetz establece la cronología del movimiento esteticista, en Inglaterra, entre 1860-1890. Cfr. Y. Badetz, "Aesthetic movement et arts décoratifs ou les composants d'un style" en *Beauté, morale et volupté dans l'Angleterre d'Oscar Wilde* [catálogo de la exposición "Belleza, moral y voluptuosidad en la Inglaterra de Oscar Wilde", organizada por el Victoria & Albert Museum de Londres y los Fine Arts Museums de San Francisco, en colaboración con el Museo d'Orsay de París], Paris, Flammarion, 2011, p. 35.

¹² Ídem, p. 35. No obstante, la denominación de "Aesthetic Movement" es atribuida a Walter Hamilton, a partir de su texto *The Aesthetic Movement in England. The Aesthetic Movement in England*, London, Reeves and Turner, 1882.

¹³ Tenemos que enmarcar esta actitud "vitalista" del esteta en un contexto marcado por la aparición desde la filosofía de posturas que reivindican este tipo de prácticas o posicionamientos. Es el caso del F. Nietzsche de *La Gaya ciencia* (1882), texto donde considera la creatividad un medio de reafirmación de la vida, y de Wilhelm Dilthey (1833-1911), quien da cuerpo al concepto de

"vivencia" ("Erlebnis") como cuestión central de su filosofía.

¹⁴ Cfr. P. Fox, "Dickens À La Carte: Aesthetic Victorianism and the Invigoration of the Artist in Huysman's *Against Nature*" en *Art and Life in Aestheticism. De-Humanizing and Re-Humanizing Art, the Artist, and the Artistic Receptor* (Kelly Comfort, ed.), Houdmills, Basingstoke, Hampshire; New York, Palgrave, 2008, p. 66.

¹⁵ Véase: W. Pater, "Conclusión" [1868], en *El Renacimiento. Estudios sobre arte y poesía* (Marta Salis, trad.), Barcelona, Alba editorial, 1999, p. 226.

¹⁶ Cfr. Fox, "Dickens À La Carte...", p. 73.

¹⁷ Véase, por ejemplo, Fritz, "Utopian Experimentation...", p. 291.

¹⁸ Otro de los medios para obtener experiencias más intensas como medio de estimulación creativa es el de los paraísos artificiales, tradicionalmente asociados a figuras del romanticismo literario cuando, tras las *Confessions of an English Opium-Eater* (1821) de Thomas de Quincey, alcanzan su apogeo en la cultura decimonónica de la primera bohemia parisina. Así, Baudelaire, Delacroix, Nerval y Gautier fueron asiduos del *Club des Hachichins*, del que este último dejó testimonio en su artículo "Le Club des Hachichins". Posteriormente Baudelaire publicaría dos textos sobre el alcohol y los halucinógenos: *Du vin et du haschisch*, redactado en 1851, y el conocido como *Les Paradis artificiels*, de 1857, que incluye el poema del hashish y "Un Mangeur d'opium".

¹⁹ Encontramos esta lectura en Fox, "Dickens À la Carte...", pp. 66-67.

²⁰ Cfr. J.-K. Huysmans, *A contrapeño* [1884] (Juan Herrero, ed.), Madrid, Cátedra, 2000, pp. 171-172.

²¹ Véase: S. Hernández Barbosa, *Sinestesias. Arte, literatura y música en el París fin de siglo* (1880-1900), Madrid, Abada editores, 2013.

²² Cfr. O. Wilde, *El retrato de Dorian Gray* [1891] (Julio Gómez de la Serna, trad. y notas), Barcelona, Planeta, 1983, p. 53.

²³ Cfr. Fox, "Dickens À La Carte...", p. 74.

²⁴ Cfr. Wilde, *El retrato...*, pp. 183-185.

²⁵ Cfr. Huysmans, *À contrapelo...*, pp. 261-272.

²⁶ Cfr. Pater, "Conclusión...", p. 272.

²⁷ Según Barbara Carnevali este interés por el detalle constituye precisamente un rasgo característico del dandy, quien hace de ello un elemento fundamental de su estilo de vestir. El nudo de la corbata, por ejemplo, podría llevar a Brummell horas de preparación. Cfr. Carnevali, "Le maniérisme snob", *Critique*, vol. 1, número titulado "Du Style!" (M. Macé, ed.) (2010), p. 94.

²⁸ Cfr. Fox, "Dickens À La Carte!...", pp. 63-64.

²⁹ Cfr. Th. Veblen, *Teoría de la clase ociosa* [1899], México; Buenos Aires: Fondo de cultura económica, 1944, p. 56.

³⁰ Ídem, p. 81.

³¹ Ídem, pp. 176-177.

³² Ídem, pp. 178-179.

³³ Cfr. Ch. Baudelaire, *El pintor de la vida moderna* [1863], en *Obras Completas...*, pp. 1369-1417.

³⁴ Esta concepción del ser humano moderno se encontraría en consonancia con la que plantea Foucault inspirándose en Baudelaire: "no es el hombre que huye para indagar en su interior, para conocer sus secretos, su verdad oculta, sino el que trata de inventarse a sí mismo" (traducción de la autora). Cfr. G. Longford, "'Sensitive Killers, Cruel Aesthetes, and Pitiless Poets': Foucault, Rorty, and the Ethics of Self-Fashioning", *Polity*, vol. 33, n. 4 (verano 2001), p. 573.

³⁵ Respecto a la doctrina del arte por el arte, véase, por ejemplo,

la siguiente bibliografía: N. A. Roth, "'L'artiste' and 'l'art pour l'art': the new cultural journalism in the July monarchy", *Art Journal*, vol. 48, n. 1, volumen titulado "Nineteenth-century French art institutions" (primavera 1989), pp. 35-39; A. Cassagne, *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes* [1906], Seyssel, Champ Vallon, 1997; P. Bourdieu, *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario* [1992], Barcelona, Anagrama, 2002.

³⁶ Cfr. M. Joannou; C. Nicholson, "General Introduction", en *The Women Aesthetes: British Writers, 1870-1900*. Vol. I, 1870-1880 (Maroula Joannou y Claire Nicholson, eds.), London, Pickering and Chatto, 2013, pp. vii, ix. No obstante, en el caso de mujeres como Lucy Crane, algunos de los principios del esteticismo que adopta contradicen postulados propios del esteta. Su convicción, por ejemplo, heredera de William Morris, de que la belleza de un objeto se presenta asociada a su funcionalidad la alejaría de todo hedonismo. Joannou, "General Introduction...", p. viii.

³⁷ Cfr. M. Nordau, *Degeneration* [Entartung, 1892], New York, Appleton and Company, 1895, p. 319 y ss.

³⁸ El caso del dandy se enmarcaría dentro de lo que Carnevali, por oposición a la idea de autonomía estética, denomina "estética social". Cfr. Carnevali, "L'Esthétique sociale entre philosophie et sciences sociales", *Tracés. Revue de sciences humaines*, vol. 13 (número especial) (2013), pp. 29-48.

³⁹ Cfr. Carnevali, "'Être, c'est être perçu'. Ce que Proust enseigne à la philosophie sociale", en *Le travail de la littérature. Usages du littéraire en philosophie* (D. Lorenzini y A. Revel, eds.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012, pp. 46-47.

⁴⁰ Cfr. Pater, "Conclusión...", pp. 140-145.

⁴¹ Cfr. Hernández Barbosa, *Sines-tesias...*

⁴² Como ya expusimos en otro texto, la cuestión de la autonomía debe ser entendida, más en el plano teórico y programático que como realidad, según había intuido el propio Nietzsche, al entender el planteamiento esteticista como la aporía de la "serpiente que se muerde la cola": por un lado proclama la autonomía del arte y por otro reprocha a la sociedad su falta de comprensión de aquello en lo que este consiste auténticamente, la forma pura. Véanse al respecto: É. Michaud, "Autonomie et distraction", en *Histoire de l'art. Une discipline à ses frontières*, Paris, Editions Hazan, 2005, pp. 26-27) y E. Buch, "Réévaluer l'histoire de l'avant-garde musicale", en *Réévaluer l'art moderne et les avant-gardes* (Esteban Buch, Denys Riout y Philippe Roussin, eds.), Paris, Éditions de l'EHESS, 2010, pp. 99-103. Asimismo, en el planteamiento vital del esteta esta supuesta autonomía que da la espalda a la realidad no tiene lugar pues, como Fox ha señalado, la cotidianeidad alternativa del esteta se configura a partir de los elementos de la propia realidad; no debe, por tanto, entenderse como un paraíso interior que únicamente apela a la imaginación.

REFERENCIAS

- Adut, Ari. 2005. "Victorians, Homosexuality, and the Fall of Oscar Wilde." *American Journal of Sociology* 111, no. 1 (July): 213-248. <https://doi.org/10.1086/428816>
- Badetz, Yves. 2011. "Aesthetic movement et arts décoratifs ou les composants d'un style." In *Beauté, morale et volupté dans l'Angleterre d'Oscar Wilde* [catalog of the exhibition "The Cult of Beauty: The Aesthetic Movement 1860 - 1900", Victoria & Albert Museum, London, 2011], 34-43. Paris: Flammarion.
- Baudelaire, Charles. 2000. *El pintor de la vida moderna* [1863]. In *Obras Completas*, ed. and trans. by Javier del Prado and José A. Millán Alba, 1369-1417. Madrid: Espasa Calpe.
- Baudelaire, Charles. 2000. *Los Paraísos artificiales*. In *Obras Completas*, ed. and trans. by Javier del Prado and José A. Millán Alba, 693-852. Madrid: Espasa Calpe.
- Bourdieu, Pierre. 2002. *Las reglas del arte: Génesis y estructura del campo literario* [1992], trans. by Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama.
- Buch, Esteban. 2010. "Réévaluer l'histoire de l'avant-garde musicale." In *Réévaluer l'art moderne et les avant-gardes*, ed. by Esteban Buch, Denys Riout and Philippe Roussin, 85-103. Paris: Éditions de l'EHESS.
- Carnevali, Barbara. 2008. "Proust philosophe du prestige." In *Proust et la philosophie aujourd'hui*, edited by M. Carbone and E. Sparvoli, 305-322. Pisa: ETS.
- Carnevali, Barbara. 2009. "L'observatoire des moeurs. Les coutumes et les caractères entre littérature et morale." In *Pensée morale et genres littéraires. De Montaigne à Genet*, edited by Jean-Charles Darmon and Philippe Desan, 159-178. Paris: Presses Universitaires de France.
- Carnevali, Barbara. 2010. "Le maniérisme snob." *Critique* 1, vol. entitled "Du Style!", edited by Marielle Macé: 90-103.
- Carnevali, Barbara. 2012. "'Être, c'est être perçu.' Ce que Proust enseigne à la philosophie sociale." In *Le travail de la littérature. Usages du littéraire en philosophie*, edited by D. Lorenzini and A. Revel, 39-51. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Carnevali, Barbara. 2013. "L'Esthétique sociale entre philosophie et sciences sociales." *Tracés. Revue de sciences humaines* 13 (special issue): 29-48.
- Cassagne, Albert. 1997. *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes* [1906]. Seyssel: Champ Vallon.
- Deak, Frantisek. 1993. *Symbolist theater: the formation of an avant-garde*. Baltimore; London: Johns Hopkins University Press.
- Fox, Paul. 2008. "Dickens À La Carte: Aesthetic Victualism and the Invigoration of the Artist in Huysman's *Against Nature*." In *Art and Life in Aestheticism. De-Humanizing and Re-Humanizing Art, the Artist, and the Artistic Receptor*, edited by Kelly Comfort, 62-75. Houdmills, Basingstoke, Hampshire; New York: Palgrave.
- Fritz, Morgan. 2013. "Utopian Experimentation and Oscar Wilde's *The Picture of Dorian Gray*." *Utopian Studies* 24, no. 2: 283-311. <https://doi.org/10.5325/utopianstudies.24.2.0283>
- Hamilton, Walter. 1982. *The Aesthetic Movement in England. The Aesthetic Movement in England* [1882]. London: Reeves and Turner.
- Hernández Barbosa, Sonsoles. 2013. *Sinestesias. Arte, literatura y música en el París fin de siglo* (1880-1900). Madrid: Abada.
- Humphreys, Karen. 1999. "Barbey, Baudelaire, and the 'Imprévu': Strategies in Literary Dandyism." *Modern Language Studies* 29, no. 1 (Spring): 61-80. <https://doi.org/10.2307/3195360>
- Huysmans, Joris-Karl. 2000. *A contrape/lo* [1884], ed. and trans. by Juan Herrero. Madrid: Cátedra.
- Joannou, M.; Nicholson, C. 2013. "General Introduction." In *The Women Aesthetes: British Writers, 1870-1900. Vol. I, 1870-1880*, edited by Maroula Joannou and Claire Nicholson, vii-xxxii. London: Pickering and Chatto.
- Longford, Graham. 2001. "'Sensitive Killers, Cruel Aesthetes, and Pitiless Poets': Foucault, Rorty, and the Ethics of Self-Fashioning." *Polity*

- 33, no. 4 (Summer): 569-592. <https://doi.org/10.2307/3235517>
- Michaud, Éric. 2005. *Histoire de l'art. Une discipline à ses frontières*. Paris: Editions Hazan.
- Nordau, Max. 1895. *Degeneration* [1892]. New York: Appleton and Company.
- Pater, Walter. 1999. "Conclusión." [1868] In *El Renacimiento. Estudios sobre arte y poesía*, trans. by Marta Salís. Barcelona: Alba editorial.
- Puri, Michael J. 2007. "Dandy, Interrupted: Sublimation, Repression, and Self-Portraiture in Maurice Ravel's *Daphnis et Chloé* (1909-1912)." *Journal of the American Musicological Society* 60, no. 2 (Summer): 317-372. <https://doi.org/10.1525/jams.2007.60.2.317>
- Roth, Nancy Ann. 1989. "'L'artiste' and 'l'art pour l'art': the new cultural journalism in the July monarchy." *Art journal* 48, no. 1, issue entitled "Nineteenth-century French art institutions" (Spring): 35-39.
- Smith, Thomas. S. 1974. "Aestheticism and Social Structure: Style and Social Network in the Dandy Life." *American Sociological Review* 39, no. 5 (October): 725-743. <https://doi.org/10.2307/2094317>
- Veblen, Thorstein. 1944. *Teoría de la clase ociosa* [1899], trans. by Vicente Herrero. México; Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Wilde, Oscar. 1983. *El retrato de Dorian Gray* [1891], ed. and trans. by Julio Gómez de la Serna. Barcelona: Planeta.

HISTORIAS IMPÚDICAS. EL PROGRAMA ERÓTICO DE BIGAS LUNA

Gonzalo M. Pavés
Universidad de La Laguna

Data recepción: 2017/01/25

Data aceptación: 2017/04/20

Contacto autor: gpavores@ull.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7183-4454>

RESUMEN

Tras el fracaso de su debut cinematográfico, Bigas Luna se encontró en una situación financiera delicada. Acuciado por las deudas y sin trabajo, en 1977 encuentra una salida cuando se le ofrece a posibilidad de dedicarse a la realización de una docena películas cortas en súper 8mm de temática eróticas con el fin de ser comercializadas por correo. Fue ésta la primera vez que el cineasta catalán tenía la oportunidad de llevar a la pantalla parte de las ideas que sobre el erotismo defendió a lo largo de toda su filmografía. Este artículo busca sintetizar qué pensaba el cineasta sobre la relación del sexo y el cine, un pensamiento que fue depurando y transformando a lo largo del tiempo, y en segundo lugar, ver como este pensamiento se concretó en esta serie de cortometrajes que más tarde reuniría bajo el título de *Historias impúdicas*.

Palabras clave: Bigas Luna, cine español, erotismo, cortometrajes, sexualidad

ABSTRACT

After the failure of his cinematographic debut, Bigas Luna found himself in a parlous financial situation. Beset by debts and short of work, he was given a fresh start in 1977, when he was invited to make a dozen short erotic films on super 8mm for distribution by post. It was the first time that the Catalan director had the opportunity to bring to the screen some of the ideas he posited on eroticism throughout his film-making career. This article seeks to synthesise Luna's thoughts on the relationship between sex and the cinema, thoughts that he would refine and revise, and to assess how this thought took shape in this series of shorts, which he would bring together and release years later under the title *Historias impúdicas*.

Keywords: Bigas Luna, Spanish cinema, eroticism, short films, sexuality

*Tengo tanta imaginación que,
como decía Manet, a veces envidio
a la gente que no la tiene
Bigas Luna, 2001*

Para la realización de su primer largometraje, adaptación de una de las novelas del detective Pepe Carvalho de Manuel Vázquez Montalbán, Bigas invirtió el dinero que hasta entonces había ganado con sus trabajos en el campo de diseño

y la publicidad. Estrenado en el cine Regio Vista-rama Palace de Barcelona, el 30 de noviembre de 1977, *Tatuaje* fue un auténtico fiasco comercial. Ignorada por la crítica, la vida comercial de la película fue corta – apenas llegaron a treinta mil las personas que acudieron a verla – y desalentadora – la recaudación fue sólo de unos diecisiete mil euros¹. Acuciado por las deudas y sin trabajo, al realizador catalán se le ofreció en-

tonces la posibilidad de dedicarse a la producción de películas cortas de temática "sexis" con el fin de ser comercializadas por correo. El momento era propicio. España estaba en esos convulsos años dando los primeros pasos para dejar atrás la dictadura franquista y la censura oficial, aunque todavía seguía vigilante, había comenzado a abrir la mano para permitir la representación en el cine de ciertos temas que hasta entonces habían estado prohibidos. Así, a lo largo de 1977, Bigas Luna rodó una docena de cortometrajes eróticos que no solo fueron una tabla de salvación para su delicada situación económica, sino también fueron decisivos desde un punto de vista profesional porque, como él mismo confesaba: "yo aprendí de alguna manera la técnica del cine haciendo estas doce películas. Me las montaba, lo hacía todo yo"². De alguna manera, estas obritas de puro destape fueron una suerte de escuela de aprendizaje donde el joven realizador pudo familiarizarse con los rudimentos básicos del arte cinematográfico, al tiempo que le permitieron trasladar a la pantalla, de una manera muy germinal e incipiente, algunos de los temas que continuaría desarrollando a lo largo de toda su carrera posterior. Ahí radica su importancia. No tanto por la calidad de esta producción, sino por el papel que jugaron en el desarrollo de Bigas Luna como artista y director. Con este artículo se pretende exponer en primer lugar las líneas maestras de su concepción del erotismo, para a continuación examinar cómo este ideario se vio reflejado en estos cortometrajes.

1. Erotismo versus pornografía

Erotómano para unos, pornócrata para otros, no se descubrirá nada nuevo, si se afirma que en el universo creativo de Bigas Luna, el sexo tuvo siempre tal peso que se convirtió en una de las constantes temáticas más consistentes de toda su filmografía. Si se repasa el conjunto de su producción cinematográfica con detenimiento parece evidente que el realizador catalán era además un creador especialmente dotado para alumbrar imágenes cargadas de un insólito y bello erotismo que además, todo hay que decirlo, entendía de una forma muy particular y reconocible. Vital y hedonista, nunca ocultó su gusto por la sensualidad, aunque se rebelaba cuando tildaban su cine

como morboso. "Yo no soy nada morboso, el morbo no me gusta: siempre hay en él un deseo de muerte. Me entusiasma la transgresión, pero todo mi erotismo, toda mi sensualidad, apuntan a la vida"³. No obstante, sus planteamientos sobre este tema no siempre fueron los mismos. Al igual que ocurre en su filmografía, su concepción y consideración del erotismo y la pornografía evolucionaron, fue variando con el transcurso de los años⁴. Nunca su pensamiento permaneció estancado, sino más bien todo contrario. Bigas gustaba de modelarlo de manera continua, sustrayendo capas, añadiendo otras, incurriendo a veces en contradicciones que nunca ocultaba, que cultivaba, sazónaba y degustaba. En sus primeras entrevistas parecía disfrutar, con impostada inocencia, del revuelo que había provocado entre los espectadores el rasurado en primer plano del pubis de la prostituta protagonista de *Bilbao* (1978) o el cánido *cunnilingus* en *Caniche* (1979).

En este fiero erotismo de sus primeros filmes hay un poso que conecta con el surrealismo. Como ocurría en este movimiento de vanguardia, el concepto de erotismo de Bigas Luna es feroz y radical, una fuerza subversiva, un arma privilegiada para manifestar y volver eficaz su rechazo al sopor en el que vivía instalada la burguesía. "Si el público ha mostrado tanto temor y desconfianza ante el surrealismo es porque está sembrado de trampas. Y está sembrado de trampas porque es ambivalente"⁵, porque para los artistas surrealistas – de los que Bigas es deudor⁶ – detrás de cualquier acto, de cualquier situación, detrás de los objetos más cotidianos subyace siempre un elemento sexual. Al igual que ellos se recreaba trastornando las significaciones normalmente atribuidas a las cosas, a los objetos cotidianos, disfrutaba mezclándolas, fagocitándolas, digiriéndolas, excretándolas. No es casual que la técnica los *ready-made*, tan querida por el grupo surrealista, consistiera precisamente "en desviar a los objetos de sus funciones en suma: pervertirlos, subvertirlos"⁷. En la provocación había pues liberación. En esta primera etapa negra y "rabiosamente autoral", el cineasta denostaba el erotismo de papel cuché porque su imaginario sexual nada tenía que ver con la seda y la lencería fina, su morbo era, según sus propias palabras, "algo mucho más marrano y grotesco"⁸. Pese a

ello, tampoco consideraba que su cine pudiera ser calificado como pornográfico.

En esto soy muy clásico. Para mí el porno son pollas en acción, personajes que se corren (aunque nunca lo hacen de verdad, lo simulan muy bien), fornicaciones para todos los gustos, etc. Y yo en cambio prefiero una salchicha. Sugiere y es más excitante. Me interesa que un objeto simple – un pez, una salchicha, un cepillo de dientes, una máquina Braun – cobren un sentido erótico, adquieran una capacidad de excitación (...). De todas formas sigo pensando que lo verdaderamente erótico en el film son los objetos. A mí me interesa coger cosas cotidianas y transformarlas en fetiches eróticos⁹.

En cualquier caso nunca hubo en Bigas Luna, al menos en esta primera etapa de su carrera, un rechazo frontal de la pornografía. Simplemente no le interesaba. Pensaba que era un género "cojonudo, pero absolutamente marginado"¹⁰, un tipo de cine subestimado en el que, por sus bajos presupuestos y salvando el caso, según su opinión, de *El Imperio de los sentidos* (Ai no korída, Naghisa Oshima, 1976), apenas se habían hecho obras realmente interesantes. "Reducir la pornografía a *porquerías* me parece injusto con el género"¹¹, sentenciaba años más tarde. Para él lo porno tenía más ver con el realismo absoluto, por su características este tipo material estaba más cerca del reportaje fisiológico que de la ficción cinematográfica, "por eso no me dice mucho, porque no permite la elaboración, la mentira"¹². Como les sucede a los compañeros de la fundición donde trabaja Horty, el protagonista de *La camarera del Titanic* (1999), Bigas en realidad no estaba interesado por la descripción de la verdad, ni por la fidelidad del relato a los hechos. Al joven Horty se le presta atención porque con la ficción todos se adentran, inquietos y curiosos, en un espacio íntimo, reservado, que estaba fuera del alcance de sus miradas. A Bigas Luna, que era un voyeur nato, le apasionaba transgredir la privacidad de los otros, irrumpir en sus espacios secretos para desvelar lo que está oculto y normalmente no se ve. Pero él no era un cronista, sino un insólito y sorprendente fabulador. Por esta razón no le gustaba lo evidente, lo explícito, por lo que tenía de cotidiano y vulgar. Por eso no le cautivaba el cine porno - el "cine médico" como gustaba definirlo -, porque es un cine ob-

sesionado con la descripción gráfica. Lo que sí le atraía, por el contrario, era articular sus historias y delinear a sus personajes a través del sexo. Una de sus obsesiones siempre fue captar ese momento preciso en el que la pulsión sexual, algo tan básico y primario, "se transforma en algo más, cuando su finalidad no es solo la continuidad de la especie"¹³, es decir, ese instante crucial en el que sexo se convierte en el acto intelectual más inspirado del hombre:

Los perros no saben de erotismo, conocen solo la sexualidad. El gusto y el erotismo son la consecuencia directa del refinamiento. El hombre y la mujer hacían el amor como perros. Cuando ella se dio la vuelta y quiso mirarse en los ojos de su partenaire, ese día se inventó el erotismo, en el momento en que esa mirada pasó a ser lo más importante. (...) Cuando ella quiso ver los ojos de su hombre, de su amor, esa mirada fue más excitante que el hecho de estar follando. A partir de ahí la mirada entra en funcionamiento: un tirante que cae, la curva de un cuello, un ligero sudor que traza en la piel un reguero brillante, los ojos que se entornan y se cierran; en fin, nace el erotismo y explota en toda su grandeza¹⁴.

El erotismo para él estaba más relacionado con la psicología que con el funcionamiento de los órganos genitales, mucho más con el deseo que con el placer¹⁵. Un erotismo que transfiguraba el sexo gracias a la imaginación "pues ella vuelve palpables las formas de deseo"¹⁶. Por esta razón, la mirada en su cine constituía el eje central y vertebrador de su concepto del erotismo:

El erotismo es un privilegio de la mente, es un acto intelectual. Los animales no saben del erotismo. El erotismo es mirada, es cabeza y pensamiento, es un patrimonio del ser humano. Es el aspecto intelectual más popular. El erotismo es practicado por todo el mundo. Hay gente que dice que no tiene imaginación, pero en cambio saben lo que es el erotismo, un ejercicio de imaginación. Me gusta, es una gran riqueza y creo que hay ser muy respetuoso con el erotismo¹⁷.

Bigas se movía como pez en el agua en el mundo preorgásmico, allí donde trabaja la fantasía y no los genitales. Es en los prolegómenos y no en el éxtasis donde Luna encuentra la fuente de inspiración para sus más lúcidos y potentes momentos cinematográficos. "El erotismo es invención,

variación incesante. El sexo es siempre lo mismo. La posibilidad y riqueza narrativa del erotismo es infinita, mientras que la de la pornografía es muy limitada¹⁸. Es finalmente, como escribía Octavio Paz: "sexualidad socializada y transfigurada por la imaginación y la voluntad de los hombres"¹⁹. Por esta razón al realizador lo que más le interesa del erotismo es su capacidad de explotar la sugereencia, la evocación, jugar a dilatar las energías desatadas por el deseo, embridarlos para conducirlos a voluntad, dosificando sus arrebatos, ralentizando sus frenesís. "Si todo ocurre a nivel del deseo, entonces la imagen descubre las virtudes de la alusión, de la espera, del sueño que abre los ojos del territorio de imaginario erótico en los que la realidad se somete a la imaginación individual y colectiva"²⁰. Si el erotismo era poesía, la pornografía sólo era un documental. Frente a la necesidad vital de reproducirse, se contraponía el goce, la recreación estética, el placer de mirar sin ser visto. "Se piensa demasiado a menudo en el erotismo como carnalidad, como sexo, mientras que es patrimonio del intelecto", afirmaba el realizador para a continuación sentenciar: "Los animales de hecho ignoran el erotismo, porque no tiene imaginación"²¹. De esta manera, como bien señala André Compte-Sponville, el hombre se convierte en un animal esencialmente erótico, el único que sitúa el deseo por encima del placer, el único que lo cultiva, lo recrea y no se conforma con satisfacerlo con la primera bestia que se le aparece. Esto es lo que lo separa de los animales, esta es la razón por la que ni "el sexo ni la muerte son propiamente humanos. Pero el erotismo y los funerales sí"²².

2. Un Erotismo para un cine lunar

Podría sorprender y parecer incluso incongruente que Bigas, en muchas de las entrevistas que concedió durante su vida, se acorazara y se mostrara tan paradójicamente reticente a contestar a preguntas sobre sexo: "De sexo no se habla", decía con un punto de solemnidad y suspicacia. "El sexo es tan íntimo como la fe religiosa"²³. Para él, el sexo mundano, crudo, sin cocinar, sin el condimento que le confiere la ficción no tenía ningún interés. La sexualidad debía estar recluida en el secreto de las alcobas. En cambio, cuando se le preguntaba acerca del

potencial narrativo que el sexo tenía, entonces sí se expresaba en términos mucho más locuaces y receptivos. En sus manos el sexo era un vehículo prodigioso para contar las historias que le interesaba, pero no para hablar de sexo. "El sexo, la sexualidad" reflexionaba "son un algo inmenso que contiene una multiplicidad de interpretaciones"²⁴. Bigas Luna tenía, por supuesto, una muy personal y sugestiva forma de entender el erotismo que, de manera empecinada, no se cansó de plasmar a lo largo de toda su obra fílmica. Tenía claro que el fin último de las ficciones cinematográficas que construía era "dar salida a nuestras fantasías y obsesiones, para hacer cosas que en la sociedad civilizada no encajarían"²⁵, alineándose de este modo con el pensamiento de George Bataille cuando aseveraba que el "deseo del erotismo es el deseo que triunfa sobre la prohibición"²⁶. Así ante la ley se oponía seductora la posibilidad de la transgresión, y el cineasta siempre prefirió caer en la tentación de romper con lo conveniente y con las reglas preestablecidas: "El sexo es subversivo; ignora las clases y las jerarquías, las artes y las ciencias, el día y la noche; duerme y solo despierta para fornicar y volver a dormir"²⁷. Es cierto que su forma de entender el sexo evolucionó y se transformó con el curso de los años. Sus primeras cintas son obsesivas, claustrofóbicas en forma y en contenido, cerradas, oscuras, y poco a poco, a partir de *Lola* (1986) y más claramente con *Las edades de Lulú* (1992), el cambio le lleva a concebir unas películas más luminosas, de colores cálidos que destilan vida, sensualidad, una sexualidad desbordante que mana a borbotones de sus imágenes.

Nunca consideró a *Bilbao* y *Caniche* como obras auténticamente eróticas, sino más bien todo lo contrario. Pensaba que podían provocar erotismo en gente muy elemental, porque en estas películas el sexo sólo era un instrumento más para diseccionar en el alma de sus personajes: "Para alguien que pueda verlas con la mente normal y desarrollada intelectualmente yo creo que son películas antiéroticas, son películas muy frías, muy duras, donde el sexo es un vehículo para explicar otras cosas, y sólo muestro la parte negra, dura y fría del sexo"²⁸. Fue ésta una etapa fílmica dominada por lo racional, por el concepto, por el desprecio hacia todo aquello que fuera humano, dominada por la especulación y el juego

intelectual “tanto en el proceso creativo personal como en la relación con el espectador, por el que no sentía el más mínimo interés”²⁹. Con los años y la experiencia Bigas, al tiempo que modera este provocador discurso inicial, se acerca más a su público. En su trilogía roja o ibérica el creador se muestra más pasional, más instintivo. Lo humano pasa a constituir un elemento primordial sustituyendo la agresividad por la ironía. Se trata de un punto de inflexión en su carrera como cineasta, un momento en el que el Bigas bravucón y arrogante se torna más vital, sensual y hedonista, más *mediterráneo*. Pareciera como si a partir de esta nueva etapa la sexualidad hubiera adquirido para él otro sentido, más luminoso, como si fuera una respuesta a la muerte, o más bien en una suerte de afirmación de la vida. Es entonces cuando la sensibilidad de Bigas Luna apunta hacia un erotismo a ras de suelo, terrenal, grotesco, tosco, cutre y camionero, un erotismo cuyos frutos florecerán en los rincones más inesperados, un erotismo que hundía sus raíces en la tierra. No era un erotismo de perfumes y bellas veladuras, sino un erotismo jadeante, sudoroso, y con vello impúdico y salvaje en las axilas. En esta segunda etapa se impone un “realismo amacarrado y una simbología pedestre, aunque no falten las pequeñas porciones de psicoanálisis y surrealismo”³⁰.

Bigas lo tenía claro. La gran relación entre el cine y erotismo se fundamentaba en la mirada. Le apasionaba mirar, escrutar lo íntimo, lo secreto, adentrarse hasta desvelar lo oculto entre las sábanas y el cine le proporcionaba una herramienta eficaz para invadir ese espacio privado y mostrarlo en una gran pantalla sin adornos, sin tapujos. De esta forma, erotismo y cine se vuelven inseparables en su poética, están ligados precisamente por la mirada. Bigas Luna, además, establecía una curiosa correspondencia entre la forma oval que guardan el ojo y el sexo femenino. Uno paralelo a la tierra, el otro apuntando hacia el cielo, marcando de modo sutil el nacimiento y la muerte del ser humano, su apertura a la luz, pero también su postrero suspiro³¹. Salimos al nacer, sostenía el cineasta, por un orificio ovalado vertical que es la vagina, y al morir, lo último que ve el ser humano es cómo se apagan, en sentido horizontal, cada uno de sus ojos. Su fascinación por el acto de mirar y todas las potencialidades que encierra le llevó a construir el complejo armazón de una

de sus películas más brillantes desde el punto de vista de su estructura narrativa, *Angustia* (1987). Una propuesta cinematográfica audaz donde al espectador se le invitaba a dejarse llevar por una espiral donde el espacio ficcional se desplegaba en un juego de múltiples espejos y en el que un psicópata obsesionado con arrancar los ojos de sus víctimas era uno de los protagonistas.

Para Bigas el origen del erotismo estaba, por lo tanto, en aquella seminal mirada que dos amantes primitivos intercambiaron cuando copulaban por primera vez frente a frente. Con aquel sencillo gesto, según él, los seres humanos abrieron la puerta a todo un arsenal de estímulos, inspiraciones, provocaciones, mitos, fantasmas y fantasías que dieron una dimensión humana a la sexualidad. Es significativo que en sus filmes, de forma recurrente, las mujeres cabalgan a sus parejas mientras se aman y el contacto visual entre ellos sea casi permanente. Cuando este no existe o desaparece, o los hombres se imponen a sus parejas por la espalda, en su cine suele ser indicativo de la decadencia del amor o de la pasión. Así le ocurre, por ejemplo, en *Lola* a la protagonista interpretada por Ángela Molina y a su marido francés, el sensible y educado Robert. En su primer encuentro ella se sienta a horcajadas sobre él y Bigas, para hacer participe al espectador de la pasión que se ha desatado entre ellos, filma la mayor parte de la escena centrando la atención en el rostro de Lola que directa y turbadoramente mira a la cámara. Más tarde en el relato, cuando la seguridad y el equilibrio del matrimonio se ve sacudida por la irrupción del antiguo novio de Lola, ésta le hará el amor a su esposo evitando que se crucen sus miradas y cerrando los ojos de manera significativa.

Tampoco es un hecho fortuito que en todas sus películas los personajes se miren, se observen, se acechen. Son los prolegómenos de una pasión que adivinan cercana. Como una constante en la obra cinematográfica de Bigas Luna, aparece la figura del espectador anhelante, casi siempre masculino, que contemplan en la distancia como sus “presas”, sensuales y despreocupadas, se contonean al son de la música. Su presencia en su filmografía se puede rastrear hasta el psicópata voyeur interpretado por Ángel Jové en *Bilbao*. Sumido en la oscuridad, refugiado en la distancia,

oculto entre los demás espectadores del sórdido local, Leo asiste fascinado, en este filme, al febril y voluptuoso espectáculo de striptease de la prostituta. En escenarios y situaciones parecidas también se encuentran los personajes de Robert en *Lola*, Raúl en *Jamón, Jamón* (1992) y Godoy en *Volaverunt* (1997). A todos ellos les baila el ojo, tembloroso de ansiedad y lujuria mal disimulada, ante los lúbricos cuerpos cimbreantes de las mujeres que desean. En *Las edades de Lulú*, por ejemplo, cuando la protagonista y Pablo celebran su boda bailando con insolente felicidad, uno de los invitados al banquete no puede evitar, pues la envidia le corroe, preguntar a su acompañante mientras señala a Lulú: "Oye, ¿esa amiga tuya es una cachonda?". También algo así ocurre en *La teta y la luna* (1994), donde las miradas enamoradas de Teté y Miguel rivalizan por conquistar el amor de la bella Estrellita el día en el que ella danza por primera vez para los habitantes del pueblo.

Encontramos asimismo personajes que, desde un sofá o un sillón, ralentizan el acto sexual, lo contemplan o subliman el deseo. Así cuando Pablo, en su primera noche con Lulú, decide permanecer sentado ante la joven y ordenarle que se quite los zapatos, se baje las bragas y se desabroche el botón de su camisa para liberar su cuello, su intención no es otra que dosificar unos minutos su ánimo enardecido. Al final de esta historia, Lulú se verá envuelta en otra escena en la que también tres ávidos espectadores asisten, desde un sofá rojo de vulgar escay, a un espectáculo privado de sadomasoquismo "netamente español". Años más tarde, en la que habría de ser su última película *DiDi Hollywood* (2010), el cineasta planteó una situación parecida. En este caso, la protagonista llevada por su deseo de triunfar y convertirse en una gran estrella en la industria del cine, se ve obligada a ceder ante los caprichos de un maduro empresario farmacéutico cuyo grupo invierte mucho dinero en el mundo del espectáculo. Nuevamente aquí el hombre se coloca sentado ante la mujer que se encuentra de pie ante él. Mientras da sorbos a una cerveza zaragozana Ámbar 1900³², con voz firme y sin apartar un segundo la vista sobre la muchacha, va indicándole a DiDi lo que tiene que hacer. Primero le pide que se quite la blusa, a continuación las bragas, para más tarde invitarla a sentarse, abrir las piernas y descubrir su sexo florecido. Después

de contemplarla un segundo, se levanta y se agacha detrás de ella, le desabrocha el sujetador y abre con escrupulosa precisión la cremallera de su falda hasta dejar desnuda toda su espalda. Es entonces cuando vierte la cerveza sobre su cuerpo para a continuación, satisfaciendo un impulso fetichista, lamer el líquido desde sus omoplatos hasta el arranque ameloconado de sus nalgas.

Otra curiosa intervención de la figura del espectador en el imaginario erótico de Bigas Luna se encuentra vinculada a la fantasía de compartir pareja con una tercera persona. Sin ir más lejos Pablo en *Las edades de Lulú* engaña a su esposa, vendándole los ojos, para que se acueste con su propio hermano. Él orquesta la escena, no participa, allana el camino y se divierte asistiendo al sórdido encuentro incestuoso. El trío, como fantasía, era para Bigas un delirio maravilloso, pero era consciente de la delicada geometría variable que la sostenía. Siempre hay uno de los participantes que, en un momento u otro, se ve desplazado a un segundo plano propiciando el nacimiento de emociones y sentimientos encontrados. En *Caniche* la tensión latente que subyace en el peculiar y sórdido triángulo formado por Eloisa, su hermano Bernardo y su perro Dani, se evidencia cuando ella embadurna su sexo con miel para solazarse con la lengüita de su mascota mientras Bernardo, impotente y celoso, los contempla desde la puerta de la habitación. Lo mismo le ocurre a Benito, el desenvuelto y presuntuoso protagonista de *Huevos de oro* (1993) que, tras quedar lisiado en un accidente de automóvil y marchar a Miami con Ana, su fogosa amante latinoamericana, ve con desesperación como ya no puede "empalmarse sin permiso" y su jardinero lo ha sustituido con clamoroso éxito en la cama. Más dura y desgarradora es otra de las secuencias que filmó para *Las edades de Lulú* en la que, esta vez, participaban Lulú, Pablo y la travesti Ely encarnada por María Barranco. Los tres personajes, después de una opípara cena en un restaurante y tras unos escarceos previos entre Lulú y Eli en el sillón trasero del coche, deciden proseguir más cómodamente los tres juntos en un local "especial". Allí, entre risas y sorbos de champán, comienzan a besarse con Pablo, pero poco a poco Ely va cayendo en la cuenta de que, su presencia allí es circunstancial, que sólo ha sido un detonante para encender la pasión del matri-

monio. “Oye, Lulú... qué posesiva. Deja algo para las demás” reclama infructuosamente la transexual que, cuando comprende que la han dejado fuera del juego, triste y amargamente se consuela masturbándose en un rincón de la habitación.

Todo este conjunto de creencias en torno al erotismo y la sexualidad, Bigas lo fue decantando poco a poco, a lo largo del tiempo, dejándolo a veces a la intemperie, volviendo sobre él para eliminar con una poda minuciosa sus ramificaciones más tortuosas. A finales de la década de los setenta, toda su concepción sobre el erotismo estaba por hacer, de ahí el interés que suscita el análisis de los cortos “sexis” que dirigió tras el fracaso de su primera película.

3. El programa erótico festivo de Bigas Luna

En 1977 Bigas Luna tuvo la primera oportunidad de volcar todas estas ideas en un conjunto de cortometrajes de corte erótico que, rodados en el casero formato súper 8mm, tenían un objetivo muy claro: explotar el ansia y la curiosidad sexual de los españoles tan duramente reprimida a lo largo de cuarenta años de nacionalcatolicismo.

Después de Tatuaje hice una serie de películas en super-8, de estas pseudo-pornos. No lo eran en absoluto porque entonces no se podía ni enseñar el coño, en todo caso se les podría llamar “sexis”. Las distribuíamos por correo. Fue una experiencia cojonuda, muy divertida y además muy difícil. Teníamos que hacer películas que teóricamente hicieran trempar pero en las que no se podía ver nada. Aún guardo los papeles de censura; porque las mandábamos a censura para que las aprobaran. Ahora las veo como películas cómicas³³.

En esta aventura le acompañó Fernando Amat, propietario de la mítica Sala Vinçon de Barcelona y promotor del arte del diseño tanto nacional como internacional. Según él se trataba de producir películas cortas “de destape, eróticas, pero intentando que la gente las comprara como cine porno, con lo cual nos inventamos una marca que era CINE PROMO³⁴. En las cajas de cine súper 8mm, si no prestabas atención, tú lo leías como cine porno”³⁵. Para su filmación contó además con un equipo formado, entre otros, por Pep Cuixart como jefe de producción, con la que enton-

ces era su esposa, Consol Tura – que se encargó del vestuario –, Rosa Fernández como ayudante de dirección, los directores de fotografía Tomás Pladevall y Pedro Aznar, y un reparto compuesto por Linda Lay, Pilar Matus, Maica Tihenen, Rosa Raich, Carmen García, Sarima, Jennie, Nicola Brown, Susana Lee, Rosa García, Diana Domken, Silva Sue y Roberto Nani. Según el propio cineasta, el negocio de estas películas “sexis” fue “un fracaso porque las nuestras eran las únicas que no se vendían. La gente las devolvía porque no gustaban. En el fondo aquello era – en buen o mal sentido - cine *underground*”³⁶. Pasados los años y quizás tratando de rentabilizar la fama que de erotómano se había creado a su alrededor gracias al impacto de sus dos siguientes películas, *Bilbao* y *Caniche*, en abril de 1984³⁷, todas estas películas – excepto una, la titulada *Mona y Temba*³⁸ –, fueron compiladas y comercializadas bajo el título *Historias impúdicas. Programa erótico de Bigas Luna* en formato video VHS³⁹. Esta selección se ordenó y estuvo compuesta por los cortometrajes *Coctel internacional*, *La deportista*, *La roulotte*, *El espejo*, *El desayuno*, *París-Hollywood*, *La millonaria*, *El ídolo*, *La mora*, *Ski* y *Las guitarristas*. Con una duración aproximada de diez minutos cada uno, no existía entre ellos ninguna hilazón argumental que los conectara, pero eso sí, prometían a sus potenciales espectadores momentos de excitación, provocación y sensualidad reunidos en una “película erótica muy especial y divertida”.

Dominada por una estética marcada y decididamente kitsch y cutre, la producción de estos cortometrajes deja entrever la escasez de medios y la precariedad del formato utilizado para su creación. A pesar de la popularidad alcanzada en el ámbito doméstico y familiar, no era el súper 8mm un formato muy dúctil y agradecido. La calidad de la imagen y del sonido resultante era un elemento difícil de prever. Desde luego que era mucho más barato que rodar, por ejemplo, en 16 mm, pero también no menos es cierto que el resultado final estaba condicionado por factores que, como el proceso de revelado, estaban fuera del control de los cineastas. Bigas ya había coqueteado con este formato antes de lanzarse de forma profesional a la realización cinematográfica, cuando todavía sus principales intereses estaban en el campo del diseño y de la pintura.

En estas primeras incursiones, caseras, Bigas hizo todo tipo de experimentaciones, desde el plano fijo hasta la doble exposición, experiencias que más tarde utilizó en *Mona y Temba* y las películas compiladas bajo el genérico título de *Historias impúdicas*. Sin embargo, no tienen un estilo común. La planificación y puesta en escena varían mucho en estas películas. En algunos, como en los cortos que abren y cierran el programa en la versión videográfica, predomina la simpleza expositiva, mientras que en las nueve historias restantes se constata una mayor "complejidad" y "elaboración". El planteamiento de *Coctel internacional* y *Las guitarristas* es muy similar y, por la posición que ocupan en la edición VHS, actúan de algún modo como un prólogo y un epílogo a todas las demás. Además de ser las dos únicas películas de la serie en las que no se cuenta nada, toda la acción consiste en la presentación, a modo de carnal catálogo de muestras, de un ramillete de bellezas femeninas que, al ritmo de melodías repetitivas⁴⁰ y con más desparpajo que gracia, se van desprendiendo de sus ropas hasta quedar totalmente desnudas. Estas dos cintas están resueltas con un único plano fijo que se abre sobre un austero y minimalista espacio cinematográfico. En *Coctel internacional* las jóvenes hacen su número de striptease en una habitación de paredes de tonos rosáceos, presidida por el retrato pictórico de una muchacha sonriente ataviada con uniforme escolar – obra que por cierto Bigas Luna reutilizará para decorar las paredes de la casa que Leo comparte con María en *Bilbao* –, flanqueada por dos columnas de orden impreciso y un pequeño banco en el centro. En el caso del corto que cierra *Historias impúdicas* su sobriedad es mucho mayor. Antes de los títulos de crédito de *Las guitarristas*, Bigas utiliza varios insertos donde se suceden la roseta, el mástil, el puente y el clavijero de una guitarra española. Tras mostrar el nombre de la productora y el título del filme, el objetivo de la cámara se abre a una habitación despojada de todo adorno, salvo por la enigmática presencia, en el suelo y apoyado contra la pared, del vernáculo instrumento musical. En términos generales, en el resto de las películas lo que prevalece es una realización muy funcional, donde abundan los primerísimos planos de objetos y diferentes partes del cuerpo femenino – especialmente de sus senos –, y en

la que, en ocasiones, se abusa de la reiteración de planos y posiciones de cámara. Desde el punto de vista de las estructuras narrativas hay dos cortos – concretamente los titulados *La mora* y *El ídolo* – que destacan sobre los demás, cintas en las que se puede entrever, de una forma todavía muy embrionaria, algunos de los modos y maneras que caracterizaron el estilo posterior del cineasta. En el primero de estos casos, por ejemplo, Bigas Luna se vale del montaje alterno para jugar, no sin un punto de humor, con las expectativas de su público. La historia arranca cuando una motorista rubia vestida de cuero "se-cuestra" a una joven musulmana en mitad de una calle y ante los ojos atónitos del que parece ser su novio norteafricano. Éste emprende una vana persecución de la motocicleta que, lentamente, desaparece en medio de la confusión del tráfico. Indiferentes a todo, las dos jóvenes terminan solazándose y consolándose mutuamente en el apartamento de la motera, mientras en paralelo se nos muestra al infatigable muchacho en su desnortada persecución por las calles de la gran ciudad. El corto concluye de modo inesperado cuando la muchacha rubia alertada por un ruido familiar que llega desde el exterior, sale al balcón y desde allí contempla con impotencia como el supuesto pretendiente de la joven mora se da a la fuga con su moto. Mucho más interesante, por su complejidad estructural es *El ídolo*, porque en ella ya aparece lo que Ramón Espelt considera una de las obsesiones temáticas más reiteradas en la filmografía de Bigas Luna: el cuadro dentro del cuadro⁴¹. En esencia lo que se cuenta es cómo una pareja – la única en realidad de toda la serie –, excitados por la proyección de un filme casero de un striptease masculino protagonizado por el mismo joven, terminan ahítos de orgasmo y placer. Se plantea por tanto una historia de voyerismo en la que se superponen, al menos tres miradas que, sin comunicarse entre ellas, conviven en tres niveles narrativos distintos y dispuestos en una estructura de anillos concéntricos. El primero, el más básico, estaría ocupado por el propio espectador situado fuera del espacio compositivo. En el segundo se encontraría la pareja que contempla entusiasmada el filme que se proyectan, y finalmente, en el anillo central estaría situado el joven que, embutido en una hornacina y sin desprenderse de las gafas de sol, se desnuda pro-

vocativamente desde la pantalla. *El ídolo* de esta manera podría entenderse como un apunte, un esbozo rápido y muy incipiente, de la lúcida construcción que Bigas Luna llevaría a cabo diez años más tarde en una de sus películas más inquietantes y sugestivas: *Angustia*. En este juego de reflejos que multiplican el espacio ficcional quizá también se podría incluir los cortos titulados *El espejo*, *La millonaria* y *Paris-Hollywood*⁴². En los tres sus protagonistas, en un ejercicio de narcisismo enardecido, utilizan la luna de los espejos en sus juegos de autoerotismo.

Aunque en su momento estos cortos fueran englobados dentro del género porno, en realidad no comparten con él el carácter franco y abierto de sus imágenes. Vistos hoy en día resultan más eróticos que otra cosa, sus planteamientos son ingenuos, casi inocentes, algo que revela "que las designaciones y representaciones en torno al sexo también se transforman (y se acentúan tras situaciones de replanteamiento político)"⁴³. Es probable que el incierto y convulso contexto social e histórico en el que estaba sumido el país en aquellos años impidiese a Bigas Luna transitar con más firmeza el camino de la pura pornografía. No hay que olvidar además que la censura franquista siguió actuando, de modo oficial y al menos sobre el papel, hasta la aprobación de la Constitución de 1978⁴⁴. Este factor explicaría que en estas cintas prepondere la sugerencia más que la exposición directa, aunque también esta podría ser una opción estética del propio artista. El cineasta se cuida, en cualquier caso, muy mucho de presentar las situaciones de un modo explícito. Al contrario de lo que ocurre en la pornografía convencional no existen primeros planos de los genitales en acción, no hay eyaculaciones ni penetraciones descrita con fisiológica minuciosidad, todo lo más algún pudoroso plano detalle de un pubis – *El espejo* –, de una nalga – femenina en *Paris-Hollywood*, masculina en *El ídolo* – o de un desangelado y flácido sexo masculino – *El ídolo*. Los orgasmos femeninos son representados sin aspavientos, se producen casi de manera imperceptibles – en *El espejo*, por ejemplo, se hace evidente cuando la muchacha cae rendida sobre un tablero de ajedrez derribando todas sus piezas. Un *cunnilingus* es levemente sugerido en *La mora* mientras en la banda sonora se escucha el tema *Mustapha* interpretado por Bob Azzam. Es hacia

las zonas erógenas donde Bigas Luna dirige fundamentalmente la mirada de sus espectadores; así en cuanto le es posible acerca el objetivo de la cámara a los senos de sus protagonistas para mostrarlos agitados por el deseo y la lujuria. En el segundo de los cortos titulado *La deportista*, por ejemplo, donde se describe la tabla de ejercicios diaria nada más despertar de una lozana muchacha, aprovecha los momentos en los que la joven se monta, desnuda de cintura para arriba, en una bicicleta estática o se coloca ante una máquina de masaje, para ofrecernos en un amago de montaje analítico una sucesión de planos detalles de sus pechos vibrando y balanceándose con voluptuoso frenesí.

El universo erótico que propone Bigas Luna en sus *Historias impúdicas* es, por tanto, un universo masculino y heterosexual en el que la figura femenina es el centro del espectáculo, el blanco de tiro para el ojo de un viril espectador. Salvo en el caso de *El ídolo* y quizás en *La roulotte* – donde aparecen encarnando al dueño mafioso del peculiar burdel, el guardaespaldas y el cliente voyeur –, el papel de los hombres en estos relatos es mínimo, de hecho sólo aparecen en *La millonaria* – el marido durmiente –, en *La mora* – el novio musulmán que roba la moto – y también se intuye su presencia en el fuera de campo al final de *La deportista*. Se trata además de un mundo cuyo armazón se construye a partir de las fantasías varoniles más tópicas, donde no hay diálogos y abunda los personajes solitarios y en el que, cuando coinciden varios personajes, apenas hay comunicación entre ellos más allá de un gesto o una mirada.

Varias son las líneas temáticas que son abordadas por Bigas Luna en esta serie; de todas ellas, quizá la más básica y evidente sea la del voyeurismo. En este aspecto estaba siendo coherente con su propio credo erótico que, como hemos dicho en anteriores epígrafes, nunca dejó de repensar y pulir en toda su vida. Los cortos de *Historias impúdicas* son, en este sentido interesantes, porque nos muestra su primer acercamiento cinematográfico a este tema al que tanto tiempo dedicó. En esencia toda película de corte erótico o pornográfico se apoya en la innata curiosidad humana y juega con el placer escópico que genera en el espectador la posibilidad de inmiscuirse, sin ser

descubierto, en la vida privada de los demás. En toda la serie, por tanto, el público del que nosotros formamos parte actúa desde el fuera de campo, como un agente necesario para la acción. Bigas Luna no quería una audiencia pasiva, sino todo lo contrario; con estos filmes el cineasta catalán buscaba hacer *trempar* a su público. Precisamente la figura del mirón es la protagonista de uno de los cortos más singulares: *La roulotte*. Al inicio se nos presenta un solar vallado y sembrado de caravanas en el extrarradio de una gran ciudad que resulta ser un peculiar burdel regentado por hombres de apariencia mafiosa. Hasta allí llega en su coche un hombre alto, rubio y vestido con una gabardina que le llega hasta las rodillas. Después de escoger en un catálogo a la señorita que más le agrada, es conducido hasta el remolque número cinco. En su interior, tras unas rejas, una joven desnuda, con zapatos de tacón y con un collar de cuentas alrededor de su cuello inicia una seductora danza acompañada por el canto y el ritmo trepidante de tambores africanos, y el contrapunto furioso del barritar de un elefante. La mujer aparece como la encarnación de la Naturaleza, como una fiera enjaulada que, desde el interior de su prisión, desata todas sus armas de seducción para encandilar al expectante macho. Durante todo el relato el hombre, cómodamente sentado en un sofá, se contenta con recrear su mirada con el primitivo y sensual bamboleo de su torso, sus pechos turgentes y sus caderas. Sólo en el plano final, cuando la cámara se sitúa en el exterior de la roulotte para ver cómo ésta se tambalea enérgicamente, a un lado y al otro, indicando que el cliente y la muchacha han pasado a la acción.

Otro de los temas principales de *Historias impúdicas* es el autoerotismo, una actividad que, en estas películas, siempre es practicada por mujeres. Ejercitan los placeres onanistas las jóvenes de *La deportista*, *El espejo*, *El desayuno*, *La millonaria*, *La mora* y *Ski*. El cineasta representa estos momentos de íntimo entretenimiento con sumo cuidado, con planos pudorosos en los que, tomados desde cierta distancia, se sugiere más de lo que finalmente se muestra. El tratamiento de algunos de estos pasajes no está exento de un humor imaginativo en el que se puede reconocer la mano del cineasta. Pintoresca y divertida es, por ejemplo, la situación que se describe en el

filme titulado *Ski* donde una muchacha (Linda Lay), sola, aburrida y con la pierna derecha escayolada hasta el muslo, siente de pronto la imperiosa necesidad de travesear cuando comienza a proyectarse una sucesión de diapositivas de diversas personas en la nieve practicando saltos y esquí alpino. Junto a esto también encontramos que Bigas Luna, con una pulsión que recuerda los modos de la vanguardia surrealista y que se puede rastrear en toda su obra cinematográfica, trastoca el uso y la función de algunos objetos cotidianos para desvelar su carácter sexual. En este caso, la cinta más representativa es *La millonaria*, película que por cierto reaprovechará también en *Bilbao*. La "trama" arranca, de modo insólito e inesperado, con unas breves escenas del inicio del famoso filme *Raíces profundas* (Shane, George Stevens, 1953)⁴⁵. Mientras se escucha el diálogo de fondo de la película en un televisor se nos presenta a una pareja en el lecho conyugal de madrugada. Él dormido le da la espalda a su pareja, ella rubia, con rulos en el pelo y vestida solo con un picardías negro transparente, está desvelada y contrariada. Hastiada se levanta, se desprende de la lencería y de su tocador coge un espejo de mano, una estola de piel blanca, unos bombones, una caja dorada de cigarrillos «Benson and Hedges» y un secador. De regreso a la cama, mientras ve la televisión y devora bombones, activa el secador y lo coloca entre sus muslos. El aire caliente hará el resto. Los guiños cinéfilos abundan en *Historias impúdicas*. En este mismo corto, sobre el tocador de la millonaria, se puede distinguir un portarretrato con una fotografía de Marilyn Monroe, pero las referencias al mundo del cine son más abundantes y claras en las bandas sonoras que el propio Bigas eligió para cada uno de estos cortometrajes. Además del tema principal de la película *Borsalino* (Borsalino, Jacques Deray, 1973) utilizado en *Coctel internacional*, se recurrió también a la música de *Sólo ante el peligro* (High Moon, Fred Zinnemann, 1952) en *El idolo* y a la de *Las noches rojas de Harlem* (Shaft, Gordon Parks, 1971) en *El desayuno*⁴⁶.

En su obra cinematográfica Bigas Luna cultivó su sitofilia con la constancia y paciencia de un buen agricultor. Desde luego no ha sido el único. Muchos directores, antes y después que él, han utilizado la relación que existe entre el mundo culinario y erotismo. A lo largo de la historia del

cine, esta pulsión sitofílica se ha presentado de muy diversas maneras. Quizá la forma más recurrente ha sido la de subrayar el poder afrodisiaco que tradicionalmente se les ha conferido a ciertos alimentos. Así parece que le ocurre a la protagonista de *La millonaria* puesto que al combinar la ingestión de un par de suculentos bombones con la exposición al aire caliente de su secador, tiene efectos inmediatos en su libido. El espíritu gastroerótico del cineasta, sin embargo, se muestra de un modo mucho más explícito en el filme titulado *El desayuno*. En la cocina de una casita de montaña, una joven rubia se prepara a comenzar el día con buen pie. Tras calentarse la leche y poner un LP en un tocadiscos, se sienta en la mesa para disfrutar de su primera comida. Mientras suena el tema de la película *Shaft*, mezcla de soul y funk, toma galletas con mermelada hasta que, víctima de un inesperado ardor, se desabrocha su camisa a cuadros para mostrar lo que oculta su generoso escote. Transportada por un

irresistible y lúbrico arrebató unta sus pechos con mermelada de fresa y melocotón, chupa sus dedos embadurnados y termina casi desnuda, sólo con medias, masturbándose con desvergonzada sensualidad.

A Bigas no le gustaba hablar mucho de sus primeros pasos en el mundo del cine. Para el cineasta, el verdadero arranque de su carrera se encontraba claramente en *Bilbao*, película con la que sorprendió por su frescura formal y su transgresora actitud. Todas sus incursiones fílmicas anteriores no tenían para él mayor interés que el de haber sido el taller donde aprendió los rudimentos básicos de la técnica cinematográfica y se curtió como cineasta. De este modo, a pesar de su marginalidad y su fragilidad argumental, en los cortos eróticos reunidos en *Historias impúdicas*, en algunos aspectos, se sentaron las bases de un credo erótico, todavía de silueta imprecisa, cuyos temas surgirán con maniática y reiterada fuerza en su filmografía posterior.

NOTAS

¹ Según datos oficiales que figuran en la base de datos del Ministerio de Cultura. [consulta 15/01/2017. http://www.mecd.gob.es/bbdd-peliculas/buscarDetallePelículas.do?brscgi_DOCN=000001772&brscgi_BCSID=a4ccb8c&language=es&prev_layout=bbddpeliculasResultados&layout=bbddpeliculasDetalle]. No obstante, conviene señalar que los datos vertidos por el propio Ministerio se contradicen según las fuentes utilizadas. Así por ejemplo en *Películas. Recaudaciones. Espectadores. Boletín informativo del control de taquilla. Datos de 1977, 1978 y 1979*, Ministerio de Cultura, 1980, p. 322. Se recogen los siguientes datos: La fecha de licencia de la película es del 10 de enero 1977. La distribuidora PROFILMAR. Número de espectadores hasta diciembre 1977: 10.525. Recaudación: 1.212.415 pesetas. No estuvo ni entre las cien películas más taquilleras españolas de ese año. Al año siguiente (1978), se habían sumado 10.368 espectadores más y 864.895 pesetas más. Hasta el 31 de diciembre de ese año la película había acumulado desde su estreno una recaudación de 2.077.310 pesetas. El presupuesto final de la película rondó los quince millones de pesetas.

² Declaraciones realizadas por Bigas Luna al programa «La edad de oro» presentado por Paloma Chamorro y emitido por TVE entre 1983 y 1985. Parte de esta entrevista forman parte del documental homenaje que la propia televisión le dedicó al director tras su muerte y que, con el título *Bigas Luna: El buen anfitrión* fue estrenado por la televisión pública en noviembre 2014 dentro de su serie «Imprescindibles». [Consulta 10/01/2017] <http://www.rtve.es/television/20141124/bigas-luna-buen-anfitrión/1019932.shtml>

³ I. Pisano, 2001, *Bigas Luna. Sombras de Bigas, Luces de Luna*, Sociedad General de Autores y Editores, Madrid, 2001, p. 160.

⁴ Bigas no estaría de acuerdo con el teórico Gerard Lenne cuando, en las postrimerías del siglo XX, consideraba trasnochada lo que él denominaba la “distinción sempiterna entre erotismo

y pornografía”. A su juicio el debate y la discusión habían tenido sentido en los años 60 y 70, una época en la que “los paladines de la moral alanceaban a la pornografía que muestra todo y es vulgar, en nombre del erotismo que no muestra sino *sugiere*, y que puede por tanto ser elegante y refinado”. Para Lenne no se trataba en elegir entre mostrar o sugerir, sino “que hay un tiempo para mostrar, un tiempo para disimular, un tiempo para retrasar y programar el momento de mostrar”. Ver G. Lenne, *Erotismo y cine*, Alcoexport, Madrid, 1999, p. 26.

⁵ X. Gauthier, *Surrealismo y sexualidad*, Corregidor, Buenos Aires, 1976, p. 22

⁶ Compartimos la opinión de algunos autores que, como Emmanuel Larraz, no dudan en calificar a Bigas Luna como el último surrealista. Ver E. Larraz, “Bigas Luna, le dernier surréaliste”, *Le cinema de Bigas Luna*, Presse Universitaires du Mirail, Toulouse, 2001, pp. 41-52.

⁷ X. Gauthier, *idem*, p. 42.

⁸ J. M. Martí Font, “Bigas Luna. El erotismo es una tontería”, *Star*, nº 51, 1979, p. 8.

⁹ D. Font; J. Batlle; J. Garay, “Entrevista con Bigas Luna”, en *La mirada*, nº 4, 1978, p. 2.

¹⁰ J.M. Martí Font, *idem*.

¹¹ A. Weinrichter, *La línea del vientre. El cine de Bigas Luna*, Ayuntamiento de Gijón, 1992, p. 87.

¹² *Idem*, p. 88.

¹³ M. Camí-Vela, “Las dos caras de Bigas Luna: El cineasta y el artista”, *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 4, 2000, p. 262.

¹⁴ I. Pisano, *idem*, p. 97.

¹⁵ A. Compte-Sponville, *Ni el sexo ni la muerte. Tres ensayos sobre el amor y la sexualidad*, Espasa Calpe, Barcelona, 2012, p. 154.

¹⁶ Sergio Inestrosa, “Erotismo: consideraciones generales”, *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, nº 57, Ecuador, marzo 1997, p. 41.

¹⁷ A. Sánchez, “El cine en el plato”, *La fiesta de las imágenes*, Festival de cine de Huesca, 1999, p. 91.

¹⁸ M. Fantoni Minnella, *Bigas Luna*, Gremese Editore, Roma, 2000, p. 43

¹⁹ O. Paz, *La llama doble. Amor y erotismo*, Seix Barral, Barcelona, 1993, p. 13.

²⁰ M. Fantoni Minnella, *idem*, p. 19.

²¹ M. Fantoni Minnella, *idem*, p. 13.

²² A. Compte-Sponville, *idem*, p. 161.

²³ V. M. Amela, “A los 60 años morirá Bigas y nacerá Bi”, *La Contra. Revista de La Vanguardia*, 3 agosto 2003, p. 7.

²⁴ M. Camí-Vela, *idem*, p. 254.

²⁵ V. M. Amela, *idem*.

²⁶ G. Bataille, *El erotismo*, Tusquets Editores, Barcelona, 2002, p. 261.

²⁷ O. Paz, *idem*, p. 16.

²⁸ S. Tabernero, *Versión española: Cayetana Guillén Cuervo entrevista a Bigas Luna sobre Caniche*, RTVE, 6 diciembre 2002, [consulta 10/01/2017] <https://www.youtube.com/watch?v=jD8h16kZGhE>

²⁹ L. Soler, *3 paellas con Bigas Luna*, Fundación Municipal de Cine-Mostra de Valencia-Ayuntamiento de Valencia, Valencia, 2002, p. 15.

³⁰ J. Barreiro, “¡Con dos cojones!”, *Bigas Luna. La fiesta de las imágenes*, Festival de cine de Huesca, p. 63.

³¹ L. Soler, *idem*, p. 30.

³² La introducción de este guiño aragonés es sorprendente dado que la escena descrita teóricamente transcurre en un hotel de Beverly Hills. Es posible, no lo ponemos en cuestión porque lo desconocemos, que esta cerveza de clase ale tenga una importante proyección internacional, sino fuera así su presencia pudiera ser fruto de la técnica conocida como “emplazamiento publicitario” o bien una broma privada del director.

³³ J. M. Martí Font, *idem*, p. 5.

³⁴ En realidad, el verdadero nombre de la productora fue CINE PROMOCIÓN. Así al menos figura en los títulos de créditos que abren cada uno de los cortometrajes.

³⁵ G. Soriano y S. Castelar, *Imprescindibles. Bigas Luna, el buen anfitrión*, RTVE, 2014, [consulta 15/01/2017]. <http://www.rtve.es/television/20141124/bigas-luna-buen-anfitrión/1019932.shtml>.

³⁶ J. M. Martí Font, *idem*, p. 6.

³⁷ En la carátula de la edición en video se reproduce el certificado de calificación nº 947/84 concedida por el Ministerio de Cultura a través de la Dirección General de Cinematografía a UROS Films para la exhibición pública, distribución y venta de este material audiovisual. El documento está fechado el 24 de abril de 1984 y firmado por la entonces directora general de cinematografía, Pilar Miró. En él se hacen además tres observaciones. En primer lugar, se prohibía la exhibición de este material en locales públicos que no reuniese los requisitos de las salas cinematográficas. En segundo lugar, la cinta se calificaba como exclusivamente para mayores de 18 años y por tanto, sólo podía ser comercializado en locales especiales regulados por el Real Decreto 1189/1982. Y por último, la Dirección General no se responsabilizaba de los posibles cambios de titularidad que de la licencia que no hayan fueran debidamente notificados.

³⁸ No se ha podido averiguar las razones que motivaron que este título concreto quedara fuera de esta compilación, pero todo apunta a que, casi con toda seguridad, formó parte de la serie original. Es cierto que una entrevista realizada por Octavi Martí para *Tele-Express* en 1977, Bigas habla sólo de once, pero en el programa *La edad de oro* de Paloma Chamorro en 1984 habla ya de doce, por lo que nos inclinamos a pensar a que también fue rodado en esta época y debería ser considerado como una más de la serie. Algunas imágenes de este filme aparecen de forma breve en el documental de 2014 que RTVE emitió como homenaje a cineasta bajo el título *Imprescindibles. Bigas Luna, el buen anfitrión*. También se ha encontrado referencias concretas a este cortometraje en unas declaraciones hechas por el cineasta en 1979 para la revista *Star*. En ellas contaba el origen y algunas anécdotas de su rodaje: "Un día apareció una pareja para ofrecerse porque hacían un número sexi en un cabaret. Querían que los viera por si me interesaba rodar una película con ellos. Primero me mandaron una foto, ella era una tía rubia y larguirucha, bastante fea. Él era un negro de Ghana. Fui a verlos al hotel donde se hospedaban. Una pensión de mala muerte en las

Ramblas. Cuando llegué a la habitación y me abrieron la puerta resultó que ella tenía anginas, estaba con la bata de boatiné puesta y unos magníficos rulos le coronaban la testa. La habitación era un cuartucho lleno de paquetes desordenados, la radio y la televisión funcionaban al mismo tiempo, a un lado una nevera y la cocina. El enorme negro llevaba una camiseta de Olot. Un panorama encantador. (...) Entonces me montaron su número sexi. Él puso en marcha una cassette de la que salió una música y una voz que decía; "Mona y Temba, *the most exciting show in the world...*" y se pusieron a actuar. Ella con la bata y los chufos y él tal cual. Yo estaba en un rincón absolutamente hipnotizado, con la piel de gallina. Por un lado tenía ganas de reír, mientras por otro aquello me llegaba al fondo. Se me ocurrió filmarlo tal como yo lo había visto. Quedé con ellos un domingo por la mañana. Tan solo con los focos y un angular filmé la misma escena, incluso dejé puesta la televisión por la que salía un programa deportivo. Su número era muy simple, se desnudaban y al ritmo de una música africana se abrazaban" [J. M. Martí Font, *idem*, pp. 5-6]

³⁹ No se han podido localizar las versiones en súper 8mm de estas películas, por esa razón la única fuente que hemos tenido a nuestra disposición ha sido a través de la adquisición de una copia de esta edición compilatoria en VHS. Hemos accedido a ellas gracias a la adquisición de una copia en este formato con una calidad en cuanto sonido e imagen suficiente como para hacernos una idea de los contenidos y estética de las cintas originales.

⁴⁰ En el caso de *Coctel Internacional*, las jóvenes bailan al son del tema principal de la película *Borsalino* (Borsalino, Jacques Deray, 1970) interpretado por la Cuban Latin Band. En *Las guitarristas* se suceden, sin embargo, varios temas. En primer lugar se escucha *Layla* cantado por el grupo Derek & The Dominos, para a continuación dar paso a varios temas de inspiración tahitiana como *lo Orana*, *Valse de Papa* y *Tamoure*, todo ello a cargo de la Orchestra Arthur Iriti.

⁴¹ Ramón Espelt en G. Soriano y S. Castelar, *idem*.

⁴² El título de este corto hace referencia al ejemplar del conocido magazine erótico francés *Folies de Paris* et *Hollywood* que toma de modelo la protagonista para reproducir ante el espejo las poses de las chicas que aparecen en sus páginas. Esta revista de periodicidad quincenal estuvo publicándose de forma ininterrumpida desde 1947 hasta 1973. En ella se mostraban, a todo color, desnudos de bellas aspirantes a actriz (*starlets*). Se considera que es la primera publicación de este tipo que se puso a la venta en los quioscos de prensa.

⁴³ C. Sanabria, "La primera y la última aventura de Bigas Luna: En los lindes de lo marginal", *Espiga*, nº 20, Enero-Junio 2010, 20, p. 107.

⁴⁴ Aunque no hay constancia documental que permita confirmar este hecho en el Archivo General de la Administración, en 1979, en una entrevista concedida a la revista *Star*, cuando hablaba a propósito de estos cortometrajes, el propio Bigas Luna reconocía que, efectivamente, había tenido que lidiar con la censura: "Aún guardo los papeles de censura; porque las mandábamos a censura para que las aprobaran". [J.M. Font, *idem*, p. 5]

⁴⁵ Mientras se sucede la acción, de fondo, se escuchan los diálogos de dos escenas de la película *Raíces Profundas* que no son consecutivas. La primera se corresponde con la llegada del personaje de Shane a la granja de los Starrett:

SHANE: ¿Supongo que no le molestará que pase por su propiedad?

JOE STARRETT: No, desde luego.

SHANE: Me dirijo al norte. No esperaba encontrar cercas por aquí. Hola, muchacho. Me vigilabas mientras venía por el camino, ¿ehm?

JOEY: Sí, señor.

SHANE: Así me gusta. El hombre que se acostumbra a ser buen observador llegará siempre a donde se proponga (Se escucha el mugido de unas vacas). Hacía mucho tiempo que no veía una vaca Jersey.

JOE: Pues por aquí verá muchas, Jerseys, Horlteins y de otras razas lecheras. ¿Quiere un poco de agua?

SHANE: Gracias.

JOE: Es usted un poco quisquilloso.

La segunda pertenece a la pelea que Shane y Joe Starrett mantienen con los secuaces del poderoso ganadero Rufus Ryker en el salón del pueblo y que termina cuando unos de los personajes grita: “¡Basta, basta, ¿no me oís? ¡Basta! Ya está bien, pero ¿es que os habéis vuelto locos? Vais a mataros. Starrett, tú y Shane volvedos a casa. Hacedme caso”.

⁴⁶ Además de estos temas musicales de carácter cinematográfico, Bigas utilizó en los demás cortos melodías de muy diverso origen en un lúdico popurrí donde encontramos desde canciones muy populares en aquel momento como *Fernando* del grupo ABBA en *La deportista* o *Close To You* interpretado por la Moon Light Band en el corto *Ski*,

junto con otras más exóticas como la composición *Zhi Yin Meng Li Xun* interpretada por el cantante hongkonés Sam Hui que se escucha en el filme *Paris-Hollywood*.

REFERENCIAS

- Amela, V. M. 2003. "A los 60 años morirá Bigas y nacerá Bi." *La Contra. Revista de La Vanguardia*, August 3, 2003.
- Barreiro, Javier. 1999. "¡Con dos cojones!" In *Bigas Luna. La fiesta de las imágenes*, 61-65. Huesca: Festival de cine de Huesca.
- Bataille, Georges. 2002. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Camí-Vela, María. 2000. "Las dos caras de Bigas Luna: El cineasta y el artista." *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 4: 249-263. <https://doi.org/10.1353/hcs.2011.0114>
- Compte-Sponville, Andre. 2012. *Ni el sexo ni la muerte. Tres ensayos sobre el amor y la sexualidad*. Barcelona: Espasa Calpe.
- Fantoni Minnella, Maurizio. 2000. *Bigas Luna*. Roma: Gremese Editore.
- Font, Domenec, Joan Batlle and Jesús Garay. 1978. "Entrevista con Bigas Luna." *La mirada* 4: 23-24.
- Gauthier, Xaviere. 1976. *Surrealismo y sexualidad*. Buenos Aires: Corregidor.
- Inestrosa, Sergio. 1997. "Erotismo: consideraciones generales." *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación* 57 (March): 40-42.
- Lenne, Gérard. 1999. *Erotismo y cine*. Madrid: Alcoexport.
- Larraz, Emmanuelle. 2001. "Bigas Luna, le dernier surréaliste." In *Le cinema de Bigas Luna*, 41-52. Toulouse: Presse Universitaires.
- Martí Font, J. M. 1979. "Bigas Luna. El erotismo es una tontería." *Star* 51: 8.
- Martí, Octavi. 1978. "Bigas Luna, pornócrata." *Tele/Express*, May 6, 1978.
- Ministerio de Cultura. "Base de datos." Accessed January 15, 2017. http://www.mecd.gob.es/bbddpeliculas/buscarDetallePelículas.do?brscgi_DOCN=000001772&brscgi_BCSID=a4ccbd8c&language=es&prev_layout=bbddpeliculasResultados&layout=bbddpeliculasDetalle.
- Paz, Octavio. 1993. *La llama doble. Amor y erotismo*. Barcelona: Seix Barral, Barcelona.
- Películas. Recaudaciones. Espectadores. Boletín informativo del control de taquilla. Datos de 1977, 1978 y 1979*. 1980. Madrid: Ministerio de Cultura.
- Pisano, Isabel. 2001. *Bigas Luna. Sombras de Bigas, luces de Luna*. Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- RTVE. 2014. "Imprescindibles. Bigas Luna, el buen anfitrión." Accessed January 15, 2017. <http://www.rtve.es/television/20141124/bigas-luna-buen-anfitrión/1019932.shtml>.
- RTVE. 2002. "Versión española: Cayetana Guillén Cuervo entrevista a Bigas Luna sobre Caniche." Accessed December 6, 2002. <https://www.youtube.com/watch?v=jD8hl6kZGhE>.
- Sanabria, Carolina. 2010. "La primera y la última aventura de Bigas Luna: En los lindes de lo marginal." *Espiga* 20 (January-June): 101-115. <https://doi.org/10.22458/re.v9i20.1029>
- Sánchez, Alberto. 1999. "El cine en el plato." In *La fiesta de las imágenes*. Huesca: Festival de cine de Huesca.
- Soler, Lucas. 2002. *3 paellas con Bigas Luna*, Valencia: Fundación Municipal de Cine-Mostra de Valencia-Ayuntamiento de Valencia.
- Weinrichter, Antonio. 1992. *La línea del vientre. El cine de Bigas Luna*. Gijón: Ayuntamiento de Gijón.

SOME REMARKS CONCERNING POLISH JAPONISME MOVEMENT FROM THE MODERNIST ERA

Aneta Pawłowska
University of Lodz, Poland

Data recepción: 2017/01/27

Data aceptación: 2017/06/05

Contacto autora: aneta.pawlowska@uni.lodz.pl

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2847-4403>

ABSTRACT

Polish *Japonisme*, i.e. Japanese art as a source of inspiration in the work of the Polish painters and printmakers of early modernist period (late 19th and early 20th centuries).

The article will present well-known Polish artists such as Olga Boznańska, Julian Fałat, Wojciech Weiss, Leon Wyczółkowski, Stanisław Wyspiański, and Jan Stanisławski and his talented students. In juxtaposing the work of Polish artists of the Young Poland period with selected examples of Japanese *ukiyo-e* woodblock prints and silk paintings (by such masters as Hokusai, Hiroshige and Utamaro) and sculptures and artistic handicraft, I will analyse this phenomenon from a 21st-century perspective.

This new approach encourages the reader to make comparisons, to look – almost as a matter of course – for similarities and differences between Polish and Japanese arts, and, in revealing the clear and deep analogies between the two cultures, to engage in an intercultural dialogue.

Keywords: Polish art, *Japonisme*, *ukiyo-e* prints

If we take a close look at the phenomenon of Japonisme¹, which emerged in the European artistic centers in the final part of the 19th century, from the perspective of our 21st century, it remains one of the most extraordinary and significant aspects in the history of modern art. The influence of Japanese art, which – according to Edmond de Goncourt (1822-1896) – revolutionized the vision of the European peoples and the numerous consequences of *Japonisme* have been emphasized on a number of occasions, with comparisons to the impact of Antiquity on the art of the Renaissance. It was also interpreted in a similar way much later by several famous Polish art researchers such as Mieczysław Wallis (1895-1975)² and Maria Rzepińska (1914- 1993). In her influential book entitled, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego* [*The history*

of color in the history of European painting], Rzepińska contends:

Ever more evident in Europe, the new Japanese aesthetic of flat silhouettes, of colored and black calligraphic lines, was – toutes proportions gardees – as significant to modern painting as ancient sculpture was to the Renaissance painters. It provided inspiration, and its approach to color and composition satisfied many a painter's desire to refresh and change their artistic vision³.

In my opinion it is hard not to agree with her point of view!

Regarding the latest approaches and recent discussions on the subject of the Polish artists inspired by the Japanese culture, one could say that this topic was under scrutinized consideration of many Polish researchers such as: Łukasz Kossowski (1986, 2016)⁴, Anna Król (2011)⁵, Małgorzata

Martini (2016)⁶, Jerzy Malinowski (2001, 2013)⁷, Piotr Szałowski (2013)⁸ and Agnieszka Kluczewska-Wójcik (2013, 2014, 2016)⁹.

Despite certain minor differences, all above mentioned scientists were in agreement that the penetration of the Japanese aesthetic fueled the modernist movement in the Polish visual art. However most of the researchers claimed also that the Polish interest in Japanese art was brought to Poland via France, and not directly from the Land of the Rising Sun.

Japanese art as a source of inspiration for European painters

In the second half of the 19th century, trade routes from Japan were finally opened for the first time in two hundred years. Along with many other goods, Japanese art was one of the main things which was imported into the western world. The art from a country which has been isolated for such a long time was extremely fascinating for many Europeans as well as Americans. The dark outlines, the rich interesting colors and the unique techniques began to inspire the artists from the west, who began to implement gradually these inspirations which they gained from Japanese art into their own works. The people of France decided to give this new semi-movement the name "Japonisme". This French term was used to describe a range of European borrowings from Japanese art. It was coined in 1872 by a French critic, collector and printmaker Philippe Burty "to designate a new field of study – artistic, historic and ethnographic", encompassing decorative objects with Japanese designs (similar to 18th century – *Chinoiserie*), paintings of scenes set in Japan, and Western paintings, prints and decorative arts influenced by Japanese aesthetics. The two major places of opportunity for introduction of Japanese art to spectators in Europe were the *International Exhibition* held in London (1862) and the *Exposition Universelle* organized in Paris (1867). Although the highest point of the "Japanese craze" in Paris came with the 1900 *Expo*, when works of classical Japanese paintings were shown, going back to the 7th century, previously practically unknown in Europe¹⁰. Simultaneously, several merchants in Paris and London actively imported Japanese artworks,

mainly *ukiyo-e*¹¹. From 1870s onward, Japanese art fascinated many prominent European artists such as Charles Baudelaire, James Abbott McNeill Whistler, Aubrey Beardsley, Édouard Manet, Edgar Degas, Claude Monet, Pierre-Auguste Renoir, Mary Cassatt, Henri de Toulouse-Lautrec, Vincent van Gogh, Paul Gauguin, Gustav Klimt and Claude Debussy, to name just a few¹². All of these artists were especially affected by the lack of perspective and shadow, the flat areas of strong rich color, and the compositional freedom gained by placing the subject off-centre, mostly with a low diagonal axis to the background.

The indisputable centre of *Japonisme* in the 19th century was without a doubt – Paris. The French capital was the principal place of business of the famous art dealer and collector Siegfried (Samuel) Bing (1838-1905), involved in popularization of broadly defined Japanese art through his gallery called *L'Art Nouveau* and *Le Japon Artistique* magazine published between 1888 and 1891¹³. In 1886, such an admired Dutch painter as Vincent Van Gogh (1853-1890) began exploring *Japonisme*, and by 1887, he had created several works reflecting the bold colors and simple lines known in this style of art. This fascination compelled him to write to his brother Theo:

*If we study Japanese art, we discover a man who is undeniably wise, philosophical and intelligent, who spends his time – doing what? Studying the distance from the earth and the moon? No! Studying the politics of Bismarck? No! He studies... a single blade of grass. But this blade of grass leads him to draw all the plants – then the seasons, the grand spectacle of landscapes, finally animals, then the human figure. That is how he spends his life, and life is too short to do everything. So come, isn't what we are taught by these simple Japanese, who live in nature as if they themselves were flowers, almost a true religion? And one cannot study Japanese art, it seems to me, without becoming merrier and happier, and we should turn back to nature in spite of our education and our work in a conventional world!*¹⁴.

One can assume that what attracted the admiration of European artists in Japanese art was the new way of perceiving and capturing reality, and its reflection in pictorial composition. It was manifested by sparse use of the means of expression, skillful synthetization and simplification of forms,

flat stains of color and supple decorative lines, in short: by sophisticated simplicity.

The beginnings of research concerning Japonisme in Poland

A similar kind of vivid interest concerning Japan, which initially started in Europe and USA around 1860s, reached also Poland in the last decades of the 19th century. Born at the meeting of two divergent cultures, the trend called in Polish *japońszczyzna* or *japonizm* became a catalyst for tremendous changes in the Polish art.

However in Poland, the study of *Japonisme* is still a relatively new development, it should be emphasized that the topic of Japanese inspirations in the work of the Polish Modernists was often addressed in press publications from 1900 on. To illustrate this, one needs only to refer to Felix Jasieński (1861–1929) an eminent Polish art collector and art critic who was active at the beginning of the 20th century. He wrote enthusiastically: “Wonderful land! Wonderful people! Wonderful art!”¹⁵ and “If you surrender yourself to the charm of its [Japanese] art, you start to abominate Western art”¹⁶. Jasieński gathered together, for the very first time in Poland, a splendid collection of Japanese art works. His stay in Paris in the mid-1880s gave him a wonderful opportunity to become acquainted with the latest aesthetic trends. This experience made him even more ardent collector of oriental art. Even after his return to Poland around 1890, he continued purchasing oriental art works such as lacquer and ivory items, Japanese swords, paintings, textiles, and *ukiyo-e* through auctions and art dealers. At the same time, he made extraordinary effort to introduce Japanese art to Polish art collectors by organizing exhibitions and contributing many articles about Japanese art to major journals. In 1901 he published an influential book entitled *Manggha. Promenades à travers les mondes, l’art et les idées*¹⁷. The volume was meant as its author’s ideological manifesto, in which he extols Japanese art and qualities, in his opinion, associated with it. Moreover Jasieński also used “Manggha” as his own nickname. His collection of oriental art, donated finally to the National Museum in Cracow in 1920, consisted of 15,000 objects in total including 6,000 Japanese works¹⁸.

In the second half of the 20th century, the phenomenon of Japonisme was entirely excluded from the Polish researchers’ field of interest. It was not until the beginning 1980s that the pioneering works which were conducted by Zofia Alberowa¹⁹ and Łukasz Kossowski²⁰ came out. Subsequent wider-scale studies of the subject were undertaken by the Manggha Museum of Japanese Art and Technology in Cracow²¹ only in 2005, through a long-term exhibition and publication project called Polish Japonism. Following Kossowski’s and Manggha Museum publications, several artists have been identified by scholarship as influenced by *Japonisme* (e.g. Olga Boznańska, Jan Stanisławski, Stanisław Wyspiański, Wojciech Weiss, Julian Fałat and Leon Wyczółkowski).

Modernism in Polish Art

It is not an exaggeration to say that Japonisme reached its fullest intensity in Polish art during the Modernist period (1890-1914) and, similarly as other genres of the time, had its called “the happy hour”²² then. It did happen with a delay of nearly twenty-five years compared to Western Europe, but the artistic scale of the phenomenon was truly extraordinary. Namely, not only did various trends – such as Secession (Art Nouveau), Symbolism, and proto-Expressionism – came to the foreground, but it also meant a meeting of a number of artistic individualities, and a creation of works that served as manifestoes²³. Nonetheless the most important trend connected with Japonism was a trend called Young Poland (Polish: *Młoda Polska*). This tendency was a result of a strong aesthetic opposition to the earlier ideas of Positivism which followed the suppression of the 1863 January Uprising against the occupying army of Imperial Russia. “*Młoda Polska*” promoted trends of Decadence, Neo-romanticism, Symbolism, Impressionism and Art Nouveau.

Most often Polish artists encountered the art of the Far East and the phenomenon of Japonisme while travelling or living abroad – in Paris, Munich, or Vienna – in the mid-1880s²⁴. The list of significant artists who encountered Japanese art in such a way was headed by such recognized *Japonistes* as Leon Wyczółkowski, Wojciech Weiss, Józef Pankiewicz, Julian Fałat, Olga Boznańska, Karol Frycz, Jan Stanisławski,

Ferdynand Ruszczyc, Witold Wojtkiewicz, Kazimierz Sichulski, and a few others. For the great majority of these artists Japonisme was never about the simple "quoting" of Japanese objects or just straightforward interpretation of the compositional principles collected from *ukiyo-e* woodblock prints. It was rather a genuine dialogue with another culture and spirituality, although the process of incorporating this different, revolutionary aesthetic did indeed begin with such depictions of Japanese objects of art or everyday use in Polish paintings. Therefore, the works from that period – primarily oil paintings, prints, and also ceramic products constitute an interesting resource for studying Polish *Japonisme* and its artistic significance.

A real cradle of the Polish Japonisme became Paris – many Polish painters, graphic artists, sculptors, potters and craftsmen discovered the art of Japan while studying or working there. The first critical and analytical writings on the Japanese art were elaborated there, as well. Lastly, Paris saw the inception of the great Japanese collections by Feliks Jasiński, Stanisław Dębicki (1866-1924) and Henryk Grohman (1862-1939). Japanese woodcuts, ceramics and textiles were recognized as the true works of art; their presence entire collections allowed artists to study the newly discovered esthetics²⁵. Jasiński pended the promotion of the Japanese art into a full-blown battle for the Polish art.

Women artists and Japonisme

The earliest dated example of Japanese inspirations in Polish art is *Japanese Woman* (1879) painted by Maurycy Gottlieb (1856-1879), a Polish Jewish realist painter of the late Romantic period. Despite its title, the sitter is not Japanese. Her facial appearance points to either Southeast-Asian origin, or indeed she is an Orient-stylized European beauty. Such portraiture was common in contemporary European art; however, within Gottlieb's *oeuvre* it stands alone²⁶. Thus the real history of Polish *Japonisme* begins with two great artist individualities: the women painters Anna Bilińska-Bohdanowiczowa (1857-1893) and Olga Boznańska (1865-1940), who went abroad to study at that time – Bilińska to the Academie Julian in Paris, Boznańska to Munich – and came

into contact with Japanese art and its reception in the work of their contemporary artists. The first one – Bilińska, was extremely talented and thanks to her remarkable determination and consciousness of her artistic vocation she became the first Polish woman to obtain a professional, academic education. The artist's *oeuvre* isn't large and sadly only a few of her works remain in Polish collections. In the portrait of a *Woman with a Japanese Parasol* (1888), she combined a Japanese indigo kimono, an oriental parasol and a composition cropped in the manner of *ukiyo-e* with a Western beauty model with blonde hair. However, I think it is very likely that she absorbed Japanese-origin representational strategies not only directly from Japanese art. Artist whom Bilińska looked for inspiration was probably Claude Monet, in particular his masterpiece – *La Japonaise*, a portrait of Claude Monet's first wife Camille painted in 1876. It is important to emphasize that a lot of fashionable Parisian women in those days wore kimonos and decorated their homes with oriental furnishings, prints and objects d'art²⁷.

Another prominent Polish female artist – Olga Boznańska was not interested in a prop or a quotation, or some literal travesty of a specific Japanese motif. She was fully aware of the multiplicity of possibilities in painting revealed by the art of the Far East, particularly by the woodblock print. Experienced profoundly and, over time, internalized, Japanese art became a constant point of reference for Boznańska's subsequent, increasingly original, work. Woodblock prints and their consequences for European painting, which had such a tremendous impact on her at the outset of her artistic career, never ceased to be a genuine system of reference for her work. As early as 1888, two years after Boznańska's arrival in Munich, she painted her first "Japanizing" compositions: *Portrait of a Young Woman with a Japanese Parasol*, and then the following year brought about masterly works in which Japanese aesthetics played a crucial role, among these *A Japanese Woman*, *The Florists* and *A Brittany Girl*²⁸. There were no compositional solutions of comparable innovativeness in the Polish painting of that period. Boznańska presented the new concept of flattened space, based on vertical and horizontal divisions. The flatness is augmented by elimination of chiaroscuro mode-

ling, while the scanty and sophisticated means of expression – carefully-conceived use of colors and simple structure – intensify the Japanese quality of the image. The new space was to be discovered by Polish modernists only in the early 20th century. Boznańska is not interested in a prop or a quotation, or some travesty of a specific Japanese motif. She is fully aware of the multiplicity of possibilities in painting revealed by the art of the Far East, particularly by the woodblock print. Experienced profoundly and, over time, internalized, Japanese art became a constant point of reference for Boznańska's subsequent, increasingly original, work. *Ukiyo-e* prints and their consequences for European painting, which had such a tremendous impact on her at the outset of her artistic career, never ceased to be a genuine system of reference for her work.

Boznańska's fascinations with Japan probably culminated in the painting called *A Girl with Chrysanthemums* of 1894, and these flowers were to appear in various pictures throughout the rest of the artist's life (fig. 1). *A Girl with Chrysanthemums* is considered a masterpiece of Polish Modernism. Boznańska broke away definitively from the 19th century convention of depicting children, in decorative bright dresses indicative of wealth, with dolls and small bouquets of flowers. She created a disturbing image of a lonely, unknown girl, standing against a silver-grey wall, wearing a grey neutral dress, devoid of any embellishments, gazing intensely at the viewer. She is holding a pearl-white chrysanthemums in her clasped hands. In her bright face, surrounded with reddish-fair hair, her black eyes seem to glow. The eminent Polish art historian, Jerzy Malinowski pointed as a source of Boznańska's inspiration, the art and culture of Japan²⁹. The chrysanthemum in the name of the most popular flower in Japan, the emperor's symbol (used in the name of the imperial throne), and also a symbol of happiness and longevity. The motif of a lady with chrysanthemums was often encountered in *ukiyo-e* woodblock prints. In the early 20th century, photographs of small girls with chrysanthemums were extremely popular.

Although as I have stated, Boznańska's subject matter was not Oriental, she sometimes featured a woman holding a fan or umbrella (*Self-Portrait*



Fig. 1. Olga Boznańska, *A Girl with Chrysanthemums*, 1894, oil on cardboard, The National Museum in Cracow

with Japanese Parasol, A Japanese Woman) (fig. 2). In 1902 Boznańska painted with much bravura a picture entitled *A Dream* (or *Portrait of a Woman in a Blue Kimono*) which is a study of elegance and sophistication, inspired by *bijin* – beautiful women – depicted by the Japanese woodblock print masters: Utamaro and Hiroshige. Another painting made by Boznańska that year was *Maternity*, an example of interpretation of the composition found in *ukiyo-e* prints. In this work, the artist shows the figure from below, from a so call "frog's perspective"³⁰. The women holding the child in her arm, the artist presents her as a fragment of a greater whole, her figure is cropped by the end of the image. The right



Fig. 2. Olga Boznańska, *Japanese Woman* 1889, oil on panel, The National Museum in Warsaw

section of the picture is empty, covered with blue paint.

Polish Modernist landscapists and Japonisme

In Modernism, landscape painting was considered a special and noble genre because it provided the most fertile ground for developing symbolic interpretation of reality. Its foundation was the romantic pantheistic belief in the unity of the structural design of the world. Another reason was the Industrial Revolution which altered the traditions of rural life, the old hierarchy of subjects to fall apart. Throughout Europe and Poland as well, landscape painting gained a new supremacy. Many revolutionary artists emerged and pushed the boundaries of landscape painting even further by making it both an emblematic and visual experience. The primary category describing the world was a mood of the "soul of nature". Surfacing in Young Poland's landscapes are motifs of the four elements – fire, wind, water and earth – painted many times and interpreted in sundry ways. Artists, regardless of the places

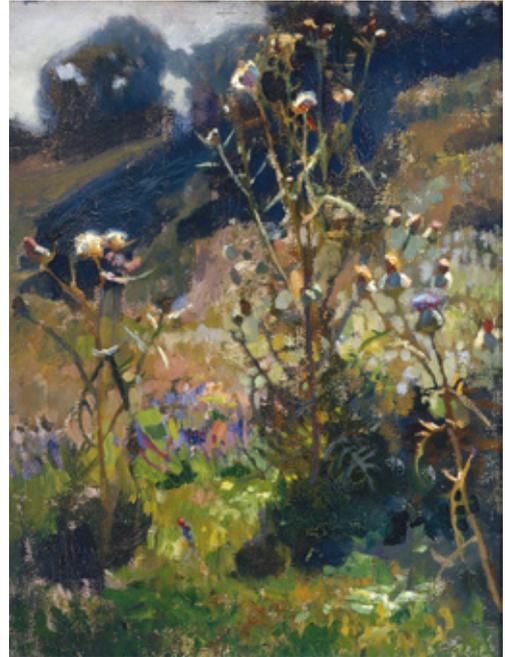


Fig. 3. Jan Stanisławski, *Bodiaki* [Thistles], 1885, oil on canvas, The National Museum in Cracow

they depicted, primarily conveyed and recorded moods, creating "soul landscapes"³¹. They preferred the transition times of the year (early spring and late autumn) and of the day (glowing sunsets and pale rosy dawns). Polish landscapists at the turn of the century apart from the influences of Impressionism and Post-Impressionism, Synthetism of the Pont-Aven School and Expressionism, also discovered *Japonisme*.

Much has been written about the Young Poland landscape, as has about its most prominent promoter Jan Stanisławski (1860-1907), but the crucial element of his art – Japonism – has been almost entirely ignored by Polish art historians for many years³².

The essence of Stanisławski's Japonism primarily comes down to the understanding of the sense of art and perception of nature. To him, just as to the Japanese masters, the ultimate goal of painting was to present the "spirit of objects", to reach the essence of things. The great admirer of Stanisławski's art, his contemporary, Polish poet Zenon Przesmycki, observed in the artist's treatment of nature some, disinterested

veneration, religious as it were"³³. The aim for Stanisławski was served by the symbolization of the depicted phenomena – a skill which the artist perfected throughout his whole period of creative activity, of over thirty years. One could notice in his paintings a nearly "academic" example of inspiration with the Japanese woodblock print – in the sophisticated image framing and composition, in the interplay of the foreground and the background and the planes between them, in the depiction of nature (series *Bodiaki*, 1885) (fig.3), in the unique treatment of optics (*Mallows, Sun, Steppe*), or in the fragmentary character of representation (*Pustownia in Ukraine*, 1902 and *Cathedral in Siena*, 1903). In the 1880s and 1890s, he travelled extensively and his sketchbooks filled up with drawings from Paris, Berlin, Dresden, Prague, Kraków, and various places in Ukraine³⁴. As far as I am concerned the time that Stanisławski spent in Paris coincided with the pinnacle of interest in Japanese art. It was generally accessible not only for connoisseurs, artists and art dealers. Different pattern books, reproductions and albums were published, and it was relatively easy to purchase a popular landscape print series, for example by Katsushika Hokusai and Utagawa Hiroshige. In summary of the topic, we can say that *Japonisme* was seen not only as a fashion for Japanese goods, but also among Paris artists as a preference for the subject matter and style. Inevitably in many Stanisławski's paintings, all the major characteristics of Japanese aesthetics converge like in the focus of a lens. And his connections with the art, aesthetics and philosophy of Japan - although profound and diverse are all dominated by a similar attitude toward nature and reality. Very often key motifs (such as: small plants – *bodiaki*³⁵, mallows, sunflowers) dominate drawings due to the simplification or even elimination of backgrounds. Regardless of the creative convention chosen – whether realistic or expressive – he remains faithful to the rules of composition principal for Japanese painting. Stanisławski was a master of simplification and synthetization, and the canons of Japanese art were an instrument he used with real skill. He painted numerous oil sketches of landscapes from Ukraine, the Kraków and Podhale regions as well the areas surrounding Paris and Italian cities. When we look closely at his small picture³⁶

one can see that simplification of Stanisławski's paintings is not a goal *per se*; it is intended to evoke suggestions; the painter must make his work simple because this is the only way to suggest the idea underlying his work to the viewer. Stanisławski created a "school" whose unique character has not been satisfactorily described in Polish art historiography yet, although he had more than 60 students. His apprentices such as Stanisław Kamocki, Henryk Szczygliński, Jan Talaga, Ivan Trush, and Teodor Ziomek – remained under his direct influence not only during their studies: some never really broke free from his influence³⁷. They painted landscapes covering indicated by him themes: summer or winter orchards, thistles, sunflowers, riverbeds, and also common things, ordinary and well known, trying to endow them with some symbolic sense and simplification of Japanese art canons.

Undoubtedly one of the most original and stimulating Polish painters who was active at the turn of the century was Leon Wyczółkowski (1852-1936). He first encountered art of the Far East during his several stays in Paris. He also visited the *Expositions Universelles* in 1878, 1889 and 1900 and gradually became a collector of Far Eastern art³⁸. As a friend of Jasieński, Wyczółkowski was strongly influenced by him. He painted genre scenes, historical and symbolic compositions, still lifes, portraits (e.g. *Japanese women* 1897) and landscapes. His masterpieces include pastel views of the Tatras and the East Carpathians. He left behind a rich artistic legacy, comprising of a variety of techniques (oil paintings, pastels, water-colours, drawings, prints) which are distinctive due to their novel workmanship as well as a collection of Far Eastern fabrics. Many of his pictures such as *Flowers in the Window* (1908) and *Still Life* (1905) are combination of *Japonisme* and French Impressionism. After 1902 Wyczółkowski turned almost exclusively to the graphic techniques as well as ink water-colour and pastel painting. Lithographic representations of winter landscapes from that period are regarded to be the pinnacle of Wyczółkowski's *Japonisme*. The artist was profoundly inspired by the depictions of nature by Hokusai and Hiroshige, and used them into many of his many paintings of Tatra Mountains landscapes. He created several series of Tatra masterpie-

ces (e.g. *Tatra Legends*, *Impressions of Zakopane*, *Morskie Oko*) containing all the most important features of Japanese aesthetics and providing one of the most prominent examples of Polish Japonism³⁹. The artist found a simple formula: "How is hugeness shown in a small format? (...) What you give is only a fragment, because the whole would reduce the hugeness."⁴⁰ This new, synthetic and fragmentary rendition of alpine motifs, amazed everyone.

The epithet "Cracow Japoniste" ascribed by the critic Antoni Potocki to Wojciech Weiss (1875-1950) was as appropriate in 1904 as it proved to be throughout the artist's long and extremely prolific career⁴¹. He studied at the Academy of Fine Arts in Cracow, but his aesthetics of *Japonisme* seemed rather international. The development of his Japonisme, to a certain extent was elicited by, his trip to Paris in 1897. Prior to that, however, his interest in Japanese art must have been ignited during his studies at Cracow Academy, where he attended Leon Wyczółkowski's class in 1896. It was Wyczółkowski, already drawing on Japanese art in his painting who passed the Japonisme enchantment to the young Weiss⁴². In Paris, he became influenced by the revolutionary Japanese aesthetic and by the discovery of unexpected compositional layouts in woodblock prints by such masters as Hokusai, Hiroshige and Utamaro. He familiarized himself with the famous collection of the de Goncourts brothers, put up for sale at the Hotel Drouot and visited art dealers offering Far Eastern prints and other arts and crafts, and probably purchased his first japonica⁴³. His *Japanese women. Różia in Kimono* (1901) was a distant echo of Whistler's portraits. It depicted attractive young European woman with a mysterious beauty in the original Japanese kimono. It is a clash of two different cultures combined in a romantic and balanced composition. Between 1897 and 1903, Weiss made several dozen small pictures in a variety of techniques – oils, watercolors, pastels, carbon, pencil – at the railway stations near Cracow in Płaszów and Strzyżów, depicting the tracks, sometimes the station buildings, and rows of cargo carriages. He showed them at different times of day, in changing weather: in summer heat, when the air seems to tremble in the glare of the sun; on a rainy day, before or after precipitation; in



Fig. 4. Wojciech Weiss, *Pelargoniums in the window*, 1898, oil on paper, Wojciech Weiss Museum Foundation

fog, which merges into the smoke and billows of vapor ejected by the locomotives. The artist always composed his picture in the same manner, showing a section, a fragment of the industrial landscape, captured from above, incidentally, as if seen in passing, and adapting the principles of space construction drawn from Japanese art (fig. 4). The multiplied railway tracks vanish beyond the edge of the picture. These synthetic, sectional landscape studies are reduced to almost abstract layouts of track lines. When analyzing the Japanese inspirations in the artist's paintings, one can easily associate the solutions used in the depicted space, dominated by the diagonal arraignments of the tracks, with classical Japanese paintings, *yamato-e*, which illustrate *emakimono* scrolls, and the Japanese affection to horizontality.

Fafat's sojourn in the Far East

The only Polish artist of that generation who decided to undertake a trip to Japan was Julian Fafat (1853-1929)⁴⁴. He is regarded as, one of Poland's foremost landscape and water-colour artists and the reformer of the Cracow Academy of Fine Arts. What really directed him onto the "Japanese path" was the period spent in Japan during his journey around the world. In 1885, during his journey around the world, he spent several weeks in that country; when approaching the Japanese government with a request for a temporary stay permit, he specified his intention to study art as the major reason⁴⁵. In this context should be mentioned that it was very seldom in the 19th century that artists decided to go to the



Fig. 5. Julian Fałat, *Winter Landscape with a River*, 1907, oil on cardboard, Julian Fałat's Museum in Bystra

Far East. In that vein Oscar Wilde observed ironically: "In fact the whole of Japan is a pure invention. There is no such country, no such people."⁴⁶

Fałat brought back to Poland numerous objects including souvenirs of wooden, ivory and porcelain works, and a lot of photographs. He continued to purchase *ukiyo-e* and Japanese small sculptures in Europe⁴⁷. His reception of Japan and Japanese art was full of enthusiasm and adoration, he wrote in his diary: "My admiration for Japan and the Japanese simply knows no bounds. I find explanations for all of their drawbacks (...)"⁴⁸.

During the sojourn in the Far East Fałat painted many views from a ship (*The Suez Canal, A View of Aden, A View of Singapore*) and scenes taking place in seaports (*A Singhalese Man Selling Bamboos, Malay Washerwoman in Singapore*)⁴⁹. His masterly compositions from that scene *Aboard the Ship* and *Merchants on the Island of Ceylon* are made in two versions – one sketched as a note and then another one finished with care in water-colours, Impressionist in terms of aesthetics. Fałat was intrigued by both the exotic props (such as the Chinese parasol or the paper fan in the woman's hand, or the *uchiwa-e* fans decorated with irises and calligraphy) and the scene involving the merchants demonstrating their goods to the female passenger, languid in the tiresome heat⁵⁰.

There can be no doubt that appreciation of Japan is seen in many Fałat's pictures, which he painted later on. Between 1895 and 1903 he produced a series of views of Cracow city in Poland

captured from the same window of his studio. Painted at various times of the day and year, and in various techniques, these *vedute* follow *ukiyo-e* formal solutions such as elevated vantage point, objects cut off by the picture's edge and close-ups of certain elements. In some of these views the artist managed to convey the elusive ambience of the views in such a manner that they are evocative of the Zen category known as *yūgen* – hidden essence of profound grace and subtlety – the unachievable ideal for many artists⁵¹. Their predominantly horizontally elongated formats, as well as their large sizes resemble Japanese folding screens or Chinese horizontal scrolls called *emaki* and.

Around 1901, Fałat's work began to feature a motif of winter landscape with a creek meandering through snow-covered fields, rendered in oils, watercolors and pastels, exhibited under a variety of titles: *Snow, A Winter Landscape, Creek in Snow* and *A Winter Motif* (fig. 5). It is dominated by a panoramic capture of the landscape with one constant element of composition in the form of the straight horizon line dividing the picture into two zones. Some compositions are close to a square in shape, while other ones are more oblong. There is usually snow in the foreground, sometimes marked with animal tracks or enlivened with the silhouettes of birds flying by⁵². Fałat synthesizes the landscape in a masterly manner, simplifying its forms. He blows up the snow or the spurt almost to exaggeration – situating it in the foreground – and skips irrelevant details. In these winter landscapes, immersed in

sunshine, he reproduces the palpability of snow—either its flakiness or weight during thaw—with a unique skill. All Fałat's paintings present a specific fragment of scenery, similarly as *ukiyo-e* masters, he creates a universal landscape, timeless, filled with the poetic perception of the world, characteristic to Japanese culture. To illustrate this, one needs only to refer to Utagawa Hiroshige *ukiyo-e* series *Eight Views of Kanazawa Bay* (1840?).

For today's art historians Fałat is undoubtedly one of the most prominent "Japonist" among all Polish artists. Having experienced Japan firsthand, after his return to Poland Fałat became alert to the presence of *Japonisme* in Paris and Munich and in the works of other Polish painters. His synthetic simplifications of color and drawing; his expressiveness of the watercolor stain with his mastery of brushwork and even the exploitation of the white color paper (so characteristic of Fałat) all of this is a very original and very independent use of lessons learnt from Japanese art.

Conclusion

Japan provided many Polish artists with new and exciting ways of constructing the pictorial space, such as aerial perspective, horizontal, vertical and diagonal dimensionality, close-ups, the *pars pro toto* principle, fortuitous framing, composite formats, crating devices, truncation of objects, spatial divisions, and unorthodox formats.

Other Japanese lessons included planar quality of the pictorial surface, ornamental patterns and flat arabesques, repetition of motifs and rhythmically of composition, the use of bold outlines, tendency towards stylization and schematization, absence of shadows and rejection of illusionism. In addition to all of the above, the example of Japanese art enriched the iconographic vocabulary of western art by lending a remarkable range of motifs, as for example the ubiquitous wave.

To recapitulate, it can be concluded that late 19th century Polish artists were not only familiar with Japanese aesthetics and *Japonisme*, but they also often successfully adapted them into their own work. Coming back to Poland from their scholarships abroad, they brought with them not only predilection for Japanese art but also some objects, or even whole collections, of Far Eastern art. It should be noted that the innovative works of Polish artists were so profuse not only due to such imported experience. An important role in the reception of the new aesthetic and forms was played by indigenous, Polish impulses as well. Another important point is that, besides occasional instances of incorporation of elements of Japanese art and Japan props into the Polish still lifes, portraits and genre scenes, it was the landscape that proved the most cogent channel for the absorption and transformation of Japanese aesthetics, themes and pictorial conventions.

NOTES

¹ I decided that I will use in the article alternately two terms: *Japonisme* (French term – first used from 1872) and English term – Japonism. Both terms describe the influence of Japanese art, fashion and aesthetics on Western art and culture.

² Mieczysław Wallis, *Secesja*, Warszawa 1984, p. 124.

³ Maria Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, Kraków 1983, p. 526.

⁴ Łukasz Kossowski, "O największym polskim Japończyku," in: *Orient i orientalizm w sztuce*, Warszawa 1986, Idem, and Małgorzata Martini, *Wielka fala. Inspiracje sztuką Japonii w polskim malarstwie i grafice*, Toruń 2016.

⁵ Anna Król, *Japonizm polski*, Kraków 2011.

⁶ Łukasz Kossowski, and Małgorzata Martini, op. cit.

⁷ Jerzy Malinowski, "Podróż Juliana Fałata do Chin i Japonii w 1885," in: *Orient w kulturze polskiej. Materiały z sesji jubileuszowej*, Warszawa 2000, pp. 75-83; Idem, *Introduction*, in: *Japanisms and Polish-Japanese Art Relations*, eds. Jerzy Malinowski, Agnieszka Kluczevska-Wójcik, Toruń 2013, pp. 9-13.

⁸ Piotr Splawski, *Japonisme in Polish Pictorial Arts (1885 – 1939)*. PhD thesis, University of the Arts London 2013, <http://ualresearchonline.arts.ac.uk/6205/> [Accessed: 06.06.2017].

⁹ Agnieszka Kluczevska-Wójcik, *Collecting and promotion of the Japanese art in Poland at the turn of the 19th and 20th century*, in: *Japanisms and Polish-Japanese Art Relations...*, pp. 165-176; Eadem, *Feliks „Manggha” Jasiński i jego kolekcja w Muzeum Narodowym w Krakowie*, Kraków 2014; Eadem, *Japonia w kulturze i sztuce polskiej końca XIX i początków XX wieku*, Toruń 2016.

¹⁰ To see more: Eleonora Jedlińska, *Powszechna Wystawa Światowa w Paryżu w 1900 roku. Splendory Trzeciej Republiki*, Łódź 2015, pp. 161-162.

¹¹ About the art of Japanese woodblock printing, known as *ukiyo-e* (eng.

"pictures of the floating world") reed in: Frederick Harris, *Ukiyo-e: The Art of the Japanese Print*, Singapore 2010.

¹² To see more: Aneta Pawłowska, Julia Niewiarowska-Kulesza, *Japonizm w sztuce modernizmu. Obrazy przepływającego świata*, Łódź 2016 and Gabriel P. Weisberg, *The Orient Expressed. Japan's influence on western art 1854-1918*, Jackson- San Antonio 2011.

¹³ Gabriel P. Weisberg, *Art Nouveau Bing: Paris Style 1900*, New York 1986.

¹⁴ Vincent van Gogh, *Letter to Theo van Gogh, written 24 September 1888 in Aries*; translated by Johanna van Gogh-Bonger, edited by Robert Harrison, no. 542. URL: <http://webexhibits.org/vangogh/letter/18/542.htm>.

¹⁵ Feliks Jasiński, "Wystawa drzeworytów japońskich (u Krywulta w Warszawie)," *Chimera*, vol. 1, no. 1 (January 1901). pp. 172-174.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ The name of "Manggha" was taken from Katsushika Hokusai (1760-1849) largest work – *Manga* – 15 volumes of sketches done by him.

¹⁸ To see more: Agnieszka Kluczevska-Wójcik, *Feliks „Manggha” Jasiński...*, pp. 67-89.

¹⁹ Zofia Alberowa, *O sztuce Japonii*, Warszawa 1987 and Eadem, *Sztuka japońska w zbiorach polskich*, Warszawa 1988.

²⁰ Zofia Alberowa, and Łukasz Kossowski, *Inspiracje sztuką Japonii w malarstwie i grafice polskich modernistów. Katalog*, Kielce 1981.

²¹ The Manggha Museum of Japanese Art and Technology, created on the initiative of famous Polish film director – Andrzej Wajda and opened in 1994 as the Manggha Centre of Japanese Art and Technology, was a branch of the National Museum in Kraków for ten years, and at the same time the venue of the proactive activities of Andrzej Wajda and Krystyna Zachwatowicz's Kyoto-Krakow Foundation. In 2002, the Manggha Museum was visited by the Japanese Emperor Akihito and Empress Michiko, a great honour for us and a sign of recognition for our institution's efforts. In 2005, the Decision of the Minister of Culture granted the Manggha

autonomy, changing its status to that of a state cultural institution, and since 2007 it has operated as a museum. In accordance with the Founders' idea, a special place was created in Kraków as 'a home for the collection of Japanese art' amassed mostly by Feliks 'Manggha' Jasiński, who donated it to the National Museum in 1920. The Collection of Far Eastern Art of the National Museum in Kraków was definitively deposited with the Manggha Museum in 2009. <http://manggha.pl/en/about-museum> [Accessed: 13.01.2017].

²² The name "happy hour" of the Polish painting, during the Modernist period encompassing the conventional dates from 1890 to 1914, was not only the period when a group of extraordinary painters created their works but also when numerous excellent artworks were produced in a relatively short period of time, some of which, with full responsibility, can be called the overused term 'masterpieces'. See: Maria Poprzecka, *„Szczesliwa godzina” malarstwa polskiego. Malarstwo polskie około roku 1900* [The Happy Hour: Polish Painting around 1900], Eadem, *Pochwała malarstwa. Studia z historii i teorii sztuki*, Gdansk 2000, p. 240.

²³ *Symbolizm w malarstwie polskim 1890-1914*, ed. Agnieszka Morawińska, Warszawa 1997, pp. 7-19.

²⁴ Throughout the whole 19th century, from the collapse of Commonwealth of Two Nations (the political union of the Grand Duchy of Lithuania and the Kingdom of Poland) in 1795 until 1918, Poles had no longer a state of their own that would support the development of teaching and science. The 19th century saw the Polish schooling system in each partition gradually integrated into the occupying states' systems. The foreign rulers had no interest in developing the Polish scientific life and Polish schools. Such a policy prevailed in all three partitions but was the most hurtful in the Russian partition.

²⁵ Agnieszka Kluczevska-Wójcik, *Japonia w kulturze i sztuce polskiej...*, pp. 118-129.

²⁶ Jerzy Malinowski, *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku, t. I*, Warszawa 2000, p. 80.

²⁷ Aneka Pawłowska, Julia Niewiarowska-Kulesza, op. cit., pp. 31-32.

²⁸ About Japanese influences in the art of Olga Boznańska see: Łukasz Kosowski, *Between japonaserie and japonisme. A few points on Japanese influences in the art of Olga Boznańska*, in: *Olga Boznańska (1865-1940). Katalog*, Warszawa 2015, pp. 89-99 and Anna Król, *Manggha Boznańskiej. Inspiracje sztuką Japonii w malarstwie Olgi Boznańskiej*, Kraków 2006.

²⁹ Jerzy Malinowski, *Malarstwo polskie XIX wieku*, Warszawa 2003, p. 326.

³⁰ Anna Król, *Japonizm polski...*, pp. 104-107.

³¹ Wiesław Juszcak, *Modernizm polski*, in: *Koniec wieku. Sztuka polskiego modernizmu 1890-1914*, eds. Elżbieta Charazińska, Łukasz Kossowski, Warszawa 1996, pp. 13-27 and *Krajobrazy: polskie malarstwo pejzażowe od Oświecenia do końca XX wieku*, eds. Dorota Folga-Januszewska Barbara Brus-Malinowska, Warszawa 2000, pp. 200-210.

³² To see more: Anna Król, *Obraz świata, który przemija: inspiracje sztuką Japonii w malarstwie Jana Stanisławskiego i jego uczniów/ An Image of a Floating World. Japanese Art Inspirations in the Paintings of Jan Stanisławski and his Students*, Man-

ggha Centre of Japanese Art and Technology, Kraków 2007.

³³ Zenon Przesmycki, "Sztuki plastyczne (Salon Krywulta)", *Chimera*, 1/1 (1901), p. 166.

³⁴ Anna Król, *Obraz świata, który przemija...*, pp. 53-63.

³⁵ Bodiaki is the common Ukrainian name of a group of flowering plants similar to thistle.

³⁶ J. Stanisławski, due to his large overweight, did not paint large-scale canvases, it was too tiring to him.

³⁷ Anna Król, *Obraz świata, który przemija...*, p. 43.

³⁸ Anna Król, *Japonizm polski...*, pp. 180-189.

³⁹ Łukasz Kossowski, Małgorzata Martini, op. cit., p. 213.

⁴⁰ Maria Twarowska, *Leon Wyczółkowski*, Wrocław 1962, p. 29.

⁴¹ Antoni Potocki, "Sztuka polska na Wystawie Światowej w Düsseldorfie", *Sztuka* 1904, p. 184 and *Ten Krakowski Japończyk...* <http://kulturaonline.pl/ten,krakowski,japonczyk,galeria,11225,15073.html> [Accessed: 12.12.2016]

⁴² Wiesław Juszcak, *Młody Weiss*, Warszawa 1979, pp. 48-52.

⁴³ Łukasz Kossowski, "O największym polskim Japończyku,"..., p. 101.

⁴⁴ To see more: Jerzy Malinowski, *Julian Fałat*, Warszawa 1985.

⁴⁵ Thirty-five years later, he was followed by another Polish artist Karol Frycz, who went to China and Japan with a Polish diplomatic mission. He spending the period from 28 December 1919 to January 1921 in the Far East.

⁴⁶ Oskar Wilde, *The Decay of Lying: An Observation*, Cambridge 1889, p. 19.

⁴⁷ J. Fałat collections may now be seen in the District Museum in Bielsko-Biała <http://muzeum.bielsko.pl/pl/historia-muzeum-falatawka> [Accessed: 12.12.2016].

⁴⁸ Fałat 1987, p. 130

⁴⁹ Jerzy Malinowski, "Podróż Juliana Fałata do Chin i Japonii w 1885,"... pp. 75-83.

⁵⁰ Ibidem, p. 101.

⁵¹ Yūgen is an important concept in traditional Japanese aesthetics, it suggests that beyond what can be said, but is not an allusion to another world. Andrew T. Tsubaki, "Zeami and the Transition of the Concept of Yūgen: a note on Japanese aesthetics," *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 30/1(1971), pp. 55-67.

⁵² Anna Król, *Japonizm polski...*, p. 126-131.

REFERENCES

- Alberowa, Zofia and Łukasz Kossowski. 1981. *Inspiracje sztuką Japonii w malarstwie i grafice polskich modernistów. Katalog*, Kielce: Muzeum Narodowe w Kielcach.
- Alberowa, Zofia. 1987. *O sztuce Japonii*. Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Alberowa, Zofia. 1988. *Sztuka japońska w zbiorach polskich*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Feliks Jasieński. 1901. "Wystawa drzeworytów japońskich (u Krywulta w Warszawie)." *Chimera* 1, no. 1 (January): 172-174.
- Folga-Januszewska Dorota and Barbara Brus-Malinowska, eds. 2000. *Krajobrazy: polskie malarstwo pejzażowe od Oświecenia do końca XX wieku*. Warszawa: Krajowa Agencja Wydawnicza.
- Gogh, Vincent van. *Letter to Theo van Gogh, written 24 September 1888 in Aries*. no. 542. ed. Robert Harrison, translated by Johanna van Gogh-Bonger, Accessed December 12, 2016. <http://webexhibits.org/vangogh/letter/18/542.htm>.
- Harris, Frederick. 2010. *Ukiyo-e: The Art of the Japanese Print*, Singapore: Tuttle Publishing.
- J. Fałat collections may now be seen in the District Museum in Bielsko-Biała. Accessed December 12, 2016. <http://muzeum.bielsko.pl/pl/historia-muzeum-falatowka>
- Jedlińska, Eleonora. 2015. *Powszechna Wystawa Światowa w Paryżu w 1900 roku. Splendory Trzeciej Republiki*, Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.
- Juszczak, Wiesław. 1979. *Młody Weiss*, Warszawa: Wydawnictwa Naukowe PWN.
- Juszczak, Wiesław. 1996. "Modernizm polski." In *Koniec wieku. Sztuka polskiego modernizmu 1890-1914*, edited by Elżbieta Charazińska and Łukasz Kossowski, 13–27. Warszawa: Muzeum Narodowe w Warszawie.
- Kluczevska-Wójcik, Agnieszka. 2013. "Collecting and promotion of the Japanese art in Poland at the turn of the 19th and 20th century." In *Japanisms and Polish-Japanese Art Relations*, edited by Jerzy Malinowski and Agnieszka Kluczevska-Wójcik, 165–176. Toruń: Marszałek.
- Kluczevska-Wójcik, Agnieszka. 2014. *Feliks „Manggha” Jasieński i jego kolekcja w Muzeum Narodowym w Krakowie*, Kraków: Muzeum Narodowe w Krakowie.
- Kluczevska-Wójcik, Agnieszka. 2016. *Japonia w kulturze i sztuce polskiej końca XIX i początków XX wieku*. Toruń: Wydawnictwo Tako.
- Kossowski, Łukasz 1986. "O największym polskim Japończyku." In *Orient i orientalizm w sztuce*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Król, Anna. 2006. *Manggha Boznańskiej. Inspiracje sztuką Japonii w malarstwie Olgi Boznańskiej*, Kraków: Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej "Manggha".
- Król, Anna. 2011. *Japonizm polski*. Kraków: Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej "Manggha".
- Malinowski, Jerzy. 1985. *Julian Fałat*, Warszawa: Wydawnictwa Naukowe PWN.
- Malinowski, Jerzy. 2000. *Malarstwo i rzeźba Żydów Polskich w XIX i XX wieku. vol. I*, Warszawa: Wydawnictwa Naukowe PWN.
- Malinowski, Jerzy. 2000. "Podróż Juliana Fałata do Chin i Japonii w 1885." In *Orient w kulturze polskiej. Materiały z sesji jubileuszowe*, 75–83. Warszawa: Muzeum Azji i Pacyfiku.
- Malinowski, Jerzy. 2003. *Malarstwo polskie XIX wieku*, Warszawa: Wydawnictwo DiG.
- Malinowski, Jerzy. 2013. "Introduction." In *Japanisms and Polish-Japanese Art Relations*, edited by Jerzy Malinowski and Agnieszka Kluczevska-Wójcik, 9–13. Toruń: Wydawnictwo Marszałek.
- Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha w Europie - Galeria Dalekiego Wschodu. Accessed January 13, 2017 <http://manggha.pl/en/about-museum>.
- Pawłowska, Aneta and Julia Niewiarowska-Kulesza. 2016. *Japonizm w sztuce modernizmu. Obrazy przepływającego świata*. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego.

- Poprzęcka, Maria. 2000. "“Szczęśliwa godzina” malarstwa polskiego. Malarstwo polskie około roku 1900." In *Pochwała malarstwa. Stadia z historii i teorii sztuki*, Gdansk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria.
- Potocki, Antoni. 1904. "Sztuka polska na Wystawie Światowej w Düsseldorfie." *Sztuka* 1: 184.
- Przesmycki, Zenon. 1901. "Sztuki plastyczne (Salon Krywulta)." *Chimera*, 1, no.1: 166.
- Rzepińska, Maria. 1983. *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*. Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Splawski, Piotr. 2013. *Japonisme in Polish Pictorial Arts (1885 – 1939)*. PhD diss., University of the Arts London, <http://ualresearchonline.arts.ac.uk/6205/> [Accessed: 06.06.2017].
- Ten Krakowski Japończyk*. Accessed December 12, 2016. <http://kulturaonline.pl/ten,krakowski,japonczyk,galeria,11225,15073.html>.
- Tsubaki, Andrew T. 1971. "Zeami and the Transition of the Concept of Yūgen: a note on Japanese aesthetics." *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 30, no. 1: 55-67. <https://doi.org/10.2307/429574>
- Twarowska, Maria. 1962. *Leon Wyczółkowski*, Wrocław: Auriga.
- Wallis, Mieczysław. 1984. *Secesja*. Warszawa: Arkady.
- Weisberg, Gabriel P. 1986. *Art Nouveau Bing: Paris Style 1900*. New York: Metropolitan Museum Lib.
- Weisberg, Gabriel P. 2011. *The Orient Expressed. Japan's influence on western art 1854-1918*. Jackson-San Antonio: Mississippi Museum of Art.
- Wilde, Oskar. 1889. *The Decay of Lying: An Observation*. Cambridge: Brentano.

GERDA WEGENER (1885-1940), UNA DANESA EN PARÍS: RETRATOS DE UNA PAREJA SINGULAR Y CREACIÓN DE UNA IDENTIDAD TRANSGÉNERO¹

Eva María Ramos Frendo
Universidad de Málaga

Data recepción: 2017/01/06

Data aceptación: 2018/03/18

Contacto autora: emramos@uma.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3669-3438>

RESUMEN

El objetivo de nuestro ensayo es analizar la actividad como retratista de la danesa Gerda Wegener (1885-1940), cuya trayectoria artística se desarrolla entre Dinamarca, París y Marruecos. Ella fue muy solicitada por artistas y miembros de las altas clases sociales. No obstante, sus retratos más destacados fueron los que mostraron a su esposo, Einar Wegener, bajo el atuendo de su otro yo, Lili Elbe, clara manifestación de las identidades transgénero.

Pero Gerda también trabajó como ilustradora en revistas, anuncios publicitarios y libros, tocó temas satíricos, picantes y de alto contenido erótico. Fue una artista pionera que no dejó indiferente a nadie ante sus creaciones. Hasta el momento era célebre por ser la esposa del primer transexual de la historia y pretendemos que sea su obra la que le de la fama y el reconocimiento que se merece.

Palabras clave: Gerda Wegener, Lili Elbe, retrato transgénero, París, siglo XX

ABSTRACT

This article analyses the portrait work of the Danish artist Gerda Wegener (1885-1940), who spent her career in Denmark, Paris and Morocco. She was much sought-after among her fellow artists and the members of high society, though the subject of her most outstanding portraits was her husband, Einar Wegener, in his female persona Lili Elbe, a clear manifestation of transgender identities.

Gerda also worked as an illustrator, producing materials for magazines, advertisements and books and exploring satirical and risqué themes with a high erotic content. Ahead of her time, her work invariably aroused strong opinions. Up until now, her fame has come solely as a result of being the wife of the first known recipient of gender-reassignment surgery. It is our aim to address that and for her to be afforded the fame and recognition she deserves for her artistic output.

Keywords: Gerda Wegener, Lili Elbe, transgender portrait, Paris, 20th century

Gerda Wegener, pintora e ilustradora, danesa de nacimiento pero francesa de adopción, desarrolló su carrera artística a lo largo de las primeras décadas del siglo XX. Se trató de una mujer con gran iniciativa, transgresora, polémica y pionera en su época, que aceptó y apoyó a su pareja en

su cambio de sexo. De hecho, gracias a ella -como podremos comprobar- su esposo pudo presentarse ante el mundo tal y como deseaba ser visto, bajo una apariencia de mujer. Gerda no contó con el respaldo de su país de origen, posiblemente por no verse con buenos ojos su carácter liberal y



Fig. 1. Gerda Wegener y Einar Wegener en el estudio de París en 1917. Fotografía realizada por Einar Wegener. Colección privada. Gerda Wegener, ARKEN, 2015, p. 8. Copyright ARKEN

la peculiar relación de pareja que mantenía con su marido, el también pintor Einar Wegener (fig. 1), más tarde conocido como Lili Elbe, tras su reasignación de género. Sin embargo, la capital parisina la acogió con los brazos abiertos, cuando se trasladaron en 1912. Allí adquirió una gran fama, constatada por los numerosos encargos que recibió para ilustrar revistas, libros, crear la imagen de firmas publicitarias y realizar retratos, aspecto este último objeto de análisis y estudio del presente trabajo. Ella se fue introduciendo en un mundo en el que la mujer apenas había estado presente y comenzó a abordar temáticas inusuales para su género -como la plasmación totalmente explícita de relaciones lésbicas o la imagen transexual de su pareja- lo que provocó, seguramente, salvo en los ambientes más bohemios, polémicas reacciones.

Por ello, queremos centrarnos en sus retratos que nos sirven de vehículo para acercarnos a su propia vida, al círculo de amistades que la rodearon y que permitieron a su pareja, Lili, la construcción de una nueva identidad de género para

mostrarse a la sociedad tal y como quería y necesitaba ser vista. Es, precisamente, esa plasmación y difusión de la imagen de la primera mujer transexual de la historia, esa imagen transgénero, lo que constituye la principal aportación de Gerda al mundo del retrato. Con ella se visibiliza un colectivo silenciado y se muestra desde el respeto, libre de cualquier tratamiento irónico o satírico, plasmándolo con la elegancia y feminidad que le corresponde.

Breve recorrido por su vida y trayectoria artística²

Gerda Wegener, en realidad Gerda Marie Frederikke Gottlieb, nació el 15 de marzo de 1885³ en Hammelev del municipio de Haderslev al sur de Dinamarca. En 1902 se traslada a Copenhague para estudiar en la Escuela para Mujeres de la Real Academia Danesa de Bellas Artes, donde permaneció hasta 1905. Allí coincidió con Einar Wegener, pintor de paisajes, con el que contrajo matrimonio en 1904.

Gerda comenzó a participar en las exposiciones de su país, desde 1904 hasta 1909, (*Charlottenborg Spring Exhibition, Autumn Art Exhibition and The Journalists' Association's Union*). No obstante, en 1907, es protagonista de un controvertido episodio que provocó división de opiniones en el mundo artístico danés, a raíz de ser rechazado uno de sus retratos - *Ellen von Kohl*, 1906 -, por la *Charlottenborg Exhibition* y el *Salón des Independents*. El cuadro sería calificado como un plagio del Manierismo italiano y de los Prerrafaelistas ingleses. Este hecho fue totalmente censurado y denunciado por otro artista danés, Gudmund Hentz, que defendió la obra de la artista y la incluyó dentro del círculo de pintores del Simbolismo, atacando por el contrario a los pintores del Realismo. Las opiniones vertidas provocaron la respuesta de otros artistas y críticos como Peter Hanseno, Karl Madsen o Agnes y Harald Slott-Moller. El periódico danés *Politiken* fue el escenario en el que se desarrolló este enfrentamiento entre defensores del Realismo y del Simbolismo respectivamente⁴. Mientras tanto, Gerda se mantuvo totalmente al margen de la polémica.

En 1908 y 1909 vio recompensados sus esfuerzos al alzarse como ganadora en sendos concursos promovidos por el diario *Politiken* con

sus obras *Conpenhagen Woman* y *Figures of the Street*, donde se observa a los actores Stellan Rye y Anna Larssen. A partir de estos premios comenzó a colaborar en dicho periódico y, en años posteriores, también con otras revistas danesas como *Klods-Hans*, *Tik Tak*, *Berlingske Sondag* o *Vore Damer*. Pero, sobre todo, fueron fundamentales para lanzar su carrera en Dinamarca los retratos que realizó del director de cine Stellan Rye y de la actriz Anne Larssen (1906 y 1908). Igualmente, sus postales de temáticas diversas le dieron una gran fama, advirtiéndose en algunas de ellas la influencia del estilo de Aubrey Beardsley. La buena crítica de sus dibujos, a partir de una exposición en *Ole Haslunds Hus*, la animó a iniciar su carrera internacional.

En 1912 el matrimonio se trasladó a París donde, desde 1889 a raíz de la Exposición Universal, existía una destacada colonia de artistas nórdicos, en torno al barrio de *Montparnasse*, que se habían establecido en la ciudad considerada como el centro del Arte. Desde entonces la presencia de este círculo se hizo habitual en los diferentes salones y exposiciones de París: Salón de los Independientes, Salón de la Sociedad Nacional de Bellas Artes, Salón de Otoño, Salón de Humoristas o Salón *d'Antin*, entre otros⁵. La pareja, desde 1917, se estableció en el nº 33 del Campo de Marte de París, cerca de la Torre Eiffel y formaron parte del grupo de artistas - pintores, escultores, músicos, poetas, etc. - que se reunían en los locales del barrio de *Montparnasse*: *Le Dôme*, *La Rotonde*⁶ y *La Coupole*.

Poco después de afincarse en París, Gerda comenzó a colaborar como artista gráfica en revistas de moda y satíricas, como *Journal des Dames*, *Fantasio*, *La Baïonnette*, *Le Sourire de France*, *La Vie Parisienne* y *Femina*⁷. Esta actividad colocó su nombre junto a los ilustradores más destacados del Art Déco como George Barbier, Charles Martin o Umberto Brunelleschi, entre otros. Su faceta como humorista - algo en lo que también se incluyó otra mujer, Helen Dryden - fue vista con extrañeza por la crítica. Así el español José Francés expuso que la consideraba una actividad poco habitual para las mujeres pues requería de una gran serenidad, rebeldía y reflexión⁸, algo que, por tanto, debía pensar no era propio ni habitual en el género femenino. Sus imágenes

más modernas dejaron también constancia de las nuevas modas en alta costura, siendo descritas sus ilustraciones como imágenes mágicas⁹. Sus creaciones fueron igualmente destinadas al diseño de mobiliario, vidrieras y otros espacios de las viviendas para las familias más pudientes y sofisticadas del París de la época, como se puede apreciar a través de la prensa que, en 1929, aludió a una piscina en gres rosa decorada con unos deliciosos frescos de Gerda Wegener¹⁰ o las vidrieras para escaparates de tiendas parisinas como *L'Acropole* (1925) o *Leinen-Peuch* (1923)¹¹. Esta actividad le fue reconocida con la obtención de medallas, una de bronce y dos de oro, en la Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas celebrada en París en 1925.

Durante la Primera Guerra Mundial, Gerda destacó como ilustradora satírica con imágenes sobre dicho conflicto bélico. De hecho, pronto la crítica de arte se hizo eco de esta faceta de la artista por ser tan inusual en las de su sexo y exaltaron el gran dominio que demostraba en el dibujo y color. Nuevamente José Francés, en relación a Gerda, diría: "No es frecuente el caso de una mujer caricaturista, en la amplia y verdadera significación del vocablo. Tan poco frecuente, que al encontrarnos con Gerda Wegener, queremos recordar precedentes y los precedentes no existen"¹². Los dibujos que publicó en *La Baïonnette* - en los que demostró su apoyo al bando aliado, exaltando en especial al militar francés y criticando al enemigo alemán - fueron calificados «de una agresividad viril en la intención y de una refinadísima elegancia en la forma»¹³ y Apollinaire, gran admirador de la artista, consideró que sus obras de aliento a Francia en la Gran Guerra la convertían en una parisina más¹⁴. La artista demostró que no tenía nada que envidiar a los caricaturistas varones, siendo comparados sus trabajos con los del holandés Luis Raemaekers cuyo anti-germanismo le llevó a que pusieran precio a su cabeza.

También, en los años previos al conflicto bélico, Gerda Wegener se relacionó con los artistas, músicos, poetas, etc. de la vanguardia parisina (Fernand Léger, Duchamp-Villon, Raoul Dufy, Marc Chagall, Robert Delaunay, Erik Satie, Valentine de Saint-Point, Apollinaire, etc.) colaborando con la gaceta bimensual de arte *Montjoie*¹⁵, dirigi-

da por el italiano Ricciotto Canudo, y asistiendo a los denominados "Les Lundis de Montjoie"¹⁶, recuentros de presentación de obras artísticas, recitales de poemas, audiciones musicales, etc., donde se codeaba con todo el mundo de la bohemia parisina del momento.

Algunas de sus imágenes también fueron destinadas a anuncios publicitarios de marcas como *Gyraldose*, *Arys*, *Malaceïne*, *Forvil*, etc., todas ellas empresas centradas en la fabricación de productos de perfumería. Además continuó con la realización de retratos de artistas y miembros de la alta sociedad, mientras Einar seguía centrado en los paisajes, su especialidad. Otra faceta a destacar de su trayectoria será la ilustración de un extenso número de libros tales como: *L'Abdication de Ris-Orangis* (1918) de Léo Larguier; *Le Péplôs Vert* (1922) de Maurice de Waleffe; *Le Livre des Vikings* (1924) de Charles Guyot; *Amour étrusque* (1898) de Joseph Henry Rosny; *La Mythologie* (1928) de la misma Gerda Wegener; *Contes de mon père le Jars* (1919) de Eric Allatini; *Les délassements d'Eros* (1925) de Louis Perceau; *Une aventure d'amour à Venise* (1927) de Casanova; *Sur talons rouges* (1929) de Eric Allatini o *Fortunio* (1934) de Théophile Gautier.

Desde 1913 el nombre de Gerda Wegener ya comienza a aparecer, al igual que el de su esposo, en las exposiciones celebradas en París¹⁷ y continuarán presentes a lo largo de toda la década de los veinte. A su vez contribuyeron en otras actividades como la decoración, por parte de Einar, de una sala de la ambulancia flotante *La Danoise* donada, en 1915, por la colonia danesa a las damas de la Cruz Roja francesa como señal de aprecio para que pudieran atender en ella a los militares heridos. Einar realizó un paisaje con el castillo de Kronborg, ubicado cerca de Elsinor en Dinamarca¹⁸.

Los catálogos del Salón de los Independientes nos permiten hacer un seguimiento de las creaciones de Gerda desde 1921 hasta 1930¹⁹. En marzo de 1923 nos consta la presencia del matrimonio en una exposición exclusiva en la galería de Marcel Bernheim que estaría vigente hasta el 7 de abril de ese año²⁰. Los críticos se hicieron eco de la creciente presencia de mujeres en las exposiciones parisinas del Salón de los Humoristas y así, en 1922, se citó a Gerda Wegener junto con

otras dos artistas -Charlotte Schaller-Mouillot y Elisabeth Branly- y describieron sus obras como llenas de un gran encanto y dignidad²¹. Además estuvo presente en diversas ocasiones en el Salón de Otoño²², en el Nuevo Salón, ubicado en la *Galerie Siot-Decauville*²³, y en el *Palais de Marbre*, en 1928²⁴. No abandonó, no obstante, los contactos con su tierra natal, como lo demuestra su presencia en la galería de Copenhague *Ole Haslunds Hus* a lo largo de diversos años donde ella y su esposo expusieron sus obras. En 1929, Gerda, nuevamente, dejó constancia de sus aportaciones con diseños destinados a las artes decorativas. Ella, junto con otros artistas - Raoul Dufy, Francis Jourdain, Fougita, Marcel Roche, Yvonne Sjoestedt, Dupas y Aronson- participaron en una exposición organizada por el matrimonio formado por el ingeniero Jean Charles y la cantante Speranza Calo Séailles en el Barrio Latino de París. El objetivo de la muestra fue dar a conocer las creaciones realizadas a partir de un nuevo material, descubierto y patentado por Speranza Calo, *Le Lap*. La inauguración de la exposición estuvo a cargo del Director General de Bellas Artes, Paul Léon²⁵. De hecho, en este mismo año, nuevamente la prensa exaltó el destacado papel que jugaban las mujeres dentro de las artes decorativas, citando a Gerda, que era descrita como "la princesa de la línea"²⁶ y augurando que sus obras tendrían, en un futuro, un valor inestimable.

En 1929 participó en otro acto para el que, posiblemente, fue escogida por considerarla una experta en crear y detectar la belleza. Se trató de un certamen, celebrado en la sede de *Le Journal*, al que concurrieron jóvenes de los diferentes países de Europa: Inglaterra, España, Alemania, Francia, Italia, Austria, Bulgaria, Dinamarca, Grecia, Holanda, Hungría, Rusia, Rumanía, Suiza, Yugoslavia, etc. Se escogió un jurado formado por pintores y escultores en su mayoría. Junto a Gerda destacaremos otros nombres como Otto von Watjen, William Ablette, Robert Fix, Beltrán Masses, Galanis, Van Dongen o el conde Zamoyski. Finalmente la representante Húngara se alzó con la victoria²⁷.

No sabemos en qué momento se inició el disgusto de Einar con su cuerpo y apariencia y comenzó a sentirse más cómodo adoptando atuendos de mujer. Según las memorias de Einar²⁸, fue

la propia Gerda quien, en cierto modo, incitó a su marido a posar vestido de mujer para ayudarla a finalizar las piernas de un retrato que estaba ejecutando de la actriz danesa Anna Larssen. A lo largo de la década de los veinte se apreció una paulatina desaparición de las obras de Einar en los diversos salones o una presencia más intermitente, conforme se fue acercando la fecha de las operaciones para intentar dotarlo de un cuerpo de mujer. Estas ausencias pueden deberse al padecimiento de una depresión, tal y como manifestó en sus memorias²⁹, que le llevaron a un progresivo abandonando de su propia carrera en apoyo a la de su esposa, mientras él se volcaba en las tareas del hogar³⁰. Gerda, mientras tanto, se vio muy solicitada, convirtiéndose dentro de la pareja en la que aportaba los mayores ingresos para el sustento de ambos. Finalmente Einar se trasladó a Dresde donde fue examinado por el doctor Kurt Warnekros, director de una clínica de dicha ciudad, quien dictaminó que su cuerpo estaba sufriendo una transformación y debía ser intervenido para convertirlo definitivamente en mujer³¹. Tras seis meses de intervenciones acabó el proceso que transformó a Einar definitivamente en una mujer, lo que provocó que el matrimonio fuera considerado nulo por el rey de Dinamarca en octubre de 1930. La prensa, inmediatamente, se hizo eco de la noticia³². En el tiempo que transcurrió este proceso de cambio, Einar escribió a sus amigos elogiando a Gerda por estar volcada en trabajar por los dos, a la vez que él se dedicaba a vender obras a *Heyman & Haslund* para costear todos los gastos de la operación³³. Einar pasó desde entonces a llamarse Lili Ilse Elvenes o Lili Elbe, Lili otorgado por Anne Larssen y Elbe adoptado por su amor hacia el río Elbe que atravesada Dresde, donde había sido intervenida en las últimas ocasiones³⁴. En febrero de 1931, Gerda y Lili expusieron juntas en Copenhague en la galería *Haslund & Heyman*.

El 2 de marzo de 1931, transcurridos varios meses de la anulación de su matrimonio con Einar, Gerda volvió a casarse con un oficial italiano de las Fuerzas Aéreas, Fernando Porta. Este hecho quedó patente también en la producción de la artista a través de su firma puesto que, hasta ese momento, ella había firmado sus obras como Gerda Wegener y, a partir de este nuevo matrimonio, añadió el apellido Porta. La pareja se

trasladó a vivir entre Marrakech y Casablanca en Marruecos. Tras realizar un viaje a Italia, Lili acudió a Dresde para recibir una última intervención quirúrgica por el ya citado doctor Kurt Warnekros con el fin de dotarla de ovarios. A pesar de que la operación resultó un éxito, complicaciones por problemas cardíacos provocaron el fallecimiento de Lili. Dos años después de su muerte, en 1933, Ernst Ludwig Hathorn Jacobson, bajo el pseudónimo de Niels Hoyer, escribió un libro titulado *Man Into Woman*, sirviéndose de las cartas y diarios del pintor.

En 1934 Gerda participó en una exposición, organizada por la Asociación de Pintores y Escultores de Marruecos³⁵, en la que mostró su obra junto a la del también pintor, de origen argelino, Azouaou Mammeri. La Exposición en Marrakech se ubicó en el Hotel de la Mamounia, mientras en Casablanca lo hizo en la Galería Derche. No obstante, ya había mostrado su obra con anterioridad en *L'Exposition de Peinture de la Foire de Marrakech* donde, junto a retratos con fondos de paisajes marroquíes (*Les femmes fatales*, *Papillons* o *Pareja oriental*, todas de 1933), donde ya apreciamos la nueva firma Gerda Wegener Porta, también presentó paisajes, danzas y espacios típicos de Marrakech: *Le Bal de la Mamounia*, *Danseurs Chleuhs* o *Place Djema-el-Fna*, todo de una manera original y decorativa que resultó muy del gusto de los nativos de allí³⁶.

En 1936 Gerda se divorció de su segundo esposo y un año más tarde, en 1937, volvió a concurrir al Salón de los Independientes con una obra titulada *Eve* que la crítica describió como una Eva con pelo de oro y líneas suaves³⁷. La pecadora de piel blanquísima se dispuso entre variadas especies de flores, de vivos colores, ubicadas a la orilla de un lago de cisnes, mientras portaba la manzana. La serpiente se convirtió en una simple culebrilla que, a modo de adorno, se enrollaba en uno de sus brazos. Por esta fecha también mostró una joven similar que representaba la *Primavera* (1938), con un estilo muy Botticelliano, con diadema floral y la compañía de un cupido, iconografía muy habitual en toda su obra. En 1938 regresó a Dinamarca, donde continuó exponiendo hasta 1939, aunque el éxito anterior fue en descenso. Pocos meses después, el 20 de julio, se produjo el fallecimiento de Gerda en Frederik-

sberg, sola, pobre y olvidada³⁸. Hacia la década de los 60 Dinamarca volvió a redescubrir a Gerda y sus obras subieron de precio, reconociéndosele tardíamente el talento especial que tuvo.

Gerda Wegener, retratista de la alta sociedad y el mundo del espectáculo

El realizar un análisis de los retratos de Gerda Wegener presenta una gran dificultad, puesto que la gran mayoría de las obras de la artista se encuentran en la actualidad formando parte de colecciones privadas cuyos propietarios no nos son identificados³⁹. Los críticos y revistas de la época tampoco se volcaron en hacer un estudio detallado de sus obras, limitándose a citar los títulos que presentaba a los diferentes salones y realizar algún comentario generalizado alabando el estilo de la artista y la belleza y espiritualidad de sus mujeres. Por tanto intentaremos, a través de la visión de las piezas, descubrir quiénes fueron los retratados por Gerda, qué características o motivos se repiten en su obra, las posibles influencias estilísticas y, sobre todo, los mensajes que sobre su vida personal y la de su pareja pueden estar presentes.

Gerda, dentro de la pintura, se especializó en el género del retrato, como se puede apreciar a través de las numerosas obras que hoy nos han llegado y las referencias a las mismas que tenemos en las exposiciones de la época. Tan solo acercarnos a la reciente exposición de Arken nos permite comprobar que, de 169 obras de la artista, 100 son retratos. No obstante, también cultivó escenas de la vida cotidiana - ese París de los años veinte con mujeres modernas -, otros momentos del pasado - como el mundo griego y su mitología, la Edad Media, el siglo XVIII o escenas del mundo bíblico - y, aunque de forma más escasa, el bodegón y el paisaje.

Un recorrido por sus retratos nos permite apreciar lo solicitada que fue la artista, tanto por miembros de las clases elevadas como, sobre todo, por figuras del mundo del arte, el diseño, la danza y el cine del momento, en especial daneses, muchos de ellos amigos personales del matrimonio Wegener: las actrices Oda Nielsen, Anna Larssen y Karin Nellesen; las bailarinas Ulla Poulsen, Carina Ari o Ellen Tegner; ilustradores como Maggi Baaring o Sven Brasch; el di-

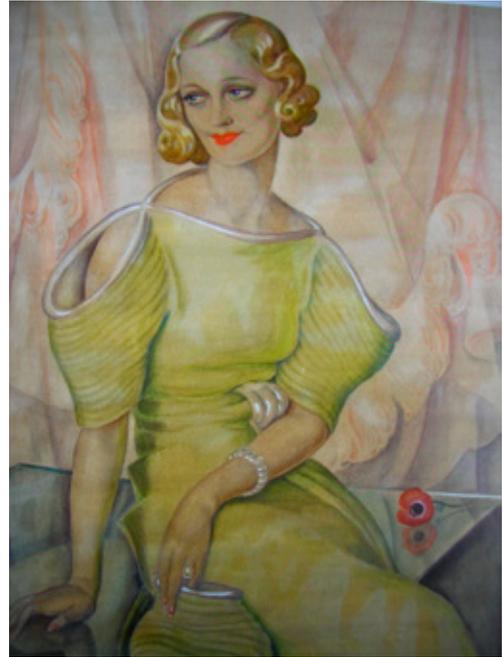


Fig. 2. *Eva Heramb*, 1934, Gerda Wegener, dibujo y acuarela sobre papel (100x77,5 cm.). The Theatre Museum at The Court Theatre. En Gerda Wegener, ARKEN, 2015, p. 79. Copyright ARKEN

señador y escenógrafo Max Ré; la pintora Elna Tegner, esposa del escultor Rudolf Tegner; o el periodista y editor Helge Wamberg con su esposa Sascha, entre otros. Gerda comenzó visibilizando a lo más destacado de la Dinamarca de su época y los encargos prosiguieron a partir de su establecimiento en París, donde mantuvo el contacto con miembros de la colonia danesa allí afincados o de paso.

Aunque retrató a hombres - como en 1930 al mismo doctor alemán Kurt Warnekros que intervendría quirúrgicamente a Lili - lo que le dio la fama fue ser la artista que supo representar "...de forma única la belleza de las mujeres"⁴⁰. Sus obras muestran siempre a damas elegantes, dulces, espirituales -así eran descritas por los críticos⁴¹- apelativos que también otorgaron a las mujeres pintadas por Tamara Lempicka, inserta en el mismo estilo que Gerda, el Art Déco, y con la que coincidió en diversas exposiciones. Pero en el caso de la polaca, el aspecto de sus modelos, también miembros de la élite parisina de los años veinte y treinta, resulta mucho más escultórico,



Fig. 3. *Two Cocottes in Hats (Lili and friend)*, 1920, Gerda Wegener, pintura al óleo (61 x 45 cm.), propiedad de Anne Ammitzbol. En Gerda Wegener, ARKEN, 2015, p. 12. Copyright ARKEN

anguloso y frío, con pinceladas más pulidas y generando unos planos mucho más cercanos en los retratos. A su vez, los fondos geométricos dentro del cubismo sintético que reflejan la moderna urbe en Lempicka, con sus grandiosos rascacielos, se sustituyen por paisajes ocre y verdosos, de una modernidad menos acusada en Gerda, recordando en ocasiones a Picasso y Braque en su etapa de Horta de Ebro (*Madonna and Child with Angels Making Music* de 1935 u *Oriental Couple* de 1930, entre otras). Gerda, cuando retrató a las damas de la alta sociedad las ubicó, mayormente, en interiores domésticos con un mobiliario más decimonónico, alejado de la modernidad de los entornos de su coetánea. Tan solo alguna de sus últimas obras nos traen ligeros recuerdos de las mujeres de Tamara Lempicka - como el retrato de la actriz danesa, *Eva Heramb* de 1934 (fig. 2) - pero sin llegar a la dureza extrema de la polaca. Esa modernidad -como expondremos- también se advertirá en algunos retratos de ella y Lili.

Una constante en los retratos femeninos de Gerda será la presencia de flores, elemento tam-



Fig. 4. *The Ballerina Ulla Poulsen in the Ballet Chopiniana*, 1927, Gerda Wegener. The Theatre Museum at The Court Theatre. En <http://www.arken.dk/presse/gerda-wegener/>. Copyright ARKEN

bién presente en los títulos de sus obras como *Femme a la Rose*, presentada al Salón de Otoño de 1928⁴². En algunos casos esas flores aportaban simbolismo o mensajes, como en *Two Cocottes with Hats* (fig. 3), donde Lili sostiene una rosa que es interpretada como símbolo de aquello a lo que aspira, la feminidad⁴³. Además de disponer flores en las manos de las retratadas - *Karen Kal Clausen*, 1923 - en otras ocasiones ornamentan sus cabellos, los sombreros o sirven de motivo decorativo a las tapicerías del mobiliario - *Brigitte Bergman*, 1920 o *La Sophistiquette*, 1929. En la mayoría de estos retratos femeninos los ropajes presentan tonalidades claras: blancos o rosáceos, salvo alguna excepción. Todas las retratadas son mujeres elegantes y demuestran, por su porte, sus vestidos, sus joyas y el entorno en que se ubican, su pertenencia a clases pudientes. Las dispone habitualmente sentadas, salvo algunas excepciones, como el retrato de *Lilian Lauritzen*, de 1924, donde la retratada se presenta en pie ante un tapiz, otro objeto de lujo.

Coetánea a Gerda será la artista Maurie Laurencien que compartirá con ella los mismos ambientes, actividades y espacios expositivos y, además, plasmará también un mundo femenino plagado de jóvenes etéreas y elegantes, entre las que sobresalen nombres como la diseñadora Coco Chanel, la empresaria y coleccionista de arte Helena Rubinstein o la novelista, periodista y artista de revista y cabaré Colette, entre otras⁴⁴.

Junto a las damas de la alta sociedad, también las pertenecientes al mundo del espectáculo - actrices, bailarinas, etc. - posaron para Gerda. Una de las más destacadas, plasmada hasta siete veces, fue la bailarina danesa Ulla Poulsen a su paso por París en gira con el Teatro Real danés por Europa y Estados Unidos. En el retrato ejecutado en 1927 (fig. 4) nos la muestra en una de sus actuaciones en el Ballet Chopiniana, justo en el momento de recibir los agasajos y ovaciones del público a través de ramos de flores que caen al escenario. El fragmento del mástil de un contrabajo, dejando ver las clavijas y volutas, al modo de las obras de Degas, nos indica la orquesta ubicada bajo la escena. La joven, con su vaporosa vestido blanco de tul - muy similar al que presenta en fotografías de años después, como la que en 1936 nos la muestra en la representación de *La Sylfide* - se dispone ante un telón paisajístico, mientras unos rayos luminosos radiantes, tan propios del lenguaje Art Déco, caen sobre ella desde el ángulo superior izquierdo del lienzo, generando formas geométricas y cristalinas que simulan la iluminación eléctrica. Se trata de un recurso muy utilizado en sus obras y que denota la incidencia del lenguaje vanguardista (Futurismo, Cubismo, etc.). De Ulla realizó otros retratos en los que ya la artista se ubicó fuera del ámbito artístico, siendo plasmada igual que el resto de damas elegantes. Volverá años después, 1930 y 1934, a retratarla, lo que nos indica la estrecha relación entre ambas artistas y el aprecio que Ulla tenía hacia la belleza con que era capaz de representar Gerda a las mujeres, dulces, ensoñadoras, seductoras y elegantes.

Otra bailarina, en este caso sueca, Carina Ari - que hacia los años 20 estuvo realizando una gira por París - contactó también con Gerda para ser retratada. De ella se cuenta con dos acuarelas, una nos muestra el rostro de la joven con el pelo recogido en moño bajo y alargados pendientes, mientras en otra nos la sitúa en el momento de una de sus actuaciones, ataviada a la española, con peineta y mantón. En ambos casos la similitud con algunas fotografías de la artista es indudable⁴⁵.

Junto a los retratos individuales, podemos encontrar otros de parejas - *Pareja oriental* (1931-1934) de su etapa marroquí - o de grupos, en

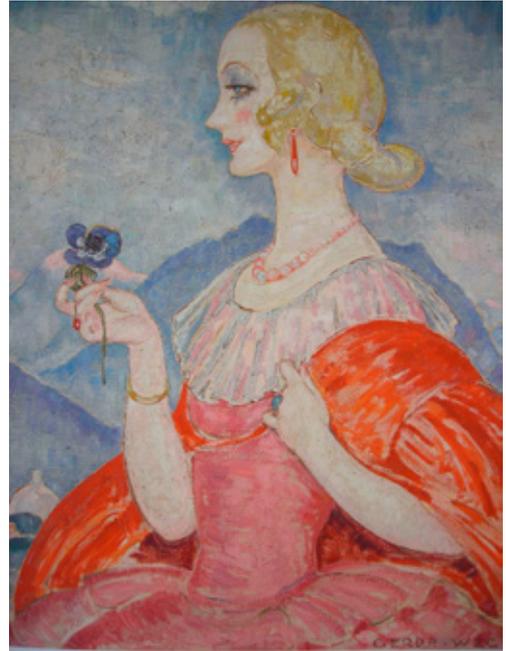


Fig. 5. *La dame à l'anémone*, 1922, Gerda Wegener, pintura al óleo, 81,8 x 81,5 cm. Centro Pompidou, National Museum of Modern Art. En Gerda Wegener, ARKEN, 2015, p. 23. Copyright ARKEN

especial de mujeres. De los grupos de damas elegantes, muy maquilladas y con miradas de ensoñación, llenas de dulzura, podemos destacar obras como *Les femmes fatales* o *Butterflies*, ambas de 1933, realizadas durante el tiempo de residencia en Marrakech, o *Femme a la Rose*, de 1928. No obstante, en algunos casos, el rostro nos sugiere otras sensaciones, como el busto frontal de la soprano *Madame Marcelle Gérard* (1923), dispuesto ante un tapiz persa, cuya mirada fue calificada de intrigante⁴⁶. Esta obra, concretamente, se convertirá en 1924 en imagen de uno de los anuncios publicitarios de la empresa de fabricación de sedas Cheney Brothers Silk. Con esta pieza de Gerda la empresa intentaría demostrar que las mujeres estilas y muy femeninas, que siguen la moda francesa, utilizan las sedas Cheney⁴⁷.

Gerda y Lili: visiones de una vida y una nueva identidad

Gerda, posiblemente por propio deseo, realizó numerosos retratos en los que se mostraba a



Fig. 6. *On the Ways to Anacapri (Gerda and Lili)*, 1922, Gerda Wegener, pintura al óleo, 96 x 85 cm. Colección privada. En *Gerda Wegener*, ARKEN, 2015, p. 22. Copyright ARKEN

sí misma, sola o acompañada de su pareja, Lili, dando la sensación de mostrarnos a dos amigas, tal y como rezaría en algunos de los títulos. Las obras que mostraron a Lili fueron las que supusieron una verdadera revolución en su época al dar paso a la visibilización de personas transgénero.

Uno de los autorretratos de Gerda – que hoy día forma parte de los fondos del Centre Pompidou de París - fue *La dame à l'anémone* (1922) (fig. 5), considerado una idealización de su propio rostro⁴⁸. Esto queda evidenciado a través del idéntico aspecto y atuendo que presenta en otra obra donde ella y Lili pasean por Capri (fig. 6), la isla italiana donde la pareja pasó numerosos veranos⁴⁹. Al año siguiente, este autorretrato de Gerda fue presentado al Salón de los Independientes⁵⁰. La retratada, de larguísimo cuello y dorados cabellos, se dispone de perfil ante un fondo de paisaje de colores pasteles y gruesas y alargadas pinceladas, en el que predominan las gamas de azules. La joven de blanca piel - como será habitual en la obra de Gerda - va ataviada con un vaporoso y rosado vestido, mientras abraza sus hombros con una capa rojiza que conjunta con el



Fig. 7. *Carnival, Lily*, 1928, Gerda Wegener, dibujo y acuarela sobre papel, 82 x 55 cm. Colección privada. En *Gerda Wegener*, ARKEN, 2015, p. 18. Copyright ARKEN

resto de joyas que la complementan y porta la flor que da título a la obra. Se trata de un óleo sobre lienzo que nos trae recuerdos, por la disposición de perfil de la joven con el fondo de paisaje, a los inicios del género en el Renacimiento, como el *Diptico de los duques de Urbino* (1472) de Piero della Francesca.

Si en ocasiones se muestra acompañada de Lili, mucho más abundantes fueron los retratos en los que plasmó a Lili sola, siendo estas obras las que más fama le han reportado, permitiéndonos considerar a Gerda como una temprana difusora de las imágenes transgénero. Nos consta que, a partir de 1920, Gerda comienza a reflejar a su pareja con su nuevo aspecto femenino. Lili sería su verdadero yo, un disfraz que le permitía mostrarse como realmente se sentía, una imagen que le hacía posible desenmascararse de ese cuerpo y aspecto con el que no se veía identificada. Quizás esas reflexiones sobre la situación de su esposo y la necesidad de un disfraz para, en ocasiones, sacar a relucir su verdadera persona, fuera una de las razones que llevó a Gerda a tratar, a lo largo de su producción, el tema de los carnavales o la

presencia de las máscaras en los retratos. Esto lo podemos advertir en *La belle masque* (1922) donde una desnuda joven, dispuesta entre cortinas ornamentadas con rosas, consideradas símbolo de la feminidad, porta una oscura máscara. Esto se repite en el retrato titulado *Carnival, Lily* (1928) (fig. 7) e, igualmente, en 1922, en *Carnival at Magic City* (1922) donde observamos un mundo de apariencia y sueños en el que Lili y Gerda flotan por los aires a lomo de un cerdo volador. Puede ser una alusión a ese mundo de disfraz en el que ha entrado Lili, al modo de los carnavales, y en el que la posibilidad de hacer realidad los sueños se lo debe a la pareja que la acompaña, Gerda.

A lo largo de una década Lili aparecerá con muy diferentes aspectos, fruto del uso de variadas pelucas. En 1925, Lili se dispone junto a una ventana, portando un abanico y con un recogido que nos recuerda al que utilizó en el retrato de la bailarina Carina Ari por esas mismas fechas. En otros retratos Lili se muestra con cabellos más cortos y, a veces, en posturas un poco indecorosas. Así, en *Queen of Hearts (Lili)* (1928) (fig. 8) aparece fumando -hábito que se generalizó entre las mujeres en este período como símbolo de modernidad- y calzando zapatos Mary Jane - modelo habitual en las mujeres de esta época - mientras nos permite observar parte de sus piernas y las enaguas interiores. El bodegón de la mesa vuelve a ser un recuerdo del mundo cubista, con los periódicos tan habituales en este género. Esta postura adoptada por Lili resulta provocadora, mirando de manera sensual al espectador que presencia la escena. Aquí Lili se muestra con seguridad y deja atrás las posturas más recatadas y elegantes.

Mucho más temprana es la obra *Lili with a Feather Fan*, 1920 (fig. 9), donde posa casi de espaldas ante un floral y exótico fondo – posiblemente un tapiz - presentándose ahora como una joven rubia que dispone su cabello en un alto recogido y lleva un vestido entallado en la cintura, guantes, joyas y un plumero, elemento destacado en el título de la obra.

Poco después, en 1922, contamos con un retrato en el que se nos exhibe con cabellos oscuros y cortos, ataviada con diversas joyas, y dispuesta ante unos fondos de paisajes que, con gran probabilidad, deben ser cuadros realizados por



Fig. 8. *Queen of Hearts (Lili)*, 1928, Gerda Wegener, pintura al óleo, 100 x 81 cm. Colección privada. En Gerda Wegener, ARKEN, 2015, p. 6. Copyright ARKEN

la misma Lili (fig. 10). En la parte superior, con gran tamaño, vemos una obra que parece estar enmarcada y colgada, frente a otros fragmentos en la parte inferior, que deben ser paisajes de la artista dispuestos amontonados junto a la pared, lo que nos hace pensar que nos encontramos en el estudio donde trabajaba la pareja en su domicilio parisino. Estamos viendo, a la vez, la labor de Einar como creador artístico a través de sus obras, mientras como Lili se convierte en objeto de la misma. Este retrato es un reflejo de la doble condición de Einar/Lili, esa dualidad que, en estos momentos, se encontraba viviendo. Aunque se sentía como Lili, a la hora de exponer sus paisajes debía figura bajo su nombre de Einar Wegener.

La duda se nos plantea ante una obra titulada *La belle aux bas et escarpins rouge*⁵¹, de 1922, en la que observamos una joven de espaldas, ubicada en un sofá, ante un fondo con motivos orientales. Se trata de un desvestido, más que un desnudo, pues la retratada conserva los zapatos de tacón rojos, que dan título a la obra, a juego con la peineta de igual color que remata el recogido de su pelo, medias rosáceas y un collar de perlas en el cuello. El rostro se vuelve ligeramente hacia



Fig. 9. *Lili with a Feather Fan*, 1920, Gerda Wegener, pintura al óleo, 79 x 59 cm. Colección privada. En *Gerda Wegener*, ARKEN, 2015, p. 40. Copyright ARKEN

el espectador y es aquí donde apreciamos un cierto parecido con los otros retratos de Lili, mas su nombre no se hace visible en el título de la obra. No obstante, juega nuevamente al desnudo de espaldas para ocultar la verdadera fisonomía de Lili. En otra pieza, *In the Summer Heat (Lili)* (1924) (fig. 11), vuelve a disponerla en idéntica postura, al modo de las odaliscas de Ingres, jugando así con la ambigüedad del personaje que, en esta ocasión, se dispone sobre un sillón barroquizante y de tapizado rojo y floral, que hace destacar aún más la piel blanca de la retratada que porta un abanico para aliviar la sofocante temperatura que el título describe. Idéntico abanico al del cuadro podemos observar en una fotografía de Lili, la cual se presenta ante un fondo ornamentado similar al que aparecía en sus retratos (fig. 12).

El *Centre Pompidou* de París cuenta también con dos retratos de Lili, ambos realizado en 1922. Uno de ellos, *The Siesta* (1922)⁵² (fig. 13), nos muestra a Lili recostada entre las sábanas y sosteniendo en una de sus manos la novela *Les Liaisons dangereuses* (1782) de Pierre Choderlos de Laclos. Indiscutiblemente, no es casual la presen-

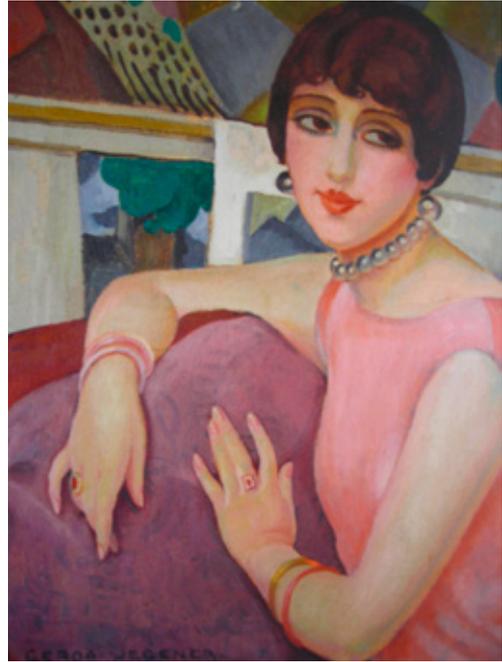


Fig. 10. *Lili*, 1922, Gerda Wegener, pintura al óleo, 73,2 x 60 cm. Colección privada. En *Gerda Wegener*, ARKEN, 2015, p. 73. Copyright ARKEN

cia de la novela en el retrato, cuyo título nos deja observar con total claridad. La novela nos refleja en el relato a la Marquesa de Merteuil, obligada a disimular su vida licenciosa por su condición de mujer, viuda y marquesa, ante una sociedad puritana en la que, lo que es bien visto y agasajado en el hombre, el ser un libertino, es condenado en las mujeres. Lili se debió sentir identificada con la historia y situación de la marquesa pues, como ella, su vida fue un continuo juego de disimulo, en su caso para ocultar una condición sexual con la que no se sentía identificada, en una sociedad que, del mismo modo, tampoco se encontraba preparada para su transformación. Gerda nos muestra a Lili reflexiva y pensativa, marcando con el dedo la página de la novela en la que ha detenido su lectura.

Además de las imágenes en solitario, otras muestran a Lili acompañada de su esposa o de otras mujeres. Ante la visión del espectador se hace difícil evidenciar la existencia de dos géneros diferentes en las imágenes. Ambas, Gerda y Lili, se nos muestran altamente femeninas y siempre en perfecta comunión. Estas obras reflejan lo que



Fig. 11. *In the Summer Heat (Lili)*, 1924, Gerda Wegener, pintura al óleo, 115 x 87 cm. Colección privada. En *Gerda Wegener*, ARKEN, 2015, p. 51. Copyright ARKEN

fue la vida del matrimonio, a raíz de surgir Lili, cuando fue habitual que Gerda alternara acompañada de esta en locales y eventos del París de la época, siendo presentada como una amiga. En *The Aperitif* (1928) ambas se disponen como mujeres modernas – el estereotipo conocido como *flapper* - que salen a los locales de moda sin necesidad de acompañante masculino, fuman, beben y se maquillan en público. En este caso, ambas están sentadas en la mesa de un local, mostrándose a Lili en primer plano que, al igual que el resto de retratadas de Gerda, se acompaña de flor, además de guantes, usuales en la indumentaria de Lili, y un cigarrillo con larga boquilla. Tras ella, el perfil de Gerda con sombrero *cloché*. Al fondo las cristalerías del local, a base de formas geometrizadas y repetitivas, se abren dejando ver la ciudad, el toldo del establecimiento con el nombre del local, a través de letras invertidas, y la gente que transita al exterior, con un aspecto que refleja la incidencia del cubismo y otras vanguardias en la obra de esta artista, como es habitual en el Art Déco. Cuando esta obra, junto con la titulada *Femme a la Rose*, fueron presentadas en el Salón



Fig. 12. *Retrato fotográfico de Lili* (1926), probablemente realizado por Gerda Wegener. Colección privada. En *Gerda Wegener*, ARKEN, 2015, p. 42. Copyright ARKEN

de Otoño de ese año, la crítica española las describió como "...de espíritu tan opuesto como lo son el candor y la malicia, y realizadas con acierto y agilidad sin igual"⁵³. Estas palabras pueden deberse a que mientras *Femme a la Rose* mostraba a jóvenes dulces, vestidas de forma clásica, "con largas pestañas, cuerpos blancos"⁵⁴, embelesadas ante la contemplación de unas flores, *The Aperitif* presentaba a Gerda y Lili como estereotipos de modernidad – fumando, bebiendo, con cabellos cortos, miradas descaradas y solas en un local de moda - hecho que pudo ser considerado de mayor peligro y malicia para la época y, además, ante la mentalidad más tradicional de los españoles. Existe una obra muy similar y de igual título, pero en la que tan solo aparece Lili.

No obstante, no siempre será Gerda la compañera de escena de Lili. En 1928 realiza un retrato en el que Lili aparece en compañía del marchante de arte Claude Lejeune, en la localidad de Beaugency. Esta obra plasma, igual que también podemos observar en fotografías de la época, su nuevo amor y futuro esposo, algo que su fallecimiento hizo imposible.



Fig. 13. *The Siesta (Lili)*, 1922, Gerda Wegener, dibujo y acuarela sobre papel, 50 x 60 cm. Centro Pompidou, National Museum of Modern Art. En Gerda Wegener, ARKEN, 2015, p. 72. Copyright ARKEN

Dentro de los retratos grupales, entre los que destaca la figura de Lili, junto a Gerda y otras damas, destaca el titulado *A Summerday*, obra de gran formato que fue presentada en 1927 al Salón de los Independientes (fig. 14). Nos muestra una alegoría de las artes a través de la literatura, la música y la pintura⁵⁵. En la escena, se representan a Lili y Einar en el mismo espacio, algo no habitual en las obras de Gerda. En primer plano se dispone a Lili desnuda, recostada ligeramente de espaldas, mientras vuelve de nuevo a sostener una rosa. Se encuentra flanqueada por otras dos damas, Elna Tegner - esposa de Rudolf Tegner - que ameniza el momento tocando el acordeón (alegoría de la música), y la señora Guyot, que sostiene un libro (alegoría de la literatura). En segundo plano a la izquierda observamos a Einar - cual Velázquez en *Las Meninas* - retratando al grupo ante su caballete (alegoría de la pintura), mientras otra joven, cargada de flores, cierra el lado derecho de la composición. La escena vuelve a estar recorrida diagonalmente por los haces luminosos que geometrizan el ambiente, tan propios de Gerda y del Art Déco. Al fondo el paisaje de Beaugency, otro de los parajes más apreciados por la pareja y sus amistades.

También grupal y de gran formato, insertando en el mismo a Gerda y su perro, *On the Banks of the Loire (The artists' colony at Beaugency)* (1926) (fig. 15) nos muestra a un grupo de hombres y mujeres, del círculo bohemio con el que se relacionaban Gerda y Lili, que disfrutaban al sol junto al río Loira a su paso por la citada localidad. Los



Fig. 14. *A Summerday*, 1927, Gerda Wegener, pintura al óleo, 130 x 200 cm. Colección privada. En <http://uk.arken.dk/press/gerda-wegener/>. Copyright ARKEN



Fig. 15. *On the Banks of the Loire (The artists' colony at Beaugency)*, 1926, Gerda Wegener, 109 x 129,3 cm. Colección privada. En Gerda Wegener, ARKEN, 2015, p. 27. Copyright ARKEN

artistas, algunos ataviados con bañadores y en posturas desenfadadas y relajadas, se disponen ante un paisaje que nos recuerda al Picasso del primer cubismo o a Cezanne, con ese predominio de tonalidades ocre y verdosas. En dicho escenario podemos observar el puente que cruza sobre el río, el castillo y la torre de la abadía de Notre Dame de dicha ciudad, una de las joyas del románico. Gerda, centralizando la escena en primer plano, se dispone boca abajo, protegida del sol con un sombrero de ala ancha. Otras mujeres, al igual que los hombres, se encuentran fumando, en esta ocasión en pipa, para demostrar su pertenencia a un grupo más inconformista y bohemio, al margen de muchos prejuicios sociales. La obra, expuesta en el Salón de los Independientes, fue considerada un pretexto por parte de Gerda

Wegener para mostrarnos la delicadeza de su observación, la facilidad para componer y la forma seductora de sus dibujos⁵⁶. Beaugency fue también objeto de los paisajes de Einar, incluyendo a Gerda en los mismos⁵⁷. Junto a Capri, será otro de los lugares predilectos de la pareja y, por tanto, reflejados en sus obras.

Conclusiones

Tras lo expuesto - que es solo una parte de su labor como artista - se puede apreciar que nos encontramos, tal y como se adelantó, con una pionera para la época que le vio nacer. Su retratos no solo sirvieron para dar una imagen agradable y exaltadora de las damas de su época, mostrando a las mujeres a través de la visión de otra mujer, llenas de dulzura, candor y belleza, sino que fueron, sobre todo, el vehículo que dio a Lili la posibilidad de desenmascararse y exponerse al mundo de la manera que deseaba ser, consiguiendo camuflar su aspecto masculino y revelar su verdadero yo. Por otra parte, muchos de los retratos y autorretratos de Gerda se convierten en un vehículo para conocer su propia vida, su relación con Lili, los lugares por los que transitaban, sus amistades y la forma de afrontar su destino. Su obra se presenta como el relato de una singular relación de pareja - sobre todo para la época en que aconteció - y muestra a una creadora transgresora y valiente. Gerda supo construir al verdadero Einar, a Lili, la imagen con la que realmente se veía identificada. Pero, como se puede apreciar en este y otros estudios, además de artista, Gerda fue una mujer adelantada a su época y luchadora, que supo rivalizar y triunfar en un mundo mayormente ocupado por varones que debieron verse arrollados por esa mujer de gran carácter. El París de los años veinte la admiró y valoró, tal y como se desprende de los numerosos encargos que recibió a lo largo de su vida.

Con posterioridad a su fallecimiento, en 1940, fueron pocas las ocasiones en que sus compatrio-

tas danesas se acordaron de ella, perdurando la tónica existente a lo largo de su vida⁵⁸. En 1993 - comisariada por Mona Jensen - tuvo lugar una primera exhibición sobre su obra en *The Women's Museum* de Aarhus⁵⁹. En 1999, el *Øregaard Museum* también realizó otra muestra - organizada por Lise Svanholm - que más tarde se trasladó a la *Maison du Danemark* de París⁶⁰, capital donde sí ha existido un gran interés por investigar y difundir la obra de esta artista, trabajando facetas como el papel jugado durante la Primera Guerra Mundial⁶¹ o su trayectoria en París, en la que el historiador Frank Claustrat ha sido el máximo especialista. También Nueva York, en la Galería Leonard Fox, organizó en 2009 una muestra titulada *Gerda Wegener: la Vie Parisienne*.

Pero coincidiendo con las fechas del estreno de la película *La Chica Danesa*⁶², en Dinamarca se ha despertado el interés por la figura de esta artista, algo claramente evidenciado a raíz de la organización de una exposición retrospectiva de su obra en Arken, con un total de 178 piezas - 169 de Gerda y 9 de Einar -, comisariada por Andrea Rigg Karber y celebrada desde noviembre de 2015 hasta mayo de 2016, siendo más tarde ampliada al 8 de enero de 2017, lo que demuestra la gran aceptación de la muestra⁶³. A raíz de la misma, la prensa danesa dejó constancia de que Gerda era un personaje casi desconocido en el panorama artístico danés del siglo XX, lo que se intentaba subsanar a través de dicha exposición. Aunque en el año 2000 Daniel Ebershoff publicó la novela en la que se ha basado el film para narrar la relación de esta pareja, ha sido su adaptación a la gran pantalla la que ha conseguido estimular, en toda Europa, una repentina curiosidad por conocer a Gerda Wegener. Por tanto, como exponíamos al comienzo de este trabajo, nuestro deseo es dar a conocer en España la obra de esta artista hasta hace poco totalmente desconocida y que ahora parece ser poco a poco recuperada.

NOTAS

¹ Profesora Titular del departamento de Historia del Arte de la Universidad de Málaga. Este artículo recoge resultados de las investigaciones que se están desarrollando dentro del Proyecto I+D "Prácticas de subjetividad en las artes contemporáneas: recepción crítica y ficciones de la identidad desde la perspectiva de género" (ref. HAR2016-75662-P) financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

² Esta introducción biográfica, aunque con nuevas aportaciones en el presente trabajo, ya ha sido desarrollada en E. M. Ramos Frenco, "Las ilustraciones de la danesa Gerda Wegener (1884-1940) en el semanario francés *La Baionnette*. Un satírica visión femenina de la Primera Guerra Mundial", *AACA*, nº 34, marzo 2016. No obstante, consideramos necesaria su presencia para poder comprender las obras analizadas.

³ Los datos biográficos pueden ser contrastados a través del catálogo publicado en 2015 por Arken. A. Grubb Martinussen. "Biography" en *Gerda Wegener*, Arken, Ishoj, 2015, pp. 81-85.

⁴ A. Rigg Karber, "When a woman paints woman" en *Gerda Wegener*, op. cit., p. 14.

⁵ F. Claustrat, "Nordic Writers and Artists in Paris before, during and after World War I", *Avant-Garde Critical Studies*, vol. 28, 2012, p. 130.

⁶ H. Cossira, "Feu la Rotonde", *Le Monde Illustré*, 25/01/1936, p. 78.

⁷ M. L. Stewart, *Dressing Modern Frenchwomen. Marketing Haute Couture, 1919-1939*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2008, p. 39.

⁸ J. Francés, "Salón de Humoristas contemporáneos: Helen Dryden", *Buen Humor*, 30/04/1922, p. 16.

⁹ Scaramouche, "Le Salon de la Mode", *Les Modes de la Femme de France*, 26/03/1922, nº 359, p. 9

¹⁰ "Les indiscretions de L'Amusant", *Le Journal Amusant*, nº 8, 28/07/1929, p. 14.

¹¹ G. Varenne, "L'art urbain et le mobilier au Salon d'Automne", *Art et Décoration*, t. XLV, julio de 1923, p. 164.

¹² J. Francés, "De Norte a Sur. Ante unos dibujos de Gerda Wegener", *La Esfera*, 05/08/1916, p. 29.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ P. Caizergues et M. Décaudin (eds.), *Apollinaire. Oeuvres en prose complètes*, vol. II Paris, Gallimard, 1993, pp. 819-820.

¹⁵ *Montjoie! Numéro consacré à la Danse Contemporaine*, nº 1-2, janvier-Février 1914, p. 17. Ilustración de Gerda Wegener representando a Valentine de Saint-Point.

¹⁶ "Les Lundis de "Montjoie!", *Ibidem*, p. 18. Se puede realizar un recorrido por muchos de los nombres de los/las artistas que participaban de estos encuentros.

¹⁷ M. Pays, "Le Salon du Rire au Palais de Glace", *Le Radical*, 19/04/1913; M. Pays, "Le Vernissage du Salon des Humoristes", *Le Radical*, 18/04/1914, p. 2; G. Rémon, "Au Salon des Indépendants. Les secteurs étrangers", *Le Radical*, 11/02/1924; *La Renaissance politique, littéraire, artistique*, p. 6; Scaramouche, "Le Salon de la Mode", *La Femme de France*, p. 9; F. Ribadeau Dumas, "Le Vernissage du Salon des Indépendants", *La Presse*, 20-01-1929, p. 1.

¹⁸ H. Fontaine, "Croix-Rouge. Union des Femmes de France", *Le Gaulois*, 02/05/1915, p. 3. G. Davenay, "La Danoise", *Le Figura*, 02/05/1915, p. 1.

¹⁹ *Société des Artistes Indépendants. Catalogue 32 Exposition*, Paris, 1921, p. 162; *Société des Artistes Indépendants. Catalogue 33 Exposition*, Paris, 1922, p. 181; *Société des Artistes Indépendants. Catalogue 34^a Exposition*, Paris, 1923, p. 256; *Société des Artistes Indépendants. Catalogue 35^a Exposition*, Paris, 1924, p. 253; *Société des Artistes Indépendants. Catalogue 36^a Exposition*, Paris, 1925, p. 314; *Société des Artistes Indépendants. Catalogue 38^a Exposition*, Paris, 1927, p. 332; *Société des Artistes Indépendants. Catalogue 39^a Exposition*, Paris, 1928, p. 382; *Société des Artistes Indépendants. Catalogue 40^a Exposition*, Paris, 1929, p. 370 y *Société des Artistes Indépendants. Catalogue 41^a Exposition*, Paris, 1930, p. 370.

²⁰ "Les Expositions. Galeries particulières", *Les Nouvelles littéraires, artistiques et scientifiques*, 24/03/1923,

p. 2. "Les Expositions", *Le Bulletin de la vie artistique*, 01/04/1923, p. 155.

²¹ T. S., "Le Salon des Humoristes", *Le Temps*, 12/03/1922, p. 4. Ch. Fegdal, "Au Salon des Humoristes", *La Revue des Beaux-Arts*, 03/1925, p. 6.

²² C. Le Senne, "Au Salon de Otoño", *Le Menestrel*, 02/10/1925, p. 405. S. Ed, "Au Salon de Otoño", *Journal des débats politiques et littéraires*, 31/10/1924, p. 3.

²³ Ch. Fegdal, "Chronique D'Art Moderne", *La Revue des Beaux-Arts*, 15/03/1926, p. 6.

²⁴ G. Kahn, "Le Nouveau Salon", *Mercure de France*, 15/05/1928, p. 210.

²⁵ P. Sentenac, "Le Lap et les artistes", *La Renaissance politique, littéraire, artistique*, 23/06/1928, p. 6.

²⁶ Ch. Bussy, "Arts Décoratifs", *Les Dimanches de la femme*, 13/10/1929, p. 3.

²⁷ "Un Tournoi International. Sa grâce miss Hongrie triomphe, en beauté, au championnat d'Europe", *L'Echo Sportif de l'Afrique du Nord*, 15/02/1929, p. 4. También la prensa española se hizo eco de este certamen, *La Voz*, 08/02/1929, p. 8.

²⁸ N. Hoyer, & L. Elbe, *Man into woman: the first sex change, a portrait of Lili Elbe: the true and remarkable transformation of the painter Einar Wegener*, Blue Boat Books, London, 1933.

²⁹ J. Ames, (Ed.), *Sexual Metamorphosis: An Anthology of Transsexual Memoirs*, A Vintage Book Original, New York, 2005, p. 16.

³⁰ I. Christensen, "Early 20th-Century Danish Women Artists in Light of De Beauvoir's "The Second Sex""", *Woman's Art Journal*, vol. 9, nº 1, pp. 10-15.

³¹ Sobre el proceso de reasignación quirúrgica de género de Einar Wegener para convertirse en Lili Elbe consultar J. Nero, *Hannah Höch, Til Brugman, Lesbianism, and Weimar Sexual Subculture*, Department of Art History and Art Case Western Reserve University, 2013, pp. 273-280.

³² "Le peintre Wegener est-il hermaphrodite?", *Comoedia*, 02/03/1931, p. 1.

³³ J. Ames (Ed.), *Op. cit.*, p. 26.

³⁴ T. Theophano, "Elbe, Lili" en C. J. Summers, (Ed.), *The Queer Encyclo-*

pedia of the Visual Arts, Cleis, San Francisco, 2004, p. 109. T. Armstrong, *Modernism, Technology and the Body*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998, p. 172-173.

³⁵ M. Theliol, (21 de mayo de 2013). "L'Essor des Sociétés Artistiques au Maroc durant le Protectorat Français (1922-1956)", *Marocmediterrane*. [Consulta: 17/10/2015]. <http://marocmediterrane.blogspot.com.es/2013/05/lessor-des-societes-artistiques-au.html>.

³⁶ P. Henry, "L'Exposition Portamammeri à Marrakech", *L'Afrique du Nord Illustrée*, 27/01/1934, p. 5.

³⁷ "Le vernissage de la 48 Exposition de la Société des artistes indépendants a lieu aujourd'hui à u pavillon des Salons", *Le Matin*, 05/03/1937, p. 5.

³⁸ T. Weirup, (30 de agosto de 2015). "Genopdaget. Kvinde kend din krop", *Berlingske: Kultur*, 30/08/2015. [Consulta: 12/11/2015] <http://www.b.dk/kultur/kvinde-kend-din-krop>

³⁹ La exposición celebrada en Arken desde noviembre de 2015 a enero de 2017 ha sido una gran oportunidad de conocer muchas de las obras que se encuentran depositadas en colecciones privadas y, por tanto, no accesibles al público.

⁴⁰ "Gerda Wegener", *Arken Museum of Moderna Art*, 7 November 2015 to 16 May 2016. [Consulta: 12/11/2015] <http://www.arken.dk/udstilling/gerda-wegener/>.

⁴¹ *Mercur de France*, 12-1929, p. 418; G. Kahn, "Le Nouveau Salon", *Mercur de France*, 15/05/1928, p. 210.

⁴² A. G., Linares, "París. Salón de Otoño", *La Esfera*, 22/12/1928, p. 10.

⁴³ A. Rigg Karber, "When a woman paints woman", *Gerda Wegener*. Ishoj: Arken, 2015, p. 26.

⁴⁴ A. Weis, *París era mujer. Retratos de la orilla izquierda del Sena*. Egales, Madrid-Barcelona, 2014.

⁴⁵ B. Håger, "À propos de Carina Ari (1897-1970)". [Consulta 01/10/2015]. http://carina.se/about-carina-ari_fr.html.

⁴⁶ "Le Salón de Otoño 1923", (1 de enero de 1924). *Vogue*. vol. 5, nº 1, 01/01/1924, p. 42.

⁴⁷ R. Lee, "Georgia O'Keeffe, Cheney Brothers, and the Relationship between Art and Industry in the 1920s" en *Seeing High & Low: Representin Social Conflict in American Visual Culture* (P. Johnston, ed.), University of California Press., Los Ángeles, 2006, pp. 235-236.

⁴⁸ A. Rigg Karber, "When a woman paints woman" en *Gerda Wegener*, Arken, Ishoj, 2015, pp. 13-36.

⁴⁹ Se trata de *On de Way to Anacapri* (1922). Esta obra fue exhibida dos años más tarde, en 1924, en *Le Musée du Luxembourg*, espacio donde se exponían las obras de los artistas de las escuelas extranjeras en París, dentro de la sección destinada a las aportaciones danesas. Cfr. *Le Musée du Luxembourg. Peintures pastels, aquarelles et dessins des écoles étrangères*. París, 1924, p. 43.

⁵⁰ *Société des Artistes Indépendants. Catalogue 34^e Exposition*, París, 1923, p. 256.

⁵¹ Obra subastada el 20 de febrero de 2013 en el Hôtel Drouot y que salió con un precio de partida de 2000/3000 €. Cfr. J. C. Renard, *Catalogue de vente*, nº 72, París, 20/02/2013, p. 26.

⁵² Obra adquirida, en 1932, por la Fundación Nacional de Arte Contemporáneo de París. Actualmente expuesta en el Centre Pompidou de París.

⁵³ A. G. Linares, "París. Salón de Otoño", *La Esfera*, 22/12/1928, p. 10.

⁵⁴ L. Paillard, "Au Salon des Indépendants qui réunit près de 5.000 oeuvres", *Le Petit journal*, 20/01/1928, p. 2

⁵⁵ F. Claustrat, "Copenhague: Gerda Wegener à l'avant-garde LGTB", *Connaissance des Arts*, 16/11/2015. [Consulta: 20/11/2015]. <https://www.connaissancedesarts.com/peinture-et-sculpture/copenhague%E2%80%89gerda-wegener-a-l'avant-garde-lgbt-1132734/>.

⁵⁶ Ch. Fegdal, "Salon des Indépendants", *La Revue des Beaux-Arts*, nº 450, 15/04/1926, p. 3.

⁵⁷ A. Rigg Karber, "When a woman paints woman" en *Gerda Wegener*, Arken, Ishoj, 2015, p. 21.

⁵⁸ Mientras el Estado Francés adquirió en vida de la artista tres obras para el museo del Louvre, hoy día expuestas en el Centre Pompidou de París, los mu-

seos daneses no se hicieron con ninguno de sus trabajos. Solo tras su muerte se compraron y mostraron algunas de sus obras, en número sumamente escaso, por parte de museos de su país natal. Solo los coleccionistas privados valoraron a la artista y hoy día cuentan con sus creaciones.

⁵⁹ M. Jensen, *Gerda Wegener*, Aarhus Kwindemuseet i Danmark, 1993.

⁶⁰ L. Svanholm, F. Claustrat & M. Jensen, *Gerda Wegener, portraitiste danoise du Paris des années 20*, Maison du Danemark, París, 2000.

⁶¹ N. H. Zmelty, "Une voix singulière au coeur de la Grande Guerre: Gerda Wegener", 5 "Troisième sexe" et décembre 2014, Bordeaux, Ahténée Père Joseph Wrésinsky, Organisée par la Société des amis du Musée des Beaux Arts de Bordeaux. [Consulta: 09/07/2015]. <http://amis-musees-bordeaux.com/events/une-voix-singuliere-au-coeur-de-la-grande-guerre-gerda-wegener-nicholas-henri-zmelty/>. Este autor, especializado en las ilustraciones de revistas francesas y carteles, ha trabajado recientemente sobre esta artista en las Jornadas de Estudios "Les intermédiaires II. «Troisième sexe» et paradigme féminin dans la modernité artistique (1900-1930)" que fueron organizadas por Marcella Lista y Pascal Rousseau en la Universidad de París, el 30 de septiembre de 2015. [Consulta: 05/11/2015] <http://blog.apahau.org/journee-detudes-les-intermediaires-ii-troisieme-sexe-et-paradigme-feminin-dans-la-modernite-artistique-1900-1930-paris-30-septembre-2015/>.

⁶² Película dirigida por Tom Hooper y protagonizada por Eddie Redmayne (Einar/Lili) y Alicia Vikander (Gerda) que se estrenó el 27 de noviembre de 2015. La actriz Alicia Vikander, que interpretaba el papel de Gerda Wegener, se alzó con el Oscar a la mejor actriz de reparto. A. Messeguer, "Alicia Vikander se alza con el Oscar a la mejor actriz de reparto", *La Vanguardia*, 29/02/2016. [Consulta: 01/11/2016]. <http://www.lavanguardia.com/cine/20160216/302208144341/alicia-vikander.html>.

⁶³ Gerda Wegener, ARKEN, [Consulta: 15/11/2015]. <http://www.arken.dk/udstilling/gerda-wegener/>

REFERENCIAS

- Ames, Jonathan, ed. 2005. *Sexual Metamorphosis: An Anthology of Transsexual Memoirs*. New York: A Vintage Book Original.
- Armstrong, Tim. 1998. *Modernism, Technology and the Body*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Blaszczyk, Regina Lee. 2006. "The Colors of Modernism: Georgia O'Keeffe, Cheney Brothers, and the Relationship between Art and Industry in the 1920s." In *Seeing High & Low: Representing Social Conflict in American Visual Culture*, edited by Patricia Johnston, 228-246. Berkeley: University of California Press.
- Caizergues, Pierre, and Michel Décaudin, eds. 1993 *Apollinaire. Oeuvres en prose complètes*, vol. II. Paris: Gallimard.
- Claustrat, Frank. 2000. *Gerda Wegener, portraitiste danoise du Paris des années 20*, Paris: Maison du Danemark.
- Claustrat, Frank. 2012. "Nordic Writers and Artists in Paris before, during and after World War I." *Avant-Garde Critical Studies* 28: 129-148.
- Claustrat, Frank. 2015. "Copenhagen: Gerda Wegener à l'avant-garde LGTB." *Connaissance des Arts*. Accessed November 16, 2015. <https://www.connaissancedesarts.com/peinture-et-sculpture/copenhague%E2%80%89gerda-wegener-a-lavant-garde-lgbt-1132734/>.
- Christensen, Inga. 1988. "Early 20th-Century Danish Women Artists in Light of De Beauvoir's 'The Second Sex'." *Woman's Art Journal* 9, no. 1: 10-15. <https://doi.org/10.2307/1358357>
- Grubb Martinussen, Amalie. 2015. "Biography." In *Gerda Wegener*, edited by Christian Gether, Stine Hoholt, Andrea Rygg Karberg, and Amalie Grubb Martinussen, 81-85. Ishøj: Arken Museum of Modern Art.
- Hoyer, Niels. 1933. *Man into de woman: the first sex change, a portrait of Lili Elbe: the true and remarkable trasformation of the painter Einar Wegener*. London: Blue Boat Books.
- Jensen, Mona. 1993. *Gerda Wegener*, Arhus: Kwindemuseet i Danmark, 1993.
- Nero, Julie. 2013. "Hannah Höch, Til Brugman, Lesbianism, and Weimar Sexual Subculture." PhD diss., Department of Art History and Art. Case Western Reserve University.
- Ramos Frendo, Eva M^a. 2016. "Las ilustraciones de la danesa Gerda Wegener (1884-1940) en el semanario francés *La Baionnette*. Una satírica visión femenina de la Primera Guerra Mundial." *AACA*, no. 34. <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=1192>.
- Rygg Karberg, Andrea. 2015. "When a woman paints woman." In *Gerda Wegener*, edited by Christian Gether, Stine Hoholt, Andrea Rygg Karberg, and Amalie Grubb Martinussen, 13-39. Ishøj: Arken Museum of Modern Art.
- Stewart, Mary Lynn. 2008. *Dressing Modern Frenchwomen. Marketing Haute Couture, 1919-1939*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.
- Theliol, Mylène. 2013. "L'Essor des Sociétés Artistiques au Maroc durant le Protectorat Français (1922-1956)." *Marocmediterranee*. Accessed October 17, 2015. <http://marocmediterranee.blogspot.com.es/2013/05/lessor-des-societes-artistiques-au.html>.
- Theophano, Teresa. 2004. "Elbe, Lili." In *The Queer Encyclopedia of the Visual Arts*, edited by Claude Summers, 109. San Francisco: Cleis.
- Weirup, Torben. 2015. "Genopdaget. Kvinde kend din krop." *Berlingske: Kultur*. Accessed August 30, 2015. <http://www.b.dk/kultur/kvinde-kend-din-krop>.
- Weis, Andrea. 2014. *París era mujer. Retratos de la orilla izquierda del Sena*. Madrid-Barcelona: Egales.

IN GIRUM IMUS NOCTE ET CONSUMIMUR IGNI: DEL LABERINTO AL CIRCUITO. ALGUNAS NOTAS SOBRE EL ANDAR COMO PRÁCTICA ESTÉTICO-POLÍTICA*

Irene Valle Corpas

Universidad de Granada

Data recepción: 2016/09/13

Data aceptación: 2017/07/23

Contacto autora: irenevalle1991@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5153-5994>

RESUMEN

La imagen del laberinto ha sido objeto de múltiples revisiones en el dominio artístico durante todo el siglo XX. Pero fue la década de los sesenta la que hizo de ella una figura esencial para numerosos teóricos y creadores que se negaban a seguir los preceptos del urbanismo dominante. A partir de la noción deleuziana de pliegue, el presente artículo pretende esclarecer las razones que motivaron el rescate de ciertos aspectos del arte Barroco y determinar cuál es su relación con el recurso a lo laberíntico y el andar performativo. Para finalizar, trataremos de situarnos en las últimas décadas de la centuria con el objetivo de comprobar qué fortuna ha tenido esta metáfora como mecanismo de actuación política.

Palabras clave: laberinto, pliegue, Barroco, Internacional Situacionista, Surrealismo

ABSTRACT

The image of the labyrinth was reworked on numerous occasions by artists during the twentieth century, though it was in the 1960s that it became an essential figure for many theorists and creators who refused to follow the precepts of urbanism, in all their dominant forms. Making use of Deleuze's notion of folding, this paper aims to clarify the factors that motivated the recovery of certain aspects of Baroque art, while also attempting to determine its relationship with the recourse to the labyrinthine and performative walking. Finally, we will look at the final decades of the century and assess the fate of this metaphor as a mechanism for political action.

Keywords: labyrinth, folding, Baroque, Situationist International, Surrealism

Llamaremos a este hombre el viajero – si por casualidad ello es necesario – a causa de la lentitud de su paso, a causa del extravío de sus ojos. Marguerite Duras, El amor.

Ya no sé volver a la salida. Desciendo, luego subo. Y hago un giro. Laberinto. No pude salir nunca. Y ahora habito para siempre en el interior de un edificio que sin duda va a derrumbarse, víctima de una secreta enfermedad. Nadar, citado por Walter Benjamin en Obra de los pasajes.

Ya lo apuntó Foucault: “la inquietud actual concierne fundamentalmente al espacio, sin duda mucho más que al tiempo; el tiempo no aparece probablemente sino como uno de los juegos de distribución posibles entre los elementos que se reparten en el espacio”¹. Precisamente por ser la época del espacio, el siglo XX fue también deleuziano, pues Gilles Deleuze poseía una brillante capacidad para fabricar toda una serie de conceptos con los que cartografiar y pensar el espacio hasta

Ligne active prenant librement ses ébats. Promenade pour la promenade, sans but particulier. Agent : un point en mouvement (fig. 1) :

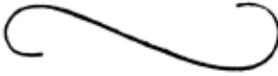


Fig. 1

Cette même ligne avec des formes d'accompagnement (fig. 2 et 3) :



Fig. 2



Fig. 3

Figures de Klee

Fig. 1. Pliegues de Paul Klee, en G. Deleuze, *El pliegue, Leibniz y el Barroco*, Paidós, Barcelona, 1989, p. 26

el punto de practicar una auténtica topografía de la escritura². De entre las numerosas figuras geográficas que descubrimos en sus obras podríamos citar las más relevantes: meseta, grieta, estrato, caminar nómada o los pares rizoma/raíz y oasis/desierto; pero, sin duda, y a pesar de que en gran medida no puede pensarse separada de las demás, la imagen de pliegue³ es una de las que mayor fortuna ha tenido en el ámbito de las artes plásticas y la arquitectura⁴. En las primeras líneas de su libro dedicado a Leibniz, el filósofo francés nos brinda una definición de pliegue como función operatoria esencial del Barroco, si bien más adelante advertimos que Deleuze teoriza esta noción en respuesta a toda una tendencia del arte contemporáneo que irrumpe en los años sesenta⁵. Es interesante comprobar cómo ese barroquismo de la década de los sesenta, que Deleuze detecta retrospectivamente, tiene importantes implicaciones en el desarrollo del urbanismo radical que posteriormente mutaría sus rasgos en esa otra era neobarroca que son los años ochenta.

En esencia, el pliegue es el retorcimiento infinito de la materia, el movimiento curvilíneo de un organismo que evidencia que la materia y el espacio no están formados por partículas sepa-

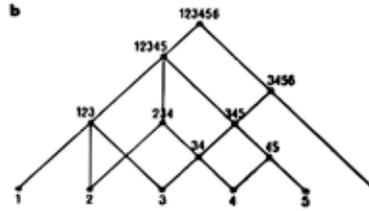
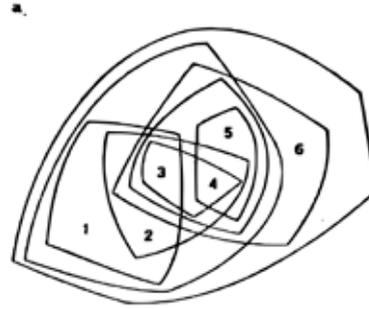


Fig. 2. Oposición entre semi-trama (arriba) y árbol (abajo) en C. Alexander, "La ciudad no es un árbol", *Cuadernos summa-nueva visión*, 9, 1968, p. 21

radas sino que cada ser es un torbellino de pliegues unido al resto de la materia. O dicho de otro modo, el pliegue es un indicador de la elasticidad de los cuerpos y la fluidez de los fenómenos, la prueba de que lo vivo presenta la forma de tejido o laberinto:

Así, pues, el laberinto del continuo no es una línea que se disociaría en puntos independientes, como la arena fluida en granos, sino que es como un tejido o una hoja de papel que se divide en pliegues hasta el infinito o se descompone en movimientos curvos, cada uno de los cuales está determinado por el entorno consistente o conspirante. [...] La unidad de materia, el más pequeño elemento de laberinto es el pliegue, no el punto, que nunca es una parte, sino una simple extremidad de la línea. [...] De lo anterior se derivan ya dos consecuencias que hacen sentir la afinidad de la materia con la vida, con el organismo⁶. (fig. 1)

Como si de una mónada se tratase, este párrafo condensa las ideas principales que componen el fondo del pensamiento organicista en arquitectura y urbanismo, además de arrojar luz sobre las razones que llevaron a mediados de siglo a muchos teóricos de la ciudad a recurrir a la imagen del laberinto como táctica de oposición contra el reduccionismo de los planteamientos

dominantes. De antemano, Deleuze señala que por más que busquemos en el laberinto no encontraremos un punto aislable sino, con suerte, un hilo que nos lleve a uno de los extremos de la trama. A esta estructura laberíntica de líneas plegadas y conectadas Deleuze la llama rizoma y le otorga un valor político significativo por varias razones. En primer lugar, lo rizomático remite a lo horizontal pues supone la negación de un tronco generador en favor de una multiplicidad de centros, de suerte que el rizoma tendría numerosas entradas y salidas⁷. Asimismo, al carecer de eje, el rizoma-laberinto no divide el espacio entre un exterior y un interior pues todo queda dentro de la malla. Lo opuesto al rizoma es el árbol, donde el crecimiento es radial y vertebrado sobre un tronco que separa las extremidades y cierra la estructura sobre sí misma (fig. 2). Por otro lado, a juicio de Deleuze, el rizoma está generado por el deseo, en tanto que este nunca persigue un único objeto sino toda la red de relaciones asociadas a él, por lo que el deseo no se detiene nunca y el espacio que genera es siempre cambiante y rizomático. En última instancia, el poder político del rizoma estriba no solo en su capacidad para conectar cualquier punto con otro sin necesidad de pasar por un eje sino, sobre todo, en la exigencia de actualizar constantemente las conexiones en virtud de una temporalidad, haciendo muy difícil la imposición de un orden férreo al conjunto. De ahí que Deleuze nos emplace a actuar como los nómadas que “han inventado una máquina de guerra frente al aparato del Estado” al producir una geografía en acto marcada tan solo por una serie de trazos que se borran con el tiempo⁸. Al igual que ocurre en un laberinto, si tuviéramos que caminar por el rizoma los recorridos serían cada vez distintos y estarían determinados por una toma de decisiones que no por ello escapa al deseo o el azar. No en vano Deleuze dirá que el mapa (otra imagen rizomática) “es un asunto de *performance*” pues además de ser abierto, es susceptible de ser modificado, desmontado o alterado⁹.

Por supuesto, todas estas ideas latían en el contexto del pensamiento urbano de mediados de siglo antes incluso de que Deleuze escribiese sus obras más conocidas, si bien sus ensayos las sintetizan de forma privilegiada¹⁰. Es bien sabido que ya incluso en la década de los cincuenta y a

raíz de la crisis de los CIAM¹¹ aparecieron muchos arquitectos preocupados por ofrecer una alternativa al espacio racionalista y abstracto heredado del Movimiento Moderno, para lo cual apelaron a figuras biomórficas como el corazón de la ciudad o el tejido urbano y promovieron un nuevo interés por la materia en *bruto*. Sin embargo, la crítica radical contra el modelo espacial del funcionalismo no alcanzaría su punto culminante hasta los años sesenta cuando autores como Henri Lefebvre, Michel Foucault o Guy Debord y sus compañeros de la Internacional Situacionista conjugaron la censura a la ortogonalidad cartesiana con un ataque aún más feroz contra la naciente sociedad de consumo y de control. Todos ellos coincidían en que la transformación urbana que había traído el *boom* económico con su estandarización y fragmentación de la ciudad en zonas según una reducción de la vida a cuatro actividades (ocio-consumo, residencia, trabajo y circulación), a duras penas podía esconder sus verdaderas intenciones ideológicas, a saber, el orden y contención social. Tal taxonomía urbana poco o nada tenía que ver con una vivencia real de la ciudad que solo podía nacer de una apropiación del espacio a partir del deseo y más allá del tiempo repetitivo de la producción.

Para experimentar la ciudad en todas sus posibilidades psicológicas y sociales era necesario subvertir los dos dispositivos principales que ordenaban el espacio de forma coactiva y castradora: el circuito y el panóptico. La maniobra con la que llevar dicha tarea a buen puerto pasaba por recuperar ciertos aspectos del Barroco y actualizarlos según una lectura política¹². A la solidez y rigidez de la arquitectura moderna contraponían el gusto por lo fugaz, lo ilusorio y la seducción de la curva¹³; el urbanismo como ideología y técnica de separación debía ser sustituido por la *Gesamtkunstwerk* o unión de las artes entre sí y con la vida en el espacio público (la plaza y la calle serían pues, lugares privilegiados de la acción estética y política)¹⁴; a la ideología del *menos es más* y la ciudad como máquina de producción respondían con el derroche festivo y lúdico de lo teatral; y para atacar el espacio escópico¹⁵ y cerrado de la vigilancia, nada mejor que el recorrido fenomenológico y caótico que exigían ciertas manifestaciones artísticas del Barroco.



Fig. 3. Constant, *Diseño para tejido E*, 1956 circa, Colección Fundación Constant, (Fuente: <http://stichtingconstant.nl/>)

Solo teniendo en cuenta estos parámetros evitaremos caer en el error de explicar el recurso a lo laberíntico en las décadas centrales del siglo como un mero capricho formal. Las piezas de artistas como Constant, ya sean experimentaciones (fig. 3) o planes de proyectos urbanos (fig. 4), no persiguen una motivación exclusivamente artística, como tampoco lo hacen, aunque desde otro ámbito, las también laberínticas obras de Hélio Oiticica (fig. 5)¹⁶. En un momento en el que proliferaban las estructuras cerradas que impedían cualquier recorrido libre forzando a obedecer los itinerarios marcados, aquellas tácticas que tiraban líneas de fuga con las que romper el círculo, indicaban una actitud de resistencia. De la misma manera, si la circulación había sido la gran privilegiada en el reparto de zonas, y andar era ya algo más parecido a un trabajo que a una vivencia, caminar a la *dérive* a merced de unas reglas *propias* desplegando una verdadera estética del instante era, cuando menos, una provocación¹⁷. Al fin y al cabo, tanto el *détournement* como la deriva apuntaban al corazón del sistema: la conversión frenética de toda realidad en mercancía, incluidos tiempo y espacio. Lo que estaba en juego era nada menos que cortocircuitar los procesos que habían transformado la propia ciudad en objeto de consumo haciendo del orden y la orientación condición *sine qua non* para mantener dicha lógica. Ante tal paisaje banal y utilitario era preferible perderse y vagabundear *hic et nunc*, producir un espacio y un relato propio (pues ¿qué es andar sino contar un relato?) aceptando el azar y haciendo resurgir “el tiempo

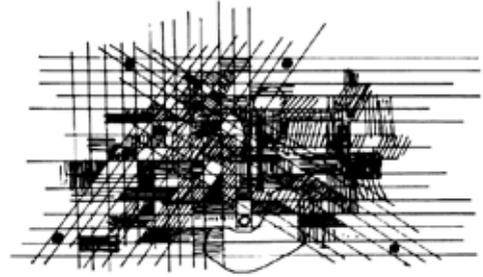


Fig. 4. Constant, *Comienzo de planificación de una ciudad cubierta*, 1959 (Fuente: <http://www.plataformaarquitectura.cl/>)

como intimidad, interioridad y subjetividad”¹⁸. El andar laberíntico deviene así una expresión directa de independencia social¹⁹.

Ahora bien, llegados a este punto es pertinente responder a un par de preguntas subyacentes. Por una parte, es evidente que la figura del laberinto no fue inventada por ningún grupo de jóvenes *enragés* dispuestos a hacer frente a los últimos cambios del sistema capitalista, como tampoco es la creación de un filósofo aficionado a las imágenes. Los laberintos ya existían antes y formaban parte del imaginario de Occidente desde el antiguo Egipto y, ciertamente, desde que Dédalo construyese uno en Creta para encerrar al Minotauro. La Edad Media haría del laberinto una alegoría de las andanzas realizadas por el hombre hasta su encuentro con Dios y la Ilustración lo erigiría como símbolo mismo de la sinrazón. ¿Por qué entonces afirmar como hacía Perniola en 1968 que “el verdadero laberinto no ha existido nunca”²⁰? ¿En qué se diferenciaba la noción de laberinto en la teoría situacionista para que dicha afirmación fuese algo más que una simple *boutade*? En segundo lugar, tampoco el andar como práctica estética buscando esos espacios oscuros o pliegues de la ciudad, era ninguna novedad. A comienzos de siglo, una serie de artistas plásticos consiguieron apoderarse de un tipo de experiencia, el paseo, que hasta entonces obraba en poder de la literatura. Tanto los dadaístas con sus *ready-made* urbanos como forma de antipaseo (lo que Careri denomina el *anti-walk*), como las deambulaciones oníricas de los surrealistas habían explorado las posibilidades del extravío como mecanismo para crear un arte sin obra²¹. ¿En ese caso, cuáles eran las variaciones intro-



Fig. 5. Hélio Oiticica, *Grande Núcleo*, 1960 (Fuente: <http://ilikethisart.net/?p=15086>)

ducidas en los años sesenta y las razones que las motivaban?

Intentaremos contestar a estas dos observaciones de una vez. Perniola distingue tres conceptos diversos en la historia del laberinto: místico-religioso, ilustrado y unitario. Si el primero, de tradición judeocristiana, entiende el laberinto como una peregrinación espiritual jalonada de obstáculos, el segundo, de herencia griega, lo considera una prueba que el intelecto humano debe superar. En ambos casos, la postura hacia lo dedálico es negativa pues desdeña el desorden, y el esfuerzo de andar se comprende solo en virtud de la llegada. A diferencia de ellos, como hemos podido apreciar, los miembros de la IS defendían un tercer tipo de laberinto, esta vez *unitario*, que “no tiene ni centro ni periferia; no tiene ninguna regularidad; es la única experiencia no cosificada del espacio porque se resuelve completamente en la aventura temporal de la búsqueda eterna”²². Así, los situacionistas serían los primeros en reclamar un laberinto genuinamente laberíntico, esto es, un lugar donde la meta no es llegar sino andar siguiendo un rumbo marcado por impulsos psíquicos. Sin embargo, dicha afirmación solo se sostiene si obviamos un dato trascendental. Existe un cuarto concepto de laberinto que Perniola apenas menciona donde las premisas anteriores se cumplen con creces: el inconsciente. Para acercarnos a este nuevo laberinto — cuyo interés no es menor pues en cierto sentido es el embrión de aquel otro en el que nos hallamos inmersos —, tenemos primero que hacer un pequeño *excursus*.

Que el inconsciente tiene estructura laberíntica es una idea que rondaba los círculos intelectuales de los años veinte y treinta. Bataille, Breton y sus respectivos grupos lo tenían muy claro²³. Para el primero, el laberinto, espacio ciego e irracional, junto con lo informe, lo primitivo, lo inquietante o la *bassesse*, era un modo de trasgredir la formas tradicionales de la arquitectura clásica así como dismantelar el eje vertical que las sustentaba²⁴. Los seguidores de Breton también tomaban lo laberíntico como figura emancipadora porque funcionaba como un resorte con el que liberar una experiencia que, a causa de la cosificación de la realidad, estaba “confinada en una jaula, en cuyo interior da vueltas y vueltas sobre sí misma, y de la que cada vez es más difícil hacerla salir”²⁵. Los surrealistas, como después sus herederos de la IS, estimaban que el hombre había sido reducido a un cuerpo fantasmal y maquina incapaz de mantener un trato con su mundo circundante que no estuviese mediado por el hechizo cadavérico de la mercancía²⁶. Salir de la jaula significaba para ellos crear nuevo tipo de materialismo de inspiración antropológica y corporal, donde la experiencia del hombre con el mundo y sus objetos estuviese cargada de acciones embriagadas con las que despertar del letargo de la alienación. Varias son las formas de embriaguez (esa *Rausch* benjaminiana) con las que contaban los seguidores de Breton: el sueño, el amor, los objetos anticuados, la droga o el paseo. Todas ellas iban encaminadas a producir un rebajamiento de conciencia, un estado heroico en el que el sujeto se adentra en una atmósfera anímica narcotizante (*Stimmung*) saturada de imágenes. Imágenes que nacen de un encantamiento místico presente en el corazón de lo cotidiano, de un contacto con los objetos atravesado por el deseo. Por ello, los surrealistas más que nadie dieron valor al laberinto, pensándolo casi como una *iluminación profana* y se zambulleron completamente en ese espacio sinuoso y líquido que es la ciudad²⁷. Con sus *flâneries* oníricas quisieron introducir al mundo en un flujo inconsciente:

*El Teseo surrealista, el revolucionario, no libera al mundo de la tiranía penetrando en el laberinto y destruyendo a la bestia, sino llevando consigo al mundo entero dentro del laberinto, donde, confundido con lo inconsciente liberado, el mundo se transforma*²⁸.

El problema — y Benjamin²⁹ no se cansó de advertirnos —, era que este laberinto podía ser una trampa. Abandonarse a un continuo *état de surprise* sin pensar en un ulterior “despertar dialéctico, copernicano”, no solo era propio de la fúnebre mentalidad romántica sino que, ante todo, era peligroso porque encerraba al sujeto (colectivo) en una jaula, impidiéndole tornar de vuelta a la realidad. Benjamin reprochaba a Aragon el no querer salir de su incesante *vague de rêves* que sin acudir a esa constelación del despertar, no se distinguía en mucho de aquella otra ensoñación de la fantasmagoría³⁰. Esto es justamente lo que ocurría en los Pasajes, esas *Urformen* de los actuales centros comerciales, donde el *flâneur* vagaba guiado por el deseo, pero esta vez el deseo era fetichista y el laberinto había devenido laberinto de la mercancía: “Caminar a través de los pasajes es hacer un camino de fantasmas donde ceden las puertas y se ablandan, las paredes se abren³¹ [...] El laberinto es sin duda el camino correcto para quien quiere llegar pronto a la meta. Porque dicha meta es el mercado”³².

Si las imágenes y el sueño solo juegan en favor del consumo y la fascinación, convirtiendo el deambular en una simulación que niega sus posibilidades como “trampolín” hacia una revolución, el laberinto de la *rêverie* se antoja un lugar contradictorio y problemático. Es de este modo como deben pensarse los reproches de Benjamin a estos “hijos del frenesí y de la sombra”, por usar la fórmula de Louis Aragon. Cuando desde mediados de los cincuenta la ciudad entró en un período de transformación radical, en una auténtica crisis urbana que solo podía resolverse colectivamente, los paseos pulsionales y subjetivos de los surrealistas se interpretaron como una huida de la realidad y los reproches se multiplicaron³³. En el momento en que la colonización de imágenes era ya dominante y más que propiciarla primaba combatirla, los situacionistas echaban en falta una actitud más abiertamente política y consciente. Su laberinto debía estar del lado del despertar. Tenía que ser ante todo una forma de activar un nuevo uso de la vida que para ellos no podía desligarse del espacio colectivo de la ciudad y no tanto un mecanismo de indagación personal. En definitiva, el laberinto situacionista no era más que una táctica de defensa urbana cuando la ciudad se había convertido en un espectáculo

consumido de forma pasiva³⁴. La reformulación de esta metáfora sigue por tanto, unas directrices distintas en la década de los cincuenta y sesenta que en las vanguardias precedentes pero no por ello es la primera reivindicación de un laberinto plenamente laberíntico.

Pero aún queda una pregunta sin contestar: ¿qué fue de todo esto una vez liquidadas las expectativas políticas tras el fracaso del 68, y la posterior crisis de los 70 que culmina en el giro neoliberal en el que aún estamos inmersos? ¿Cuáles son nuestros laberintos? En un mundo como el nuestro, donde las imágenes se multiplican *ad nauseam* provocando que muchos pensadores hablen de una hipertrofia de la imagen, no es extraño que la posmodernidad haya tomado a los surrealistas como padres putativos, no sin cierta dosis de injusticia. Ciertamente resulta paradójico que el surrealismo haya pasado de ser la única vanguardia que comprendió el *Manifiesto* a convertirse en un laboratorio de experimentación psicológica puesto al servicio de la publicidad. Una vez domesticada y empaquetada, esa embriaguez se ha integrado perfectamente en el sistema. Las ensoñaciones y delirios surrealistas pueblan nuestras pantallas de televisión y medios de comunicación. En palabras de Krauss, “la importancia del surrealismo radica en el pasado, admitámoslo”³⁵ porque ya no se trata sólo de decir *sí* a la obra de arte como extensión de la experiencia del mundo. El problema al que nos enfrentamos ahora es aprender a orientarnos en un entorno de sobreesitimulación “donde los residuos de viejas represiones que los surrealistas encontraron desperdigados por el París de entreguerras se convierten hoy en el aura de sueño que envuelve a un universo mercantil prácticamente autonomizado”³⁶. Si hay un lugar en el que se nos invite a andar al compás de nuestros sueños — fabricados, claro está — ese es el centro comercial donde la estructura laberíntica ha adquirido verdadera carta de naturaleza. No en vano señalaría Frederic Jameson que en el vestíbulo del Hotel Buenaventura de Los Ángeles, concebido como un espacio comercial, es imposible situarse y los clientes son incapaces de crearse un mapa cognitivo no ya solo del sitio sino de la propia ciudad³⁷. Una sensación similar asalta al operador de cámara ficticio de *Sans Soleil* (Chris Marker, 1983) en su viaje a Tokio. Ciudad invadida por pantallas que constituye el



Fig. 6. Fotogramas de *Sans Soleil* dirigida por Chris Marker en 1983

epítome del espacio de sobreestimulación, en Tokio la imagen mediática penetra en la vida de las personas hasta en sus gestos más cotidianos (un trayecto en metro se vive como una película o un videojuego). La desconocida mujer que lee las cartas del camarógrafo relata uno de sus sueños. A su voz en off le acompañan imágenes de una multitud que recorre como sonámbula los pasillos de una estación de metro y un centro comercial de la capital japonesa (fig. 6):

Descripción de un sueño: cada vez con más frecuencia mis sueños tienen lugar en los centros comerciales de Tokio, en los túneles subterráneos que lo extienden y discurren paralelos a la ciudad (les galeries souterraines qui le prolongent et doublent la ville). Una cara aparece, desaparece; un rastro es encontrado, desaparecido. Todo el folklore de los sueños está tan en su sitio que al día siguiente cuando me despierto me doy cuenta de que continúo buscando en la base del laberinto, la presencia encubierta de la noche anterior. Empiezo a preguntarme si esos sueños son realmente míos o si forman parte de un conjunto, de un gigantesco sueño colectivo del cual la ciudad entera podría ser la proyección.

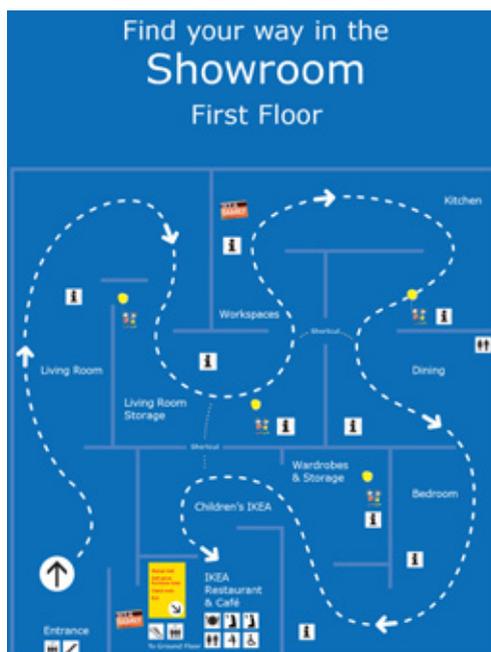


Fig. 7. Mapa de establecimiento comercial Ikea, años 2000

No podemos aquí historizar en todos sus matices la noción de lo laberíntico en la era posmoderna pero sí podemos decir que en su vertiente despolitizada³⁸ en buena medida se trata de un *rizoma arborificado* o bloqueado, un espacio intrincado y movedido pero siempre circular y enclaustrado en un recinto que traza una firme línea entre interior y exterior, entre dentro y fuera (fig. 7). En estos espacios el recorrido es siempre el mismo y el tiempo que se haga cada vez más³⁹. Este tipo de disposiciones espaciales se multiplican en nuestras ciudades a través de la conversión de los cascos históricos en guetos turísticos o la proliferación de espacios autosuficientes y blindados. Debord era plenamente consciente de esta posibilidad, por lo que no es extraño que en la desencantada década de los setenta se sirviese de un palíndromo para expresar lo que él consideraba un presente sin salida ni reposo: *In girum imus nocte et consumimur igni* (damos vueltas en la noche y somos devorados por el fuego)⁴⁰.

Si el surrealismo ha sobrevivido — pero de qué manera — y el laberinto se ha vuelto circuito, tampoco han gozado de mejor fortuna otras pretensiones del situacionismo y el urbanismo radical. Como asegurar Rem Koolhaas y otros

teóricos contemporáneos las aspiraciones lúdicas de la que es considerada última vanguardia, su barroquismo y desde luego la insistencia en la porosidad y la fluidez de los tránsitos toman cuerpo en nuestras ciudades líquidas, informales, desordenadas y vertiginosas — vivimos en la era del *keep walking*⁴¹. No solo la solidez se ha desvanecido en el aire, también lo blando, lo débil o lo líquido han seguido un camino similar. Al mismo tiempo, la retórica de la creatividad ha convertido al *homo ludens* en un trabajador perpetuo, como antaño le ocurrió al paseante. Si hay algo que hemos visto repartirse en las últimas décadas es el cambio de bando de las tácticas o su plena fagocitación, eso que Boltanski y Chiapello llaman la crítica como motor del capitalismo⁴². Podemos decir con Perniola que el situacionismo ha tenido una “serena derrota”, en tanto que el mundo no ha sido esencialmente transformado⁴³. David Harvey va aún más lejos y sugiere que “en 1967 Guy Debord escribió un texto profético, *La société du Spectacle*, y casi parece que los representantes del capital lo hubieran leído cuidadosamente y hubieran adoptado sus tesis como los fundamentos de sus estrategias consumistas”⁴⁴.

En 1972, año en que clausura la IS, Italo Calvino escribió su “último poema de amor a las ciudades” cuando, debido a su crecimiento desmesurado y las políticas de exclusión social, se habían convertido en lugares invivibles que invitaban a un repliegue hacia la imaginación y sus *ciudades invisibles*. No obstante, conscientes de que zafarse es ahora más necesario que nunca, muchos artistas siguen trabajando con todo el conjunto de ideas heredados del urbanismo radical, releendo las propuestas de Deleuze y asumiendo la tarea de volver a tejer el verdadero laberinto: emancipador, escurridizo, abierto y colectivo. Han nacido nuevas formas de andar políticamente, mucho más conscientes de la importancia de trabajar en espacios olvidados o marginales donde aún es factible lograr la heterotopía. Pero, eso sí, tratando de sortear el peligro de que estos lugares se cierren sobre sí mismos o lleven a una estetización vacua de la nomadología⁴⁵, para lo cual conviene fortalecer las líneas que conectan el archipiélago de ciudades que compone nues-

tras urbes. Así, en la mejor tradición de la deriva, el artista Francis Alÿs ha querido tomarse el tiempo de caminar por la ciudad de México en varias acciones con el objetivo de crear un *relato fabuloso* con el que deconstruir el discurso oficial sobre la ciudad y mostrarlo como lo que es, un cuento como otro cualquiera. En *Cuento de Hadas* (1995), una performance consistente en caminar por las calles dejando atrás el hilo de su jersey que se va destejiendo con sus pasos, vuelve al mito del laberinto para ponerse en la posición de Ariadna y pensar la ciudad como hilo narrativo urdido al andar. En palabras de Thierry Davila, se trata de formular preguntas a nuestra experiencia urbana, de insertar una “fábula en la vorágine de la megalópolis”, en definitiva, de practicar un écart en la ciudad⁴⁶. Un impulso parecido, aún más laberíntico incluso, mueve la transurbancia del ya conocido colectivo Stalker. Hablamos de un grupo de artistas, arquitectos y activistas que con sus errabundeos han decidido explorar los territorios vacíos de la periferia de Roma y otras capitales. Fuertemente influidos por el concepto de *devenir rizomático* en la teoría de Deleuze y Guattari así como por los trabajos de Constant y el situacionismo, consideran el viaje como un método para construir colectividades.

El laberinto vuelve así a ser una actividad táctica según la formulación de Michel De Certeau, quien realzaba el poder de los ciudadanos para darle la vuelta a las acciones y usos del espacio, la lengua o los recursos programados por los sujetos poderosos en función de sus intereses⁴⁷. A este ardid silencioso pero efectivo del poder lo llamaba De Certeau *estrategia*, y postulaba que toda buena estrategia dispone de un lugar propio donde desplegar sus relaciones de fuerzas. Las tácticas, sin embargo, “no tienen más lugar que el del otro”, dependen solo del uso del tiempo. Parece que tal despliegue de términos está hecho a la medida de nuestra pequeña historia del laberinto. De modo que en los últimos años el enemigo del laberinto habría sido él mismo en su versión vaciada y distorsionada, en su postura *estratégica*. Si queremos mantener su fuerza táctica, hagamos caso al profeta. Perdámonos, pero despiertos.

NOTAS

* Este artículo es fruto del trabajo en el ámbito de un proyecto de tesis doctoral que cuenta con la ayuda del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (FPU14/03622).

¹ M. Foucault, "Des espaces autres", *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, 1984, p. 47.

² J. Rodríguez Gómez, "Literatura y filosofía: Deleuze o la caza de Snark", *La Balsa de la Medusa*, 36, 1995, p. 53.

³ Hay que advertir que ni el término ni el concepto son exclusivos de Deleuze. Más bien este lo toma de Foucault quien lo teoriza como forma de subjetivación o de inclusión del *afuera*. Véase el capítulo *Los pliegues o el adentro del pensamiento (subjetivación)* del estudio de Deleuze sobre la filosofía de su amigo, en G. Deleuze, *Foucault*, Barcelona, Paidós, 1987.

⁴ Para un estudio de la importancia del pensamiento de Deleuze en arquitectura es útil cualquier obra de Solà-Morales, no obstante, podemos concretar: I. Solà-Morales, *Territorios*, Gustavo Gili, Barcelona, 2002, pp. 77-137.

⁵ El propio Deleuze reconoce que tanto detrás de las esculturas planas de Carl Andre, los trabajos igualmente minimalistas de Tony Smith, los gigantes envolvimientos de Christo o los movimientos del cuerpo en los artistas performativos hay un espíritu barroco. Si el Barroco se caracteriza por ese pliegue *all over* que subraya la unión de espacio y materia, todo arte que participe de este impulso unitario — y el de los artistas citados así lo hacía — será también barroco. La fórmula en la que se traduce esta defensa de la continuidad de las artes es la del teatro o lo teatral. El teatro para el filósofo francés es un espacio social desbordante donde el arte finalmente se convierte en *máquina viviente*. En dicho sentido, la performatividad del *minimal* y el hecho de situarse en un espacio difuso *entre* escultura o arquitectura, llevan a Deleuze a calificar a Smith de artista neoleibniziano o a reclamar un inventario de temas barrocos en personajes como Robert Morris o Sol LeWitt (véase: G. Deleuze, *El pliegue, Leibniz y el Barroco*, Paidós, Barcelona, 1989, p. 159). A nadie se le

escapa que esta lectura choca frontalmente con aquella otra formulada por Michael Fried en *Art and Objecthood*, libro escrito directamente para atacar la teatralidad de los artistas *literalistas* al considerar que la presencia del espectador en las obras y la universalidad que arrastra el teatro hacían degenerar al arte. Por último, más allá de la componente teatral, Deleuze señala que existe otra vertiente barroca en el arte contemporáneo, esta vez motivada por un interés por las texturas de la materia y una inclinación hacia lo informal, lo bajo y lo que está a ras de suelo. Todo ello coincidiría con los rasgos biomórficos que adquiere la materia al plegarse. Así, también serían "pintores barrocos modernos" artistas como Klee, Fautrier, Dubuffet o Betencourt (*Ibid.*, p. 51).

⁶ *Ibid.*, pp. 14-15.

⁷ Véase G. Deleuze, F. Guattari, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-textos, Valencia, 2004, p. 26.

⁸ Palabras de Deleuze tomadas de F. Careri, *Walkscapes. El andar como práctica estética*, Gustavo Gili, Barcelona, 2014, p. 38.

⁹ G. Deleuze, *El pliegue...*, p. 18.

¹⁰ Por otro lado, Solà-Morales señala que no habría que esperar a *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* o *El pliegue. Leibniz y el Barroco* para encontrar una reflexión profunda sobre el espacio en la obra de Deleuze, sino que muy al contrario, ya en *Diferencia y repetición*, publicado en 1968, se desarrolla todo un pensamiento saturado de nociones topológicas y figurativas. Véase: I. Solà-Morales, *op. cit.*, p. 72.

¹¹ Para un breve pero informado relato de las sucesivas crisis del CIAM hasta su disolución definitiva en 1959, véase: B. Gravagnuolo, *Historia del Urbanismo en Europa. 1750-1960*, Akal, Madrid, 1998, pp. 423-434.

¹² Aunque muy someramente, hemos podido apreciar la fuerte atracción que siente Deleuze por la filosofía y el arte barrocos, algo que resulta extensible a otras figuras a él contemporáneas como Debord, Lefebvre y, en otro sentido, también Jacques Lacan y Michel De Certeau según señala Christine Buci-Glucksmann. Además de los aspectos espaciales arriba comentados, podríamos pensar en otras razones.

Por un lado, el Barroco podía interesar a todos aquellos autores desde Bataille a Foucault o Horkheimer y Adorno que se proponían desenmascarar el mito de la Ilustración como época de libertad y progreso. Igualmente, para muchos pensadores, como ha apuntado Martin Jay, el Barroco se identificaba con una época en la que el sistema visual se sobrecargó con un exceso de imágenes, lo que Buci-Glucksmann denomina «la locura de la visión», en muchos casos dirigidas al estado llano y que se correspondía a la perfección con la explosión de la imagen desde los sesenta en adelante. Véase: M. Jay, *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*, Akal, Madrid, 2007, p. 44.

¹³ En *Hiroshima mon amour*, publicada en 1960, Marguerite Duras contrarrestaba la efervescencia amorosa de dos jóvenes con el hastío y la angustia vividos en una ciudad de provincias en plena guerra a partir de un recurso formal: «En aquellas calles tortuosas se vive, pues, la línea recta de la espera de la muerte» (M. Duras, *Hiroshima mon amour*, Seix Barral, Barcelona, 1984, p.122). La contraposición de valores poéticos a partir del juego con el antagonismo recta/curva parece ser una constante en estos años aunque es algo de lo que se ocupó la fenomenología francesa desde Bergson a Bachelard. Este último publicó en una fecha muy cercana, 1957, su conocido libro *La poética del espacio* donde afirma: «Es un hecho poético el que un soñador pueda escribir que una curva es caliente. ¿Creemos que Bergson no *rebasaba el sentido* atribuyendo a la curva la gracia y sin duda a línea recta la *rigidez*? ¿Qué hacemos de más si decimos que un ángulo es frío y una curva caliente? ¿Que la curva nos acoge y que el ángulo demasiado agudo nos expulsa? ¿Que el ángulo es masculino y la curva femenina? Una nada de valor lo cambia todo. La gracia de una curva es una invitación a permanecer» (G. Bachelard, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2000, p. 135). Los edificios de Oscar Niemeyer o Eero Saarinen no están muy lejos de este tipo de enunciados.

¹⁴ No debemos olvidar que para Debord «la *separación* es el α y

omega del espectáculo» (G. Debord, *La sociedad del espectáculo*, Pre-Textos, Valencia, 2015, p. 46). De la misma manera, Lefebvre se queja amargamente de la parcelación del espacio que, en su opinión es simétrica al surgimiento de una especie de *zooning* corporal: «Confinado por la abstracción del espacio fragmentarlo en lugares especializados, el cuerpo mismo se fragmenta y se pulveriza. [...] En el espacio abstracto, donde quiera que se sienta su influencia, la muerte del cuerpo se cumple de dos maneras: una simbólica y otra concreta» (H. Lefebvre, *La producción del espacio*, Capitan Swing, Madrid, 2013, p. 346).

¹⁵ En opinión de Martin Jay, desde Bataille a Derrida, los teóricos franceses del siglo XX elaboraron una crítica a la facultad de ver (*voir*) en tanto que consideraban que presentaba un estrecho vínculo con esas otras actividades nada inocentes de *pouvoir* (poder) y *savoir* (saber) – M. Jay, *op. cit., passim* –. Esta crítica tiene importantes consecuencias en la teoría del espacio en Debord y su aversión hacia el espectáculo, en Lefebvre con su reprobación de los espacios de representación o el conocido análisis foucaultiano del panóptico. Desde luego el recurso a lo laberíntico en estos años debe ser leído como una forma de esquivar al imperio del ojo.

¹⁶ Podríamos aventurar la hipótesis de que los artistas que en los años 60 de una u otra manera trabajaron con las fórmulas y modelos del constructivismo desarrollaron después un interés por el espacio laberíntico y con la idea del caminar como práctica estética. Al menos así lo sugiere Mario Perniola: «La importancia de la contribución de los constructivistas a una concepción auténticamente laberíntica del espacio es claramente deducible a través de su planteamiento dialéctico de las relaciones existentes entre la forma y las necesidades humanas. Desde el desarrollo de la tesis de la realización práctica del arte, el constructivismo sostiene la abolición del arte como actividad separada y autónoma y considera que el trabajo del arquitecto debe ser inventar contemporáneamente nuevos espacios y nuevas condiciones de vida» (M. Perniola, "Apuntes para una historia del urbanismo laberíntico", *URBS. Revista*

de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales, 4, 1968, p. 191).

¹⁷ A veces se ha olvidado que no sólo los europeos realizaron este tipo de paseos. No nos debe extrañar que Oiticica hiciera sus propias derivas en las que recogía un conjunto de objetos de las calles de Río de Janeiro (*Delirio ambulatorio* o *Apropiaciones* son algunos ejemplos). Artur Barrio hizo lo propio en *4 días, 4 noches* (1970) y más adelante Francis Alÿs exploraría la ciudad de Méjico como si se tratase de un enorme organismo. Véase: T. Davila, *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle*, Editions du Regard, Paris, 2002, pp. 83-92.

¹⁸ H. Lefebvre, *op. cit.*, p. 424.

¹⁹ Así es como Constant define al espacio social de *Nueva Babilonia* pensado directamente a partir de la figura del laberinto. Véase: L. Andreotti, X. Costa (eds.), *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*, Actar, Barcelona, 1996, p. 168.

²⁰ M. Perniola, *op. cit.*, p. 187.

²¹ Para saber más sobre el paseo como práctica estética en las primeras vanguardias véase F. Careri, *op. cit.*, pp. 68-88.

²² M. Perniola, *op. cit.*, p. 187. Resulta interesante insistir en esta relación entre el concepto de pliegue deleuziano y ciertos aspectos del urbanismo radical. Para los artistas cercanos a la IS el laberinto griego no es un paradigma a seguir como tampoco es satisfactorio el pliegue griego según el criterio de Deleuze porque supone una mezcla de términos que «actúan por disposiciones en círculo que corresponden a la repetición de la proporción», es decir, porque no proporciona una unidad real (véase: G. Deleuze, *El pliegue...*, p. 54). El rechazo de la cerrazón del círculo es quizá el punto en común más sólido en este sentido.

²³ Para una comprensión algo más profunda de este asunto acompañada de una rica bibliografía, véase: M. Jay, *op. cit.*, p. 199. Hay que decir también que no todos los pensadores del inconsciente sostienen que este presenta una disposición laberíntica. En la línea marcada por Freud, Breton se sirve de esta imagen, pero más adelante Lacan pondrá la banda de Moebius o las bote-

llas de Klein como figuras más ajustadas al funcionamiento real del inconsciente. Claro que tampoco en Lacan el deseo se mueve rizomáticamente sino que se encadena persiguiendo un único objeto. Véase *Ibid.*, p. 277.

²⁴ R. Krauss, *El inconsciente óptico*, Tecnos, Madrid, 1997, p. 183.

²⁵ A. Breton, *Manifiestos del surrealismo*, Argonauta, Buenos Aires, 2001, p. 26.

²⁶ La cuestión de lo vivo y lo muerto, lo orgánico y lo inorgánico no es baladí. Benjamin toma de Marx la noción de mercancía como ese lugar en el que se esconde una muerte (lo inorgánico): «En el viviente percibe la moda los derechos del cadáver. El fetichismo, que sucumbe al sex-appeal de lo inorgánico, es su nervio vital. El culto a la mercancía pone a este al servicio de lo inorgánico.» (*Libro de los Pasajes*, B 9,1). Y Marx, aunque no refiriéndose a la mercancía sino al capital, apunta: «El capital es trabajo muerto que, a la manera del vampiro, vive sólo de chupar el trabajo vivo, y tanto más vive, cuanto más chupa» (C. Marx, *El Capital I. Crítica de la economía política*, Fondo de Cultura Económica, Méjico D. F., 2014, p. 209). Se hace evidente que en el surrealismo y más tarde en el organicismo de posguerra, el laberinto se entiende dentro de esta dualidad: es lo vivo, la forma que adquiere la materia cuando por ella traspasa la vida.

²⁷ Para un estudio de la ciudad surrealista como líquido amniótico véase F. Careri, *op. cit.*, pp. 84-88.

²⁸ Palabras de Breton tomadas de M. Jay, *op. cit.*, p. 199.

²⁹ Sería necesario un estudio aparte del concepto de laberinto en Benjamin. Esto es lo que hace de alguna manera el capítulo dedicado al filósofo alemán en el ensayo de D. Frisby, *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*, La balsa de la Medusa, Madrid, 1992, pp. 373-415.

³⁰ Para la crítica de Benjamin a los surrealistas: S. Buck-Morss, *Dialéctica de la Mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Visor, Madrid, 1995, pp. 286-288.

³¹ W. Benjamin, "Obra de los pasajes, J 61, 8". En: <http://www.circu>

lobellas artes.com/benjamin/termino.php?id=139. [Consulta: 16/05/2016].

³² W. Benjamin, "Parque Central Obras I, 2, p. 275". En: <http://www.circlobellas.artes.com/benjamin/termino.php?id=139>. [Consulta: 16/05/2016].

³³ Tales recriminaciones no siempre son justas. Si tomamos al pie de la letra las palabras de Aragon, no existe tal huida sino una reformulación del plano de lo real: «lo que pedimos a gritos son, no lo duden, realidades. RE-A-LI-DA-DES» (L. Aragon, *El campesino de París*, Bruquerra, Barcelona, 1979, p. 58). Además si hay una vanguardia que se anticipó a la importancia que más tarde cobraría lo cotidiano esa es el surrealismo.

³⁴ Jacques Rancière ha querido contestar a esta y otras tesis de Debord. Para el autor de *El espectador emancipado* la condena del observador como un personaje pasivo que no logra obtener conocimiento con su mirada no es sólo una reducción simplista inscrita en un marco platónico y antimimético sino que, ante todo, constituye un obstáculo para la emancipación. Rancière no parece compartir la oposición entre ser y ver, acción y pasividad que tanto ha preocupado a los críticos de izquierdas pues para él, a la larga, ésta genera siempre una desigualdad. En su defensa de la experiencia estética como forma de producir una desviación en la experiencia ordinaria, Rancière mantiene una fe en el poder emancipador de la mirada que en cierto sentido lo sitúa lejos de algunos de los teóricos que aquí hemos mencionado. Véase: J. Rancière, "Crítica de la crítica del espectáculo", en *Pensar desde la izquierda. Mapa de pensamiento crítico para un tiempo en crisis* (AA.VV), Errata Naturae, Madrid, pp. 379-397.

³⁵ R. Krauss, *op. cit.*, p. 43.

³⁶ G. Cabello, *La vida sin nombre. La lógica del espectáculo según David Lynch*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2005, p. 10.

³⁷ Véase: F. Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, Paidós, Barcelona, 2011, pp. 96-115.

³⁸ Algunas de las versiones más subversivas siguen la estela de la crítica antiocular de modo que, por tomar un ejemplo, la atracción de Derrida por

los laberintos y otros lugares ocultos a la vista, como las criptas, tiene que ver con un apego a pensar las experiencias táctiles y sonoras. Habría otra explicación además del oclularcentrismo para comprender el interés por lo laberíntico desde los setenta en adelante que tiene que ver con la superación de la rigidez del paradigma estructuralista. Véase: M. Jay, *op. cit.*, pp. 372-409.

³⁹ «La duración media de la permanencia en los *shopping mall* ha pasado de veinte minutos en los años sesenta – que corresponden el tiempo medio de la permanencia en un comercio a las tres horas actuales – duración media, en cambio, de un largo paseo urbano. El tiempo no basta nunca desde el momento en que el *shopping mall* es un mundo entero que contiene todo, es una ciudad en la ciudad, un mundo en el mundo» (G. Aymendola, *La ciudad posmoderna. Magia y miedo de la metrópolis contemporánea*, Celeste ediciones, Madrid, 2000, p.260).

⁴⁰ Este es el título de un film de Guy Debord fechado en 1978 cuyo guión fue publicado: G. Debord, *In girum imus nocte et consumimur igni. Damos vueltas en la noche y somos devorados por el fuego*, Ateneu Enciclopèdic Popular, Barcelona, 1999.

⁴¹ P. Gielen, R. Koolhaas, "El desbarajuste de la arquitectura utópica. Rem Koolhaas y Pascal Gielen conversan sobre Constant Nieuwenhuys" en *Constant. Nueva Babilonia*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2015, pp. 246-270.

⁴² L. Boltansky, È. Chiapello, *El espíritu del nuevo capitalismo*, Akal, Madrid, 2002, p. 241.

⁴³ Véase: M. Perniola, "La amarga victoria del movimiento situacionista", *Imago Crítica*, 4, 2014, pp. 41-50.

⁴⁴ D. Harvey, *Diecisiete contradicciones y el fin del capitalismo*, IAEN, Quito, 2014, p. 234.

⁴⁵ Frente a este peligro se ha pronunciado Pascal Gielen en un texto escrito a modo de advertencia contra el riesgo que en la actualidad sufren numerosos artistas y curadores de sostener una visión romántica del andar nómada, en ocasiones alimentada por una lectura poco profunda de los trabajos de Deleuze y Guattari, que les

lleva a hacer apología del todo movimiento continuo y proceso de desterritorialización. Si no se tiene la debida precaución, esta postura juega en favor del discurso de la economía neoliberal asentada sobre un flujo esquizofrénico de capitales y personas. Si se echa un vistazo al actual panorama geopolítico, se hace difícil glorificar la actitud nómada en tanto en cuanto el mundo está repleto de campamentos de refugiados y pueblos enteros vagando de un continente a otro de forma nada voluntaria ni poética, mientras la otra mitad del planeta se ve obligada otro tipo de ultramovilidad globalizada e insomne que licúa las relaciones sociales. Sin embargo, precisamente este estado de cosas puede permitir el brote de formas contra-hegemónicas de caminar, aunque a juicio de Gielen el éxito de las mismas pasa por desterrar el ideal liberal del artista individual y lanzarse a un andar colectivo que tenga muy presente que los nuevos enemigos son esas dos versiones de nomadismo forzado. Véase P. Gielen, "Noma()deología. La estetización de la existencia nómada" en *El arte no es la política/La política no es el arte. Despertar de la Historia*, Brumaria, Madrid, 2014, pp. 139-157.

⁴⁶ Para la obra de Francis Alys y otros artistas de finales del siglo XX interesados por la *flânerie* en el contexto de las nuevas ciudades véase T. Davila, *op. cit.*, *pasim*. En cuanto a las líneas arriba citadas, se trata de las páginas 114 y 115 de esta obra. (Traducción nuestra).

⁴⁷ Aunque De Certeau desarrolla esta cuestión en *La invención de lo cotidiano* (Universidad Iberoamericana, México, 1999), nosotros la hemos tomado de P. Gielen, "La representación de la ciudad del común" en *Constant. Nueva Babilonia*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2015, pp. 229-237. Por nuestra parte podemos afirmar que tal distinción elaborada por De Certeau se asemeja mucho a la dualidad lengua/jerga que definió Henri Lefebvre. Véase: H. Lefebvre, *De lo rural a lo urbano*, Ediciones Península, Madrid, 1971, pp. 93-94.

REFERENCIAS

- Andreotti, Libero, and Xavier Costa, ed. 1996. *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*. Barcelona: Actar.
- Aragon, Louis. 1979. *El campesino de París*. Barcelona: Bruguera.
- Aymendola, Giandomenico. 2000. *La ciudad posmoderna. Magia y miedo de la metrópolis contemporánea*. Madrid: Celeste ediciones.
- Bachelard, Gaston. 2000. *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Benjamin, Walter. "Obra de los pasajes, J 61, 8". Accessed May 16, 2016. <http://www.circulobellas artes.com/benjamin/termino.php?id=139>
- Benjamin, Walter. "Parque Central Obras I, 2, p. 275". Accessed May 16, 2016. <http://www.circulobellas artes.com/benjamin/termino.php?id=139>
- Boltansky, Luc, and Ève Chiapello. 2002. *El espíritu del nuevo capitalismo*. Madrid: Akal.
- Breton, André. 2001. *Manifiestos del surrealismo*. Buenos Aires: Argonauta.
- Buck-Morss, Susan. 1995. *Dialéctica de la Mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: Visor.
- Cabello, Gabriel. 2005. *La vida sin nombre. La lógica del espectáculo según David Lynch*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Careri, Francesco. 2014. *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Davila, Thierry. 2002. *Marcher, créer. Déplacements, flâneries, dérives dans l'art de la fin du XX^e siècle*. Paris: Éditions du Regard.
- Debord, Guy. 1999. *In girum imus nocte et consumimur igni. Damos vueltas en la noche y somos devorados por el fuego*. Barcelona: Ateneu Enciclopèdic Popular.
- Debord, Guy. 2015. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, Gilles. 1987. *Foucault*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, Gilles. 1989. *El pliegue, Leibniz y el Barroco*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, Gilles, and Félix Guattari. 2004. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- Duras, Marguerite. 1984. *Hiroshima mon amour*. Barcelona: Seix Barral.
- Foucault, Michel. 1984. "Des espaces autres." *Architecture, Mouvement, Continuité* 5 (October): 46-49.
- Frisby, David. 1992. *Fragmentos de la modernidad. Teorías de la modernidad en la obra de Simmel, Kracauer y Benjamin*. Madrid: La balsa de la Medusa.
- Gielen, Pascal. 2014. "Noma(i)deología. La estetización de la existencia nómada." In *El arte no es la política/La política no es el arte. Despertar de la Historia*, 139-157. Madrid: Brumaria.
- Gielen, Pascal, and Rem Koolhaas. 2015. "El desbarajuste de la arquitectura utópica. Rem Koolhaas y Pascal Gielen conversan sobre Constant Nieuwenhuys." In: *Constant. Nueva Babilonia*, 246-270. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Gielen, Pascal. 2015. "La representación de la ciudad del común." In *Constant. Nueva Babilonia*, 229-237. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Gravagnuolo, Benedetto. 1998. *Historia del Urbanismo en Europa. 1750-1960*. Madrid: Akal.
- Harvey, David. 2014. *Diecisiete contradicciones y el fin del capitalismo*. Quito: IAEN.
- Jameson, Fredric. 2011. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- Jay, Martin. 2007. *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal.
- Krauss, Rosalind. 1997. *El inconsciente óptico*. Madrid: Tecnos.
- Lefebvre, Henri. 1971. *De lo rural a lo urbano*. Madrid: Península.
- Lefebvre, Henri. 2013. *La producción del espacio*. Madrid: Capitan Swing.

- Marx, Carlos. 2014. *El Capital I. Crítica de la economía política*. Méjico: Fondo de Cultura Económica.
- Perniola, Mario. 1968. "Apuntes para una historia del urbanismo laberíntico." *URBS. Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales* 4, no. 1, 179-197.
- Perniola, Mario. 2014. "La amarga victoria del movimiento situacionista." *Imago Crítica* 4, 41-49.
- Rancière, Jacques. 2012. "Crítica de la crítica del espectáculo." In *Pensar desde la izquierda. Mapa de pensamiento crítico para un tiempo en crisis*, 379-397. Madrid: Errata Naturae.
- Rodríguez, Juan Carlos. 1995. "Literatura y filosofía: Deleuze o la caza de Snark." *La Balsa de la Medusa* 36 (October): 53-56.
- Solà-Morales, Ignasi. 2002. *Territorios*. Barcelona: Gustavo Gili.

HISTORIA DE UNA INVENCIÓN: REALIDAD Y FICCIÓN DEL SUPUESTO AUTORRETRATO DEL MAESTRO MATEO EN EL PÓRTICO DE LA GLORIA*

Alfredo Vigo Trasancos

Universidade de Santiago de Compostela

Data recepción: 2017/01/10

Data aceptación: 2017/04/18

Contacto autor: alfredomanuel.vigo@usc.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6932-8627>

RESUMEN

La historiografía decimonónica difundió la opinión de que la figura arrodillada que se encuentra en la parte posterior del parteluz del Pórtico de la Gloria, en la catedral de Santiago, era un retrato o representación del Maestro Mateo, añadiendo además que, en la cartela que lleva en su mano izquierda, aparecía escrita la palabra “ARCHITECTUS”, hoy borrada. Sin duda se trata de una falsedad histórica que este artículo pretende demostrar, proponiendo asimismo una interpretación muy diferente del que, popularmente, se conoce también como “Santo dos Croques”.

Palabras clave: Pórtico de la Gloria, Maestro Mateo, Santo dos Croques, *Architectus*, Hércules, Fernando II de León, España, Galicia, Catedral de Santiago de Compostela, siglo XII, siglo XIX

ABSTRACT

Nineteenth-century historiography was responsible for spreading the belief that the kneeling figure situated at the rear of the mullion of the Pórtico de la Gloria, in Santiago Cathedral, was an image or representation of Maestro Mateo. It also put forward the idea that the small placard he holds in his left hand, which is free of any inscription, once bore the word “ARCHITECTUS”. This is, without question, a historical falsehood, as this paper attempts to demonstrate, while also providing a very different interpretation of a figure that is also popularly known as “Santo dos Croques” (“the saint of the head bumps”).

Keywords: Pórtico de la Gloria, Maestro Mateo, Santo dos Croques, *Architectus*, Hercules, Ferdinand II of León, Spain, Galicia, Santiago de Compostela Cathedral, 12th century, 19th century

*Allí vamos a colocarnos. No haremos un retrato; esculpíremos un símbolo. Será un artista cualquiera y no el maestro Mateo el que contemplará desde el pórtico de la Gloria al apóstol Santiago sentado en el tabernáculo de la capilla mayor. ¡De espaldas a los vicios!... Así debe caminar el hombre por el mundo. ¡Y de rodillas! De esta manera devuelve el artista a Dios la chispa de luz celestial que ha depositado en su cabeza. (Antonio Neira de Mosquera, *Historia de una cabeza*, 1850)¹*

El Salvador, la Gloria y la Nueva Jerusalén

Aunque son muy numerosos los autores que han tratado de analizar las múltiples representaciones sacras que se dan cita en ese gran drama humano y divino que es el Pórtico de la Gloria – con razón López Ferreiro lo consideró “un compendio de la Historia de la Humanidad”²–, suele aceptarse que todas ellas, con sus diferentes lecturas, quedan subordinadas a la visión gloriosa

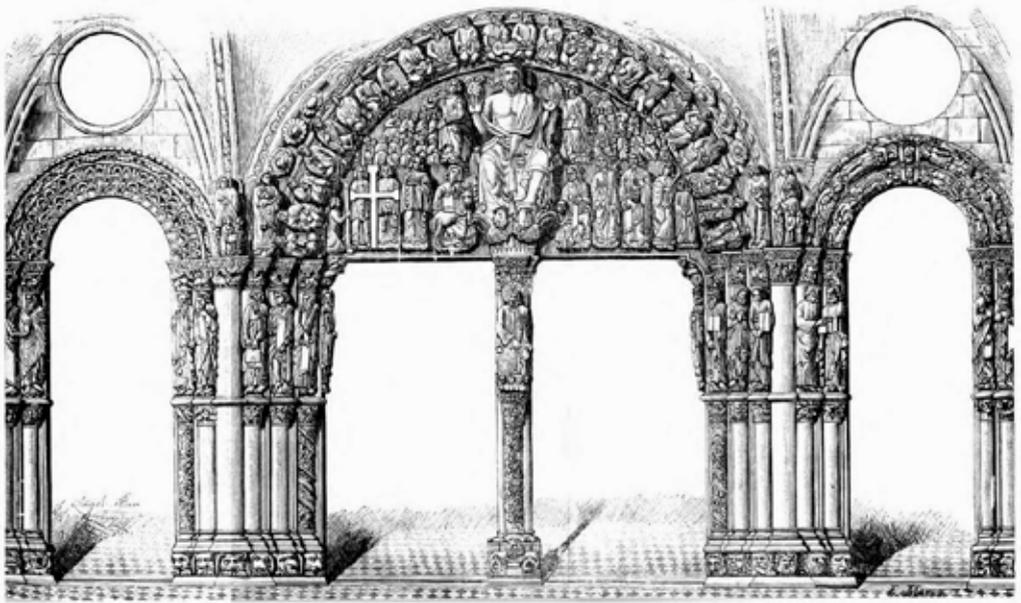


Fig. 1. Pórtico de la Gloria, dibujo de E. Mayer grabado por A. Bar (Foto: A. López Ferreiro, *El Pórtico de la Gloria*, 1893)



Fig. 2. Sector principal del Pórtico de la Gloria con sus abovedamientos (Foto: www.caminodesantiago.gal)

de Jesucristo que, como Rey y Salvador, se aparece sedente y coronado en el centro del gran tímpano, dominando con su presencia la visión apocalíptica de la Nueva Jerusalén hacia la que son conducidos los justos del pueblo judío y los bienaventurados del resto de las naciones tras haber superado el filtro dramático del Juicio Final³. La propia arquitectura del Pórtico pone énfasis en esta cuestión de "territorios" narrativos – recuerdese que a la izquierda se representa el limbo, los justos y los profetas del Antiguo Testamento, a la derecha los apóstoles y el juicio final-infierno y en el centro la genealogía de Cristo y su visión

gloriosa en la Ciudad de Dios -, pues dos altísimas columnas de porte monumental separan los tres arcos y es distinta igualmente la propia decoración de sus bóvedas (fig. 1). De hecho, son sencillas, iguales y surcadas por simples nervios apenas decorados las de los tramos colaterales y, en cambio, adornada con flores y gruesos y extraños frutos la del tramo principal – la Gloria en la Ciudad de Dios - que ha de tener, sin duda, una clara significación metafórica (fig. 2). Difícilmente podrán interpretarse tales formas claramente vegetales como un trasunto de cualquier elemento de tipo astral – sol, luna o estrellas⁴ - pues, como sabemos por el Apocalipsis de San Juan, en el Cielo Nuevo de Dios, en donde está la Ciudad Santa, no hay noche, ni tampoco sol ni luna "porque la ilumina la gloria de Dios y su única lámpara es el Cordero"⁵. Es decir, que se busca separar el cielo terreno del otro cielo superior, evocando la Jerusalén Celeste como ya en su día señaló Moralejo y que puso de manifiesto al recordarnos que en la cripta del Pórtico - metáfora del mundo terrenal - estaban el sol y la luna en las claves de sus bóvedas y, por el contrario, en la zona alta de la tribuna del Pórtico, la representación del Cordero entendido así como su única y suprema lumbrera⁶.



Fig. 3. Joven penitente de la parte posterior del parteluz del Pórtico de la Gloria popularmente conocido como "Santo dos Croques" (Foto: www.epapontevedra.com)

Dicho esto, tampoco está de más recordar que, según el Apocalipsis, en la Ciudad Santa de Dios, se encontraba el "árbol de la vida" de cuyos abundantes e inagotables frutos se alimentaban los bienaventurados que, gracias a ellos, gozaban, sin sufrir ningún dolor, de la vida eterna⁷.

Quizá por esta razón se explique la presencia, en la bóveda central, de formas vegetales de las que surgen frutos que, de este modo, parecen sugerir la presencia de una exuberante y alimenticia pérgola que evocaría en el Cielo de Dios la imagen primigenia del más extraordinario y celestial Edén⁸. Es decir, más o menos, lo que se aprecia también en la puerta occidental de la iglesia de San Juan de Portomarín, muy mateana, en donde, en efecto, junto a la visión sintética de la Gloria apocalíptica, también se ven en las arquivoltas formas vegetales y una arquería decorada con jugosos frutos⁹. Más aún, el saber que en el "Nuevo Cielo" y la "Nueva Tierra" de Dios sería Cristo quien, como Salvador, reinaría para siempre ante la gozosa contemplación de su pueblo de elegidos – los bienaventurados de todas las naciones y pueblos –, nos hace evocar la figura del Salvador como "el Alfa y la Ome-

ga" o el principio y el fin¹⁰, toda vez que, en la propia arquitectura de la catedral de Santiago, al oriente se inicia el templo jacobeo románico con la vieja capilla dedicada al Salvador y se culmina al occidente con el Salvador del Pórtico esta vez integrado en el tema apocalíptico.

No carece de sentido esta doble alusión salvífica de Jesucristo; pero además debe recordarse que estamos en la casa del apóstol Santiago, que San Juan era su hermano, el propio Juan el autor del Apocalipsis, y eso explica que, en la escultura que lo representa, en el pilar de la derecha y junto a Santiago, lleve Juan un libro en el que va escrita una famosa frase de su visión: "Vi la ciudad santa, Jerusalén, que descendía del cielo enviada por Dios"¹¹. Sin duda una alusión a lo que vemos dominando la zona alta y central del Pórtico que, a su vez, estaría coronada por la tribuna, obviamente la parte más elevada del mundo celestial que coronaría la Gloria y estaría iluminada por la imagen luminosa del Cordero; de ahí su vertiginosa altura y sus enormes horas-daciones que hacen suponer un mundo superior sublime, ascendente, inmaterial y lleno de luz.

El supuesto autorretrato del Maestro Mateo, el "Santo dos Croques" y la palabra ARCHITECTUS

Ahora bien, junto a todo esto que parece muy preciso, en otras zonas del pórtico hay muchas otras historias, representaciones y personajes que han despertado muy distintas interpretaciones. Esto se explica porque muchas de las figuras llevan cartelas con textos escritos que ayudaban a identificarlas y que hoy se han borrado en su gran mayoría. Ayudaban a sonar el silencio, tal como dijo en su día el canónigo compostelano José María Díaz¹². Su pérdida complica sobremanera identidades y significados pues, de existir, seguramente simplificarían muchas interpretaciones que se han vertido¹³.

No es cuestión aquí de resolver esta espinosa cuestión que da, sin duda, para muchas lecturas e investigaciones; pero con el fin de aclarar algún aspecto referido a ellas, sí me parece de interés que nos centremos en analizar el curioso caso de una palabra que, tradicionalmente, siempre se ha puesto en relación con la figura arrodillada que, tras el parteluz central, mira hacia el altar

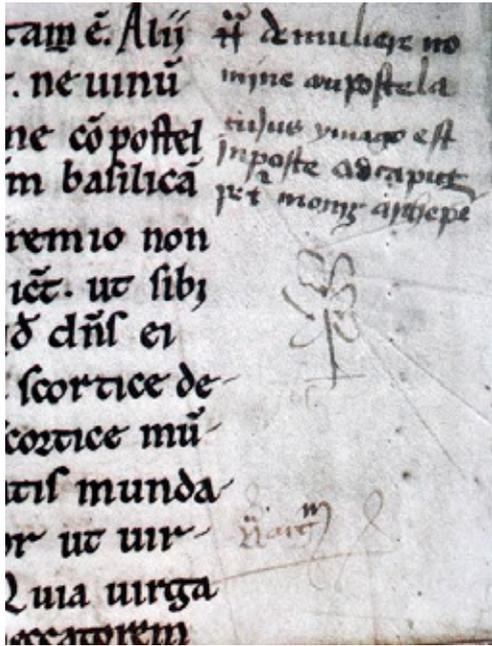


Fig. 4. *De muliere nomine Compostela...*, Códice Calixtino, libro I, cap. XVII, fol. 765. Nota marginal (Foto: O Pórtico da Gloria e o seu tempo, 1988)

mayor, se la conoce con el nombre popular de "Santo dos Croques" o "Santa" o "Santiña da Memoria" y ha solido identificarse con el autorretrato del Maestro Mateo, autor del Pórtico, basándose precisamente en el hecho de que llevaba en la cartela que sostiene su mano izquierda un vocablo, hoy desaparecido, que ponía en letras capitales: "ARCHITECTUS" (fig. 3).

Debe afirmarse que tal suposición, al igual que la que quiere ver en la figura del arrodillado la imagen genérica de un artista o arquitecto, ha de considerarse una falsedad histórica que no va más allá del siglo XIX, aunque sea cierto que, desde entonces, a pesar de algunas críticas, sigue resistiéndose a morir. De hecho, en toda la bibliografía histórica que hemos consultado anterior a ese siglo, además de la escasa atención que se le presta a las figuras y temática del Pórtico¹⁴, puede decirse que no hay ninguna referencia al joven arrodillado del parteluz más allá de una breve nota puesta al margen del ejemplar del *Codex Calixtinus* de la catedral (fol. Lxxvj, Lib. I, cap. XVII) que la identifica con una mujer de nombre "Compostela" que, dice la glosa, "est in poste ad



Fig. 5. Retrato de Antonio Neira de Mosquera en *La Ilustración Gallega y Asturiana* (11 de marzo de 1880), por José Fernández Cuevas, según grabado de Carretero (Foto: <https://es.wikipedia.org>)

caput Petri moniz archiepiscopi"¹⁵ (fig. 4); es decir, que estaba muy cerca del desaparecido sepulcro primitivo del arzobispo Pedro Muñiz¹⁶ que hoy ha sido sustituido por una lápida de bronce mucho más moderna¹⁷. Cuenta Moralejo que esta nota debió de ponerse hacia 1400, lo que pone de manifiesto que, ya para entonces, la figura del joven arrodillado era ya controvertida¹⁸, pues se la identifica con una imposible imagen de mujer que, además, llevaba el nombre de la ciudad del Apóstol¹⁹. Ninguna mención a Mateo, al "Santo dos Croques", a la "Santa" o "Santiña da Memoria" por la que es popularmente conocida y, por supuesto, sin aludir tampoco a la palabra escrita en la citada cartela.

En los siglos posteriores los resultados son todavía más silentes, pues ni Andrade, Mendoza de los Ríos, Riobóo, Miguel Ferro Caaveiro, ni tan siquiera Ceán Bermúdez mencionan al citado orante, ni tampoco la palabra ARCHITECTUS que, de haber existido, es seguro que habría despertado el interés de tan destacados personajes de la historia de nuestra arquitectura y de la catedral de Santiago. No olvidemos que Domingo de Andrade fue el arquitecto compostelano más



Fig. 6. Pórtico de la Gloria, por Jenaro Pérez Villaamil, 1849-1850. Patrimonio Nacional, Palacio de la Moncloa. Núm. catálogo: PI-19E1431P, núm. inventario: 10055399

interesado en reivindicar la importancia de la arquitectura y el papel de su profesión y que una mención así, tan erudita y precisa, hubiera dado alas a sus reivindicaciones que expresó con contundencia en su obra titulada *Excelencias, antigüedad y nobleza de la Arquitectura* que publicó en Santiago en 1695²⁰. Tampoco mencionan ni la figura ni la palabra en cuestión ni Mendoza de los Ríos -1731-²¹, ni Riobóo y Seixas -1747- a pesar de interesarse el primero en valorar las “maravillas” arquitectónicas del templo jacobeo y ser el segundo uno de sus primeros historiadores²². Asimismo, Miguel Ferro Caaveiro, hijo de arquitecto y él mismo maestro de obras de la catedral en el período ilustrado, tan preocupado por este tipo de cuestiones, tampoco señala al orante y su mención de profesión, a pesar de que, en una colección de planos de gran rigor que ejecutó en 1794 de la catedral compostelana, señala el nártex compostelano como “Magnífico pórtico i principal entrada de esta Sta. Yglesia, echo en tiempo de Dn. Fernando 2º y del Eminentísimo

Señor Arzobispo don Pedro Suárez de Deza; cuya obra se ha concluido en 1188, según se lee en la inscripción esculpida en los dinteles de las Puertas”²³. Finalmente, tampoco Ceán, que en 1800 menciona a Mateo en su *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, nada dice referido a la escultura y a la palabra Architectus ya a las puertas del siglo XIX²⁴, del mismo modo que silencian también tales datos Eugenio Llaguno en 1829²⁵, Inclán Valdés en 1833²⁶, Richard Ford en la primera edición de su *A Handbook for Travellers in Spain* -1845-²⁷, los autores anónimos del *Manual del viajero en la catedral de Santiago* de 1847²⁸, José Caveda y William Stirling-Maxwell en 1848²⁹ o la publicación de Francisco de Paula Mellado que alude al Pórtico justamente en 1850³⁰. Por lo tanto, todo parece indicar que la “falsedad histórica” sobre el autorretrato del maestro y su famoso vocablo debieron surgir justo a partir de esta fecha.

Fueron Matilde Mateo³¹ y Serafín Moralejo³², en efecto, los primeros en atribuir a una narración del escritor compostelano Neira de Mosquera la identificación de una figura del Pórtico con un autorretrato del Maestro Mateo, pues así lo indica este autor en *Historia de una cabeza* que publicó en 1850³³ (fig. 5), para rendir homenaje a su amigo el pintor Jenaro Pérez Villaamil que, poco antes, había procedido a dibujar y pintar el Pórtico de la Gloria³⁴ en un gran lienzo que hoy se encuentra en el Palacio de la Moncloa³⁵ (fig. 6). Como el cuadro del pintor romántico ferrolano, que no carece de imaginación, también el relato de Neira es igualmente fantasioso, pues aunque toma la historia como trasfondo, no deja de subordinarla a la narración novelada que él nos quiere transmitir, llena de licencias históricas como ya en su momento destacó Julio Vázquez Castro al analizar su figura como "historiador" y su "estudio" sobre el gran Botafumeiro compostelano³⁶. No es, pues, su texto, un trabajo de investigación histórica convencional; todo lo contrario, se trata de un relato histórico-novelesco que participa de todo tipo de fantasías. Y entre ellas cuenta el escritor que el Maestro Mateo, arquitecto de palacio del rey Fernando II, orgulloso de su gran realización en el Pórtico de la Gloria, se había atrevido a autorretratarse en la figura del joven arrodillado que aparece en el ángulo izquierdo del gran tímpano compostelano llevando en sus manos una columna – en realidad se trata de un ángel con uno de los símbolos de la pasión de Cristo o "Arma Christi" –, que él interpreta como un claro elemento de su profesión de arquitecto³⁷. Sigue luego indicando Neira que el día de la inauguración oficial del Pórtico – 1188 – toda la multitud que lo contemplaba se dio cuenta de este hecho, por lo que, indignado el arzobispo Pedro Suárez de Deza de que Mateo se hubiese atrevido a retratarse en la Gloria y entre los bienaventurados, lo reprendió, obligándole a hacer desaparecer su cabeza de la figura si es que no quería ser excomulgado. Así lo hizo Mateo; eliminó su retrato de la cabeza del joven y la substituyó por otra que representaría a Sansón; aunque disconforme con esta desaparición de su cabeza, a la vista del Pórtico discurrió situar una figura que lo volviese a evocar – así lo indica claramente en el texto que hemos elegido para abrir este artículo – a espaldas del parteluz, mirando al

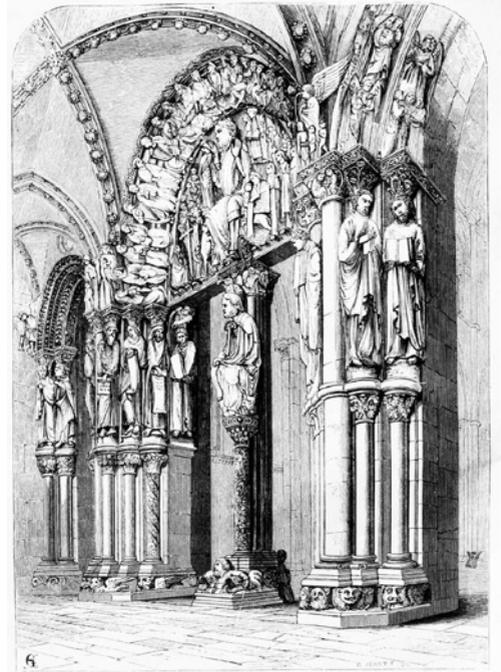


Fig. 7. Pórtico de la Gloria, por O. Jewitt (Foto: *Some Account of Gothic Architecture in Spain*, de George Edmund Street, 1865)

altar, aunque, precisa el autor, no sería un autorretrato, sino un símbolo; es decir, que la nueva figura representaría "un artista cualquiera y no el Maestro Mateo" que contemplaría desde el Pórtico al apóstol Santiago sentado en el tabernáculo, y de rodillas, para que de esta manera devuelva "el artista a Dios la chispa de luz celestial que ha depositado en su cabeza"³⁸. Esto sería lo que justificaría que la muchedumbre tomase la efigie del arquitecto por un voto del religioso Maestro Mateo, por lo que, dice Neira, "de siglo en siglo ha llegado hasta nosotros la tradición de que esta imagen representa el ingenio tributando respeto y admiración al poder divino", de lo que resultó que la imagen fuese conocida como "Santo de las cabezadas" o, lo que es lo mismo, "Santo dos Croques"³⁹.

No fue más que el principio. Puesta la simiente, era cuestión de tiempo que fuesen brotando nuevas y ampliadas interpretaciones. Sólo diez años después, de hecho, en 1860, Rada y Delgado vuelve a insistir, ya como si fuera una auténtica verdad histórica, en todo lo indicado por Neira,

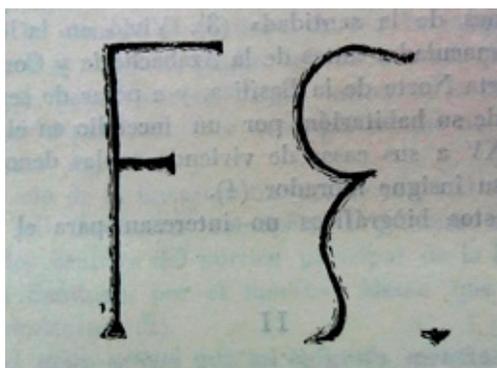


Fig. 8. Inscripción en la base del parteluz del Pórtico de la Gloria inmediata al "Santo dos Croques", según calco de Fermín Bouza Brey (Foto: Compostellanum, 1959)

aunque añadiendo esta vez de su cosecha que el arquitecto había puesto "su estatua en el pavimento de la catedral, en el confín de la que hoy se llama la nave de la Soledad" dando pie a que se identificase al "orante" con nuestro arquitecto e insistiendo de nuevo en la tradición popular del "Santo dos Croques"⁴⁰. Sólo un año más tarde, la "leyenda" de Mateo volvió a acrecentarse al señalar Antonio de la Iglesia, en 1861, que Mateo se había retratado "postrado en tierra conrito y limpio ya de pecado", con "su rostro algo largo y joven todavía, su cabeza de pelo ensortijado en mechones", con su mano derecha golpeando el pecho, y en su izquierda "el título de su profesión: Ahí tenéis al grande artista Matheo"⁴¹. Ni que decir tiene que era el paso previo a ver ya una palabra concreta escrita en la cartela que llevaba en la mano el personaje, si bien nada dice de ella ni de la personalidad del orante George Edmund Street, el famoso historiador y arquitecto historicista británico, que visitó Santiago en 1863⁴² y publicó los datos referidos a la catedral y el Pórtico en 1865; algo ciertamente sospechoso⁴³ (fig. 7). En cambio, en 1866, un historiador del prestigio de Villaamil y Castro, crítico por cierto con la narración de Neira al que tacha de tener "una imaginación algo exaltada" y ser artífice de "caprichosas creaciones"⁴⁴, cae en la tentación y cita, por primera vez de manera muy explícita, que la estatua de Mateo llevaba escrita en su cartela la palabra ARCHITECTUS⁴⁵; esto a pesar de ser él el primer historiador de prestigio que abordó la historia y la descripción de la catedral de Santiago. No desmintió su afirmación otro peso

pesado de la historiografía compostelana del momento como fue Antonio Zepedano y Carnero, prestigioso canónigo de la catedral, que en 1870 volvió a decir que la estatua arrodillada de Mateo llevaba escrita la palabra *Architectus* convirtiendo esta afirmación en una verdad incontestable⁴⁶, lo que volverá a repetir, ese mismo año, Bernardo Fernández en su *Reseña Histórica del Pórtico de la Gloria*⁴⁷.

La razón de por qué se extendió esta falsedad histórica entre tan destacados historiadores, no la llegamos a comprender más allá de que resulta muy atractiva en una época que sintió especial interés por el arte medieval y las biografías de los grandes artistas convertidos muchas veces en auténticas leyendas⁴⁸; pero lo cierto es que, a partir de entonces, otros autores volvieron a insistir en que el orante era el retrato de Mateo y que, en efecto, éste llevaba en su mano la cartela con la ya citada escritura, como confirman las informaciones que nos proporcionan personalidades como el británico Lonsdale⁴⁹, el español Álvarez de la Braña⁵⁰ o el ya citado Richard Ford que, por cierto, en la quinta edición de su famoso *Handbook*, publicada en 1878, sí daba cuenta de las últimas argumentaciones referidas al famoso "orante" y a la palabra *Architectus*⁵¹.

Sea como fuere, a partir de la década de 1880, a la vez que se sigue insistiendo en que el orante es un retrato de Mateo que daba forma al "Santo dos Croques"⁵², también se empieza a poner en entredicho que tuviese en la mano la mencionada palabra. Fernández Sánchez y Freire Barreiro fueron, de hecho, los primeros en indicar, en 1880, que la estatua orante del Pórtico llevaba en la mano izquierda un rollo "donde se leía en otro tiempo la palabra ARCHITECTUS", por lo que no olvidan mencionar que, para entonces, estaba ya "enteramente borrada"⁵³; lo mismo señala el gran historiador de la catedral Antonio López Ferreiro en 1886 al afirmar que la representación de Mateo, "según algunos" llevaba "escrita antiguamente" la palabra ARCHITECTUS, dejando claro que en ese momento nada se podía leer⁵⁴. Por el contrario, es el primero en indicar que, tras la figura del orante y en el pedestal del parteluz, sí existía una inscripción en la que nadie había reparado y en la que parecía leerse, según él, FEC; es decir FEC(IT) (hizo)⁵⁵, con lo que, a falta

de una certeza para la primera palabra desaparecida, la nueva inscripción así leída reforzaba la identificación del arrodillado con la supuesta figura del Maestro Mateo⁵⁶ (fig. 8). Podríamos seguir citando a otros autores que repiten con más o menos fidelidad datos y atribuciones en las que no queremos insistir y que en ocasiones, tratando de incrementar la leyenda, ponen en relación al penitente con el yacente de bronce que presidiría la tumba desaparecida del arzobispo Pedro Muñiz, muerto en 1224⁵⁷. Por eso que sea muy importante volver de nuevo sobre la figura del ya mencionado Villaamil y Castro, aunque solo sea por haber cuestionado en una nueva publicación que existiese en la cartela la palabra ARCHITECTUS. Recuérdese que la había mencionado por primera vez y sin titubear en 1866; ahora en cambio, en 1909, cuarenta y tres años después, consciente seguramente del error que había cometido, se limita a decir que en el citado tarjetón “antiguamente, según algunos, estaba escrito ARCHITECTUS”⁵⁸; una manera, pues, de corregirse de un modo preciso, aunque discreto. Esta vez cita también las letras FEC del pedestal interpretándolas como FEC(IT)⁵⁹, al igual que López Ferreiro. En suma, que todo lo que hemos expuesto parece indicar que cualquier identificación del orante con Mateo, con la representación genérica de un arquitecto, con el “Santo dos Croques” o “Santiña da Memoria” o con la supuesta certeza de que llevaba en la mano la cartela con la citada palabra alusiva a su profesión, no parece en absoluto que se pueda retrotraer más allá de 1850, 1861 o 1866 respectivamente, coincidiendo justamente con el auge del romanticismo y con el rebrotar del historicismo medieval que quiso poner en valor toda la artísticidad del Pórtico de la Gloria; y justo en el tiempo en que lo pintaba Jenaro Pérez Villaamil, lo fotografiaba Charles Thurston Thompson⁶⁰, lo rescataban del silencio tantos cultos eruditos y alcanzaba la fama inmortal a través del vaciado que, por ese tiempo, se expuso en una de las salas del South Kensington Museum de Londres tal como ha estudiado con precisión Matilde Mateo⁶¹.

Por otra parte, la palabra ARCHITECTUS, tan antigua y vitruviana, se integra mal en un contexto medieval del siglo XII como el que comentamos⁶². No era habitual, y menos en España, denominar

en la Edad Media “architectus”⁶³ a los responsables de diseñar o llevar a cabo una obra arquitectónica⁶⁴. Lo habitual era denominarlos, según nos recuerda Beatriz Mariño, como “caementarius” o “latomus”, o mejor aún “magister”, si bien este término se empleaba indistintamente para referirse tanto al arquitecto, como al escultor o al clérigo encargado de la supervisión⁶⁵. Para mayor confusión, señala la autora, que fórmulas como la de “sapiens architectus”, que aparecen con frecuencia en los documentos medievales, no se refieren al arquitecto, sino al comitente, al que se parangona con el «sabio arquitecto» de la Carta de San Pablo a los Corintios⁶⁶.

En todo caso, cuenta Macdonald que en época romana era común que todos los técnicos dedicados a la construcción se autoproclamasen “architectus”, como se aprecia en las numerosas lápidas funerarias que se pusieron en las tumbas de tantos artífices que se dedicaron a esta actividad⁶⁷, pero con el tiempo, en la Edad Media, el término cayó en desuso, precisamente, dice Kostof, porque el concepto clásico de arquitecto representado por Vitruvio fue sustituido por otro: el arquitecto como maestro constructor que, tomando sus títulos del mundo de las agrupaciones masónicas⁶⁸, prefirió asumir los términos ya comentados; también aparece el de “didascalus lapicida” tal como refiere el *Codex Calixtinus*⁶⁹. Con todo, se prefirió el de “magister” pues así menciona el Calixtino al primer arquitecto responsable de la catedral de Santiago –“domnus Bernardus senex, mirabilis magister”⁷⁰–, así nombra también Fernando II al Maestro Mateo en el documento de 1168 que lo vincula de por vida a las obras de la catedral –“magistro Matheo”⁷¹– y así se denomina a sí mismo el propio Mateo en la famosa inscripción de los dinteles del Pórtico de la Gloria que fue colocada donde hoy la vemos en 1188: “Magistrum Matheum”⁷². Debe precisarse, no obstante, tal como señala Vázquez Castro, que el término indicado solo se justifica cuando el lapicida, el cantero o el “pedreiro” tiene a su cargo la maestría de una obra o construcción⁷³, como es el caso de los “maestros” que hemos señalado. Por lo tanto, nada tiene de extraño que, en referencia a Galicia, en la tardía Edad Media siga denominándose a los principales constructores o arquitectos que llevan la dirección de una fábrica, “maestro de la obra” – sin duda derivado

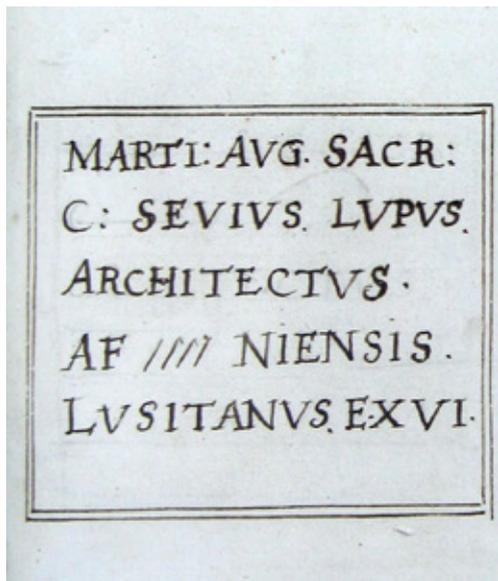


Fig. 9. Inscripción romana de la Torre de Hércules de A Coruña transcrita por el canónigo cardenal de la catedral de Santiago Jerónimo del Hoyo hacia 1607. Archivo Histórico Diocesano de Santiago, Fondo General, serie: Visita pastoral (1.52), nº. 1 (detalle)

de “magister operis” - o “maestre/mestre/meestre da obra”, tal como ponen de manifiesto buen número de documentos referidos al período⁷⁴.

Al mismo tiempo, la figura juvenil del supuesto autorretrato del artista⁷⁵ tampoco lleva ningún atributo que permita identificarlo con un arquitecto o constructor, pese a que, en la Edad Media, ya era habitual identificar el cargo del maestro de obras con una autoridad que solía llevar en la mano una vara de medir o cualquier otro instrumento – bastón de mando, compás o escuadra - característico de la profesión⁷⁶. Por lo tanto, sin elemento alguno que ayude a identificarlo y sabiendo ya que la palabra ARCHITECTUS ha de verse como una invención decimonónica seguramente cargada de intenciones y no pequeña erudición – uno de los pocos arquitectos gallegos que se atrevió a proclamarse como tal en una inscripción pública fue Clemente Sarela en 1758 al disponerla en la fachada principal de la barroca Casa del Cabildo de Santiago de Compostela: “ARCHITECTO SARELA”⁷⁷ -, no es imposible que quisiese ser un eco en Compostela, de la inscripción romana – siglo I - que, en efecto, tenía la Torre de Hércules de A Coruña y que proclamaba



Fig. 10. Representación de seis peregrinos en distinta actitud y de diferente clase social esculpidos en la iglesia de Santiago de Turégano (Segovia), de principios del siglo XIII (Foto: <https://www.flickr.com>)

al mundo a quién estaba dedicado el viejo Faro romano de Brigantium, quién había sido su autor y qué profesión había ejercido:

MARTI
AVG.SACR
C.SEVIVS
LVPVS
ARCHITECTVS
ÆMINIENSIS
LVSITANVS. EX.VO⁷⁸ (fig. 9)

Y no olvidemos que esta inscripción era, para entonces, sobradamente conocida por todos los eruditos⁷⁹, por lo que no sería extraño que sirviese de inspiración a quien propuso evocarla ficticiamente en la cartela del pseudo-Mateo, sin duda para engrandecer su fama, su leyenda y la de su formidable portal.

Descartado que la figura arrodillada del Pórtico haga alusión a Mateo⁸⁰, a cualquier arquitecto⁸¹ o artista en general y también que llevase en su día la palabra señalada, todo parece indicar que el personaje que hoy conocemos como “Santo dos Croques”, debió de tener otra identidad fácil de reconocer en su día gracias al auténtico vocablo que llevaría en su cartela y que hace siglos desapareció. No es la primera vez que algún autor ha dudado de los planteamientos tradicionales proponiendo para la figura otras identidades. Aunque sin ponerlo en relación con ningún personaje en concreto, Michael L. Ward



Fig. 11. Imagen ecuestre del rey Fernando II. Miniatura del Tumbo A de la catedral de Santiago de Compostela. (Foto: <https://www.wikimedia.org>)

pone en duda la atribución tradicional y señala claramente que su identificación con Mateo no era, en absoluto, satisfactoria⁸². Más preciso Manuel Núñez, la ha identificado con "Meus peregrinus" o, lo que es lo mismo, con la imagen del peregrino devoto y arrepentido que se acercaría al santuario jacobeo en actitud penitente⁸³, lo que tiene, en efecto, bastante sentido teniendo en cuenta la condición de centro de peregrinación que tenía el santuario jacobeo desde la Alta Edad Media. Sin embargo, es difícil de aceptar que un peregrino no lleve ningún atributo identificativo cuando, cuenta el Calixtino, todos los que venían a Compostela debían de llevar como elementos característicos el báculo y el morral benditos – con estos elementos se representan, en efecto, los seis peregrinos esculpidos en la iglesia de Santiago de Turégano (Segovia) a principios del siglo XIII⁸⁴ (fig. 10) – que, en efecto, significaban el "hábito" de su peregrinación y "el sustento de la marcha y del trabajo"⁸⁵. Ninguno de los dos elementos aparecen en el personaje arrodillado; tampoco se ve ninguna otra identificación reconocible – concha o venera, sombrero, manto corto, etc.; además, vestida como va la figura de una manera bastante clásica y elegante, más distinguida de lo habitual como confirma su manto afiblado, a manera de clámide, puesto sobre la túnica y anudado sobre el hombro derecho con aire ciertamente aristocrático⁸⁶, parece que es también un dato que podría ir en contra de esta suposición pues los peregrinos suelen representarse con un atuendo más humilde, acorde



Fig. 12. Sepulcro del rey Fernando II o Alfonso IX, en la capilla de las Reliquias de la catedral de Santiago de Compostela (detalle). (Foto: <http://3.bp.blogspot.com>)

con su condición penitente y andariega. En otra dirección iconográfica, primero López Pachó⁸⁷ y más recientemente Claussen han sugerido que el pseudo Mateo arrodillado, por su vestimenta cortesana y claramente civil, podría ser una efigie del monarca Fernando II promotor del Pórtico, protector de Mateo y enterrado en la catedral en 1188⁸⁸. Como sugiere este autor⁸⁹ podría apoyar esta suposición la inscripción F o FE –vista al natural no está tan clara la lectura que propone López Ferreiro: FEC- que podría leerse en el pedestal y que aludiría a F (ERNANDUS), descartando así el tradicional F(ECIT) que ya comentamos.

Con todo, tratándose del rey de León y de Galicia y de un personaje de tanta categoría que varias veces se autoproclamó "Hispaniarum Rex"⁹⁰, resulta extraño que no lleve ningún distintivo regio como sería, obviamente, la corona. También es atípico representar al "rey" en una imagen tan juvenil y lampiña cuando la "aetas" o edad de los personajes tiene en el Pórtico muy precisos significados, tal como en su día demostró Serafín Moralejo⁹¹. Por otra parte, no se debe olvidar que, al menos en la miniatura del Tumbo A, Fernando II aparece con barba, como queriendo dar a entender que estaba en la plenitud de su edad y madurez como monarca, asimismo representado como un activo y belicoso caballero – es una imagen ecuestre - y, por supuesto, como rey pues, aunque no lleva, como la gran mayoría de los monarcas que se representan en el Tumbo, la corona ceñida directamente a la cabeza, sí la lleva, en efecto, suspendida sobre ella⁹² (fig. 11). Es como si FERNANDUS REX fuese, en el Tumbo



Fig. 13. Figura de hombre barbado agarrando por las bocas a dos leones en el basamento del parteluz del Pórtico de la Gloria (Foto: <http://4.bp.blogspot.com>)

A, el "alter ego" del Santiago ecuestre – *Iacobus miles Christi*. También las representaciones numismáticas apuestan por un Fernando II barbado y con corona⁹³ – suele llevar también un cetro crucífero y una espada -, lo mismo que las controvertidas figuras de los yacientes que presiden los sepulcros de Fernando II y Alfonso IX de la catedral de Santiago⁹⁴ (fig. 12). Todo esto dificulta la identificación propuesta por Claussen, que debe ponerse, por tanto, en cuarentena.

Hércules y España

Dicho esto, la enigmática figura arrodillada que mira hacia oriente y al altar mayor, creo que debe ponerse en relación directa con la otra figura que también se encuentra en la base de parteluz pero, en este caso, mirando muy claramente hacia occidente. Es más, pienso que son complementarias, que están concebidas como el haz y el envés, si bien es seguro que han de ofrecer, a la vez, interpretaciones contrapuestas tal como parecen indicarlo sus propias posiciones encontradas, su distinta actitud y hasta su relación diferente con la misma arquitectura. El problema es que la nueva figura a la que nos referimos, y que lleva también una cartela con una leyenda bajo su pecho que ha desaparecido, es igualmente muy controvertida. Representa un personaje vigoroso, de rústica barba⁹⁵, lleno de ímpetu vital que aparece, además, echado literalmente con su túnica y sus pies descalzos sobre dos poderosos leones que agarra con fuerza por sus fauces en clara expresión de dominio (fig.



Fig. 14. Profetas de la jamba izquierda del Pórtico de la Gloria, con la figura juvenil y sonriente de Daniel. (Foto: <http://www.nationalgeographic.com.es>)

13). Junto a esto, no debemos olvidar que tan poderosa figura aparece asimismo aplastada con contundencia por el pilar del parteluz, de la misma manera en que lo están todos los animales, monstruos y hombres – también controvertidos en sus significados - que aparecen oprimidos en los basamentos por los restantes pilares del Pórtico. Visto así, todo lo que se encuentra debajo, aplastado y sometido por la arquitectura, parece querer subrayar la imagen simbólica del triunfo de la parte superior dominada por la Gloria. Por este motivo, sea cual sea la identidad del forzado que nos ocupa – y de las restantes bestias, hombres y monstruos del basamento -, creo que debiera tener un claro significado negativo pues, aplastado como está, parece asociarse con aquel sobre el que se ha vencido. Así pues, identificarlo con Sansón, con Adán, con Daniel, con Gilgamés o incluso con Fernando II como alguna vez se ha propuesto, no me parece que sea correcto.

De ningún modo Gilgamés⁹⁶ por lo extraño de su representación en la cultura medieval cristiana del siglo XII que no tiene, creo, justificación alguna y menos en un contexto religioso y jacobino como es el compostelano; tampoco Adán⁹⁷ o Sansón⁹⁸ porque, pese a haber tenido ambos sus flaquezas a los ojos de Dios, son personajes del Antiguo Testamento que siempre se vinculan con el mundo de los justos y que estarían, tras su muerte, en el Limbo de los patriarcas a la espera de su liberación por Jesucristo en su descenso a los infiernos⁹⁹, tal como se ve en el arco de la izquierda. Además, el que aparezca la figura agarrando con sus manos dos leones, excluye la



Fig. 15. Representación de las armas de la ciudad de Cádiz con Hércules dominando a dos leones. Gades Ab Occidvis Inslvae Partibvs. Año 1564. Depingebat Georg Hofvnaqliv. *Civitates Orbis Terrarum*

tradicional representación de ambos personajes bíblicos con un solo león como suele ser habitual; el primero por mostrarse así sólo cuando aparece como señor de los animales tras la creación¹⁰⁰ y Sansón por su conocida lucha con el león en su famoso pasaje bíblico. Además éste último suele identificarse en el mundo cristiano, por su fortaleza, como una prefiguración del mismo Jesús¹⁰¹ que aquí, en la base del pórtico y aplastado, resultaría sorprendente¹⁰². Lo de Fernando II es, sencillamente, incomprensible, una licencia del historiador que la propuso que no aportó ningún argumento y que carece por completo de todo fundamento¹⁰³; no tiene sentido que el rey que reina en Galicia y León, promueve el Pórtico, protege a Mateo y ayuda a engrandecer el templo apostólico aparezca, sin ningún atributo real, en una posición aplastada tan poco digna y comprensible y agarrando por las bocas dos leones. En cambio, Daniel en la fosa de los leones ha sido, hasta la fecha, la identificación que ha tenido mayor fortuna¹⁰⁴; en parte por ser Daniel profeta y vidente que vio en sus sueños cuatro bestias muy semejantes a las que pululan por los basamentos. Pero a decir verdad, aunque a Daniel suele representárselo tanto con aspecto juvenil y lampiño – en recuerdo del apuesto joven que entró a servir en la corte de Nabucodonosor –, como barbado y por tanto con un aire más maduro, ya se encuentre sedente o de pie, lo habitual es que adopte en su iconografía una actitud más tran-

quila ante los leones, bien levantando sus manos como si estuviese orando, pensativo o dejándose lamer por las salvajes fieras manos o pies¹⁰⁵. Llama la atención además que su iconografía sea tan opuesta a la del auténtico e incontrovertible Daniel del pilar de los profetas del Pórtico que, en efecto, tiene una imagen juvenil, sin barba, risueña y sin nada que ver con la brutal y vigorosa figura del parteluz¹⁰⁶ (fig. 14). Incluso aceptando la suposición de que los animales monstruosos del basamento de la izquierda tengan que ver con las cuatro bestias de sus sueños – en el Pórtico, son, no obstante, bastantes más –, tendrían sentido en relación con el auténtico Daniel de la parte alta y no con el hombre del basamento que aparece aplastado por la arquitectura, fusionándose en un todo con los leones y en una actitud de evidente sometimiento y castigo; en modo alguno son aspectos que convengan a una figura tan venerable y sagrada como la del famoso profeta bíblico que, maduro o juvenil, suele ofrecer un aspecto más honorable¹⁰⁷.

Hércules ha sido otra de las propuestas que han salido a escena en relación con la figura del hombre fornido del parteluz; la primera vez, creo, en una publicación de Ángel del Castillo que, sin embargo, no llegó a argumentar¹⁰⁸, y la segunda sólo sugerida, aunque con mucha agudeza, por Serafín Moralejo, que saca en su apoyo un texto muy expresivo del Códice Calixtino¹⁰⁹. Con posterioridad a este hecho, yo mismo he vuelto

a insistir sobre esta identificación, basándome en que estaría perfectamente justificada por las claras y antiguas relaciones del héroe clásico con la Península Ibérica, estar la figura en un punto clave y capital del santuario del Apóstol que era considerado el patrón de las Españas – en la base de la columna del parteluz donde está la figura sedente de Santiago que conduce directamente hacia la Gloria - y porque el personaje podría asociarse perfectamente con la Monarquía Hispánica, con la imagen de la fuerza y, claro está, tratándose de Hércules, con el gran héroe que sabemos dominó al león de Nemea¹¹⁰. Es decir, que muy bien podría relacionarse la figura con un portal, como el de la Gloria, que estaba en los confines de España, que era obra de patrocinio real y de un rey, como Fernando II, que no dudaba en autoproclamarse “Rey de la Españas” para de este modo recordar su preeminencia sobre todos los demás soberanos ibéricos¹¹¹. Y en este sentido conviene recordar asimismo que Moralejo ha querido ver relaciones del pórtico compostelano con los “portails royaux” franceses, que aquí cabría interpretar en clave nítidamente española¹¹².

La relación de España con Hércules viene, de hecho, desde la misma Antigüedad, pues se asocia al héroe tebano con las Columnas de Hércules de Gibraltar¹¹³, con la victoria sobre el rey y tirano Gerión¹¹⁴ y aún se llegó a afirmar que había muerto en nuestro país y que sus restos estaban depositados en un templo de Cádiz, - la relación gaditana con Hércules justifica, de hecho, que su escudo heráldico esté presidido por la figura del héroe tebano agarrando con sus brazos las bocas de dos leones como en la base del parteluz del Pórtico (fig. 15) - tal como sostiene el escritor latino Pomponio Mela¹¹⁵ nacido, por cierto, en Tingentera, actual Algeciras. Con posterioridad, a medida que la idea de España se iba de nuevo recomponiendo tras la invasión musulmana, fueron surgiendo también las primeras crónicas que querían contar, ya con argumentos históricos o con relatos fabulosos, la historia de nuestro país que alcanzaría su momento álgido con *De Rebus Hispaniae* del arzobispo Jiménez de Rada y de la época de Fernando III¹¹⁶, la *Estoria de Espanna*¹¹⁷ de Alfonso X y la *General Estoria* del mismo rey¹¹⁸ que fueron escritas en la plenitud del siglo XIII; por cierto en los reinados de dos monarcas que eran, respectivamente, nieto y biznieto de



Fig. 16. Hércules estrangulando a dos leones en la selva Nemea. *Estoria de Espanna*. Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial, ms.Y.I.2, fol. 4.

Fernando II, el promotor del Pórtico. Antes de ellos, ya en el siglo X, la *Crónica de Al-Rasi*, seguramente remontándose a fuentes anteriores, cita los orígenes de España señalando que Espan, hijo de Jafet y nieto de Noé, habría sido el primer poblador y rey de España¹¹⁹ - de ahí el nombre que recibe el país¹²⁰ - y el cabeza de una estirpe de muchos reyes de origen patriarcal, el último de los cuales sería precisamente el poderoso Gerión. Ya en el tiempo de este último, habría venido a España el “rey” griego Hércules, que tras luchar, vencer y matar a Gerión, conquistaría todo el país poniéndose a la cabeza de una nueva estirpe de reyes españoles, esta vez de origen griego¹²¹. No solo eso nos cuenta Al-Rasi, sino que también habría sido Hércules el responsable de que España se poblase de ídolos paganos tal como indica con estas palabras:

*E nunca él [Hércules] tomó tierra que non pusiese luego sus ymágenes e sus señales muy maravillosas; e estas ymágenes eran en figura de toros e dellas de cavallos e dellas de cabrones; e estas eran las ymágenes a que ellos adorauan en aquella sazón*¹²².

Con algunas diferencias, el resto de las historias mencionadas vuelven a insistir en los orígenes bíblicos de España - en estas crónicas el primer poblador de España sería Túbal, hijo de Jafet y nieto de Noé, mientras que Espan sería, por el contrario, el heredero de Hércules -, en la



Fig. 17. Representación de Hércules sosteniendo el escudo de España en la vista panorámica de A Coruña del pintor Pier María Baldi de 1669. Florencia, Biblioteca Medicea Laurenziana, Ms. Med. Palat. 123/1, c. 162 (detalle)

figura de Gerión, pero sobre todo en convertir a Hércules en el gran protagonista de este tiempo primigenio que daba rumbo nuevo a nuestro país. Al mismo tiempo describen al héroe como griego, fuerte, conquistador, fundador de ciudades e incluso como una persona terrible que tuvo, no obstante, la sensatez de elegir como heredero y rey de España a un servidor suyo llamado Espan – Látin en la Crónica de Al-Rasi -, que sería el que daría nombre al país y al que siempre se considera, en cambio, un hombre noble, sabio, prudente y excelente gobernante¹²³. Asimismo algunas crónicas como la *Estoria de España* y la *General Estoria*, citan la relación de Hércules con varios leones y no con el único y solitario león de Nemea que suelen citar mayoritariamente las fuentes clásicas y cuya piel conseguiría nuestro héroe como trofeo hasta convertirla en su atributo más característico¹²⁴. Con todo, no debemos olvidar que, en cuestiones de narraciones míticas y legendarias, no es raro que cada autor introduzca cambios y variantes más o menos llamativos; de ahí que, en la *Estoria de España*¹²⁵ y en la *General Estoria* de Alfonso X, en el apartado que el monarca castellano dedica a señalar “los leones que mato Ercules a manos”, digan, en efecto, que habían sido tres, uno en el monte Partemio, según lo había indicado el escritor romano Ovidio, y los otros dos “en la selva Nemea”. “E a los dos leones de Nemea tomolos Ercules en un ora con las sendas manos por las gargantas; e alçolos a amos de tierra. E de allí adelante le llamaron Ercules el domador de los leones e de las bestias fieras salvages”¹²⁶. Estos relatos están datados aproximadamente entre las décadas de



Fig. 18. Apóstoles de la jamba derecha del Pórtico de la Gloria, con las figuras de Santiago el Mayor y San Juan (Foto: <https://es.wikipedia.org>)

1270 y 1280, aunque es muy probable que lo que cuentan se remonte a tiempos anteriores; y eso explica la figura del hombre dominando a dos leones del Pórtico de la Gloria que, por cierto, tiene mucha relación con el joven Hércules que, en una miniatura alfonsí de la propia *Estoria de España*, aunque en otra actitud dado su carácter de ilustración de un pasaje triunfal de su vida, aparece estrangulando a los dos leones nemeos¹²⁷ (fig. 16).

Por otra parte, desde la Edad Media fue habitual asociar el origen de la monarquía española con el héroe tebano¹²⁸; tradición ésta que siguió viva en la época moderna, lo que explica la presencia de las Columnas de Hércules en el escudo de España o la figura del propio héroe en muchas otras iconografías regias – en este sentido es interesante la representación que introduce el pintor italiano Pier María Baldi en la vista de A Coruña de 1669 pues, en alusión a su carácter hercúlico y a su condición de capital del Reino de Galicia por designio real, aparece la figura de Hércules sosteniendo sus columnas y sirviendo de soporte poderoso, como si fuera un atlante o telamón, al escudo de España que aparece con la corona real y el toisón de oro; además se aprecia apoyado en ambos el escudo del Reino de Galicia del que surge una flecha que lleva una cartela con el nombre de CORUÑA que señala hacia la ciudad y la Torre de Hércules, ambas fundación del héroe tebano según la leyenda (fig. 17) - que se advierten en el arte cortesano hasta casi el final del siglo XVIII¹²⁹. Por lo tanto, con todos estos datos, no me pare-



Fig. 19. Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de Compostela (Foto: www.xaimecortizo.com)

ce incorrecto que la figura del Pórtico sea, como proponemos, Hércules¹³⁰, que aquí estaría representado en su condición de conquistador del país, fundador de nuestra monarquía al haber dejado como heredero a Espan, pero también por ser el responsable de haber introducido en España la idolatría. Y esto explicaría que, pese a representar a nuestro país, en el Pórtico se lo represente en el basamento y aplastado por el parteluz que está presidido por la figura sedente del apóstol Santiago que, por cierto, lleva a los pies de su silla curul las figuras de dos sumisos leoncillos¹³¹.

Al mismo tiempo, la relación del Hércules aplastado con el Santiago sedente del parteluz, ha de verse como algo perfectamente coherente. Hemos dicho que Hércules representaría a España, pero una España antigua y ancestral, post-patriarcal – recuérdese que las crónicas más vinculadas a la monarquía consideraban que el primer poblador de España había sido Túbal, un nieto de Noé y que en la desaparecida fachada del Pórtico estaban varias representaciones de lo

que se suponen eran viejos patriarcas bíblicos: ¿Abraham, Isaac...? - que adoraría por su culpa a los falsos ídolos, como ya hemos señalado. En cambio el apóstol Santiago, sería nuestro evangelizador, el encargado de venir a España por deseo expreso de Jesús para enseñarnos el evangelio y convertirnos a la nueva fe de Cristo¹³². Lo dicen claramente las dos cartelas que tradicionalmente se asocian a las dos figuras de Santiago el Mayor del Pórtico: "El Señor me envió [a España-Galicia]", decía al parecer la de la figura sedente¹³³ – en la actualidad, no obstante, está completamente borrada- y "Dios dio crecimiento a esta región [España-Galicia]" la que aparece, en efecto, en el Santiago de pie que se encuentra en el pilar de la derecha¹³⁴ hablando animadamente con su hermano San Juan, por cierto el autor del Apocalipsis (fig. 18). Todo esto nos hace recordar distintos párrafos del Calixtino que, no lo olvidemos, es de todos los códices compostelanos el más vinculado a la catedral y al templo jacobeo, una vez que sus diferentes libros son un compendio de todo lo relacionado con el culto del Apóstol¹³⁵. En él España y Galicia –tierras de evangelización y del último descanso de Santiago- tienen un protagonismo muy relevante; se las eleva y sublima, casi como si fuesen el pueblo o nación – "plebs", "gens" en el texto latino original del Calixtino - más queridos por Dios gracias precisamente a la predicación del Apóstol. Son continuos los elogios al país – "Regocíjate, España"¹³⁶, "Dichosa eres España"¹³⁷, "Vive justamente, nación española"¹³⁸, "Feliz tierra de Galicia"¹³⁹...-, a sus pobladores - "¡Oh dichoso pueblo de España y de Galicia!"¹⁴⁰- y a la Península que en diferentes ocasiones se compara con el Paraíso: "Eres feliz [España], porque en el clima eres semejante al Paraíso; pero eres más dichosa, porque has sido encomendada al paraninfo del cielo"¹⁴¹. Y por esta razón, junto a estos elogios, siempre aparece la figura de Santiago como artífice de esta especial querencia divina que explicaría, en efecto, que sobre el aplastado y pagano Hércules aparezca la figura serena y beatífica del apóstol Santiago que, al ser artífice de nuestra evangelización, nos conduciría por la vía más directa a la contemplación del Salvador que preside la Gloria con todos los bienaventurados (fig. 19).

Ya hemos dicho que todo esto tiene relación con párrafos muy escogidos que aparecen en el

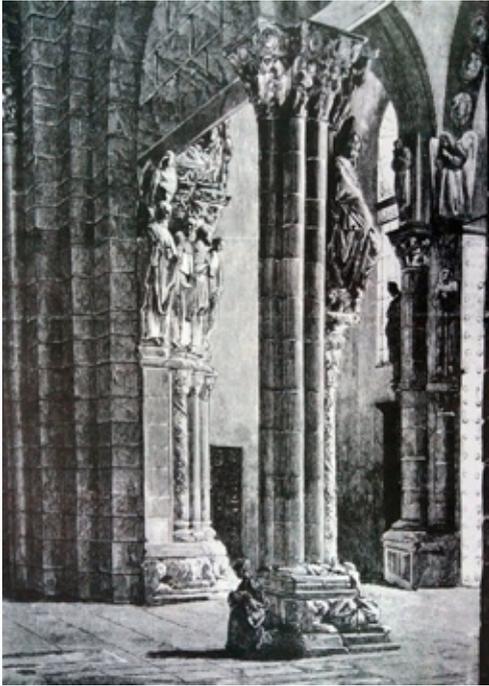


Fig. 20. Representación de la parte posterior del Pórtico de la Gloria basada en una fotografía de Th. Thompson (Foto: *La Ilustración Gallega y Asturiana*, 1879, p. 187)

Códice Calixtino y en particular en el sermón del papa León sobre Santiago que casi dice con palabras lo que el parteluz a través de sus principales figuras. Este es el texto:

Regocijate, España, ensalzada con semejante fulgor; salta de gozo, pues has sido salvada del error de la superstición. Alégrate, ya que por la visita de este huésped [Santiago] dejaste la ferocidad de las bestias y sometiste tu cerviz, antes indómita, al yugo de la humildad de Cristo. Mayores bienes te proporcionó la humildad de Santiago, que la ferocidad de todos tus reyes [léase Hércules y sus sucesores]. Aquella [la humildad de Santiago] te levantó hasta el cielo; éstos [los viejos reyes] te hundieron en el abismo [entiéndase los basamentos del Pórtico]. Ellos te mancillaron con el sacrificio de los ídolos; aquella te purificó, enseñándote el culto del verdadero Dios¹⁴².

A esto se añade otro párrafo no menos elocuente que ya en su día señaló Moralejo:

En otro tiempo fuiste célebre [España] por las columnas de Hércules, según las vanas leyendas, más ahora con más felicidad te apoyas en la



Fig. 21. Sestercio del emperador Vespasiano de la serie Iudea Capta, acuñado en el año 71, en cuyo reverso se aprecian dos representaciones masculina y femenina del pueblo y la nación judía sometidos al yugo romano (Foto: <https://es.wikipedia.org>)

columna firmísima de Santiago. Aquellas, por el error pernicioso de la superstición, te ligaron al diablo [entiéndase los basamentos del Pórtico]; ésta, por su piadosa intercesión, te une a tu Criador; aquellas, como eran de piedra [ídolos paganos], aumentaban tu obcecación; ésta, puesto que es espiritual, adquirió para ti la gracia saludable.¹⁴³

¡Oh dichoso pueblo de España y de Galicia!

Ahora bien, si todo lo que hemos dicho fuese cierto, como creemos ¿no tendría sentido que la figura posterior arrodillada del parteluz – que, por cierto, mira hacia oriente, hacia el altar mayor donde está la otra imagen sedente del Apóstol y hacia la capilla del Salvador que corona la cabecera de la catedral compostelana, lo que vendría a expresar en un recorrido longitudinal O-E lo mismo que se ha indicado en el recorrido vertical del “trumeau” del Pórtico: Hércules-Santiago-Salvador¹⁴⁴ - fuese una representación renovada, cristiana, penitente y positiva que se opusiese al primitivo y barbudo Hércules pagano, violento y maligno del basamento del Pórtico?. Reforzaría esta opinión comprobar que la imagen juvenil, aristocrática y casi idealizada de la figura arrodillada podría representar una especie de “figura epónima” de un nuevo y joven “Pueblo de España y Galicia”/“Yspanie et Gallecie plebs” – no conviene olvidar que la primera mención histórica del arrodillado de hacia 1400 lo identificaba curiosamente con otra figura epónima: la mujer llamada “Compostela”¹⁴⁵ - ahora convertido al cristianismo por Santiago que así se mostraría, en su nueva personalidad post-hercúlea, libre del peso de la arquitectura del parteluz, en actitud penitente y arrodillada - de ahí su gesto de darse



Fig. 24. Bárbaros cautivos arrodillados suplicando piedad a los pies del emperador Marco Aurelio montado a caballo, ca. 176-180, Roma, Museos Capitolinos (Foto: <https://s-media-cacheak0.pinimg.com>)

y a los pies del emperador a caballo suplicando su piedad (fig. 22). Ya en la plenitud medieval, entre el final de la época carolingia – ca. 870 - y el momento capital del período otoniano – ca. 1000 -, merecen también recordarse las figuras femeninas que, de pie, elegantemente vestidas, con coronas y en actitud de pleitesía hacia el emperador, representan las provincias imperiales¹⁴⁸ y que aparecen, respectivamente, en el “Codex Aureus” de San Emmeram, en el “Registrum Gregorii” de Otón II y en los Evangelios de Otón III (fig. 23)¹⁴⁹. Suponen, sin duda, un testimonio iconográfico intermedio entre la época romana y la que nosotros estudiamos – aquí también es de interés destacar que, según la Historia de España de Alfonso X, el nombre de la ciudad de A Coruña, fundada por Hércules, se debería a que su primera pobladora fue una mujer llamada Crunna - lo que les da un valor muy relevante. Por el contrario, la representación de los “pueblos” en la cultura romana parece preferir mayoritariamente iconografías masculinas como las que se



Fig. 25. Representación del rey Alfonso II el Casto arrodillado y suplicante ante el Salvador y los apóstoles. Miniatura del Liber Testamentorum Ecclesiae Ovetensis (detalle), ca. 1118 (Foto: <https://upload.wikimedia.org>)



Fig. 26. Juramento de fidelidad de un vasallo a su Señor. Liber Feudorum Maior, fol. 116 del libro segundo, ca. 2ª mitad del s. XII, Archivo de la Corona de Aragón (Foto: www.mecc.gov.es)

ven, por ejemplo, en la estatua de guerrero galo de Vachères que se guarda en el museo Calvet de Avignon o en relieves de la columna Trajana o de la época de Marco Aurelio, en donde el pueblo germano vencido vuelve a aparecer arrodillado y suplicante ante la imagen ecuestre del emperador que se muestra ante ellos en una actitud triunfal (fig. 24). Es indiferente que, en ocasiones, estos se humillen hincando en el suelo una sola rodilla o las dos como en los casos que estamos comentando. No es fácil, en cualquier caso, encontrar representaciones de este tipo concatenadas entre los siglos II y XII – ¿se apreciará esta diferencia

iconográfica entre “pueblos” y tierras/naciones/provincias/ciudades en las dos figuras masculina y femenina que aparecen sometidas al emperador en las monedas de la serie *Judea Capta* de Vespasiano o en la placa principal del Díptico Barberini datados en los siglos I y VI?. Con todo, tampoco debe olvidarse en la figura del penitente la tradición iconográfica del peregrino contrito que lleva la mano al pecho en acto de arrepentimiento – como se aprecia en alguno de los esculpidos en la iglesia de Santiago de Turégano ya señalada – o del rey o vasallo medieval que se postra ante su Supremo Soberano o Señor, tal como se ve en las miniaturas que ilustran el *Liber Testamentorum Ecclesiae Ovetensis* – se representa en efecto a Alfonso II el Casto arrodillado y suplicante ante el Salvador y los Apóstoles (fig. 25) - o el *Liber Feudorum Maior* (fig. 26), ambos del siglo XII, que son, por cierto, muy próximas en el tiempo al “Santo dos Croques”.

Finalmente, queda por mencionar la relación de todo lo señalado con la figura del monarca Fernando II. Lógicamente, aunque fue su promotor financiero, difícilmente sería su mentor ideológico¹⁵⁰; pero una referencia a la monarquía, a España, a Galicia y a su patrono Santiago era algo que no se podía soslayar, pues no debemos olvidar que el monarca se consideraba rey de todas las Españas¹⁵¹ y un soberano que consideró a Compostela la ciudad principal de su reino, en detrimento de León, y a la catedral de Santiago en el más destacado templo de su monarquía por ser el Apóstol el patrono de todos sus reinos - “caput Hispaniae”¹⁵². Incluso es muy probable que, desde el mismo momento en que convirtió a Mateo en el maestro de obras vitalicio de la catedral – 1168 -, lo hiciese convencido de que iba a realizar una obra excepcional en aquel lugar que había elegido para su última morada. Se enterró, en efecto, en la catedral en marzo de 1188¹⁵³, aunque como sabemos en una discreta capilla

que estaba situada en el lado izquierdo del interior de la puerta norte de Azabachería en donde se dispuso el panteón real y, mucho después, la capilla de Santa Catalina¹⁵⁴. Un espacio, por cierto, estrecho, secundario y de poca dignidad para un rey que tanto hizo por Santiago, su catedral y el Reino de Galicia. Por eso que me pregunte, al igual que Ramón Yzquierdo y Gerardo Boto, si la cripta terrena del Pórtico, dispuesta como está en el subsuelo de la Gloria, no estaría destinada para servir de mausoleo del monarca – no olvidemos que en la parte principal del Pórtico en una de las columnas se ve la resurrección de los muertos y en el arco de la epístola el Juicio Final de donde pasan los justos y bienaventurados a la contemplación del Salvador - aunque después, por razones que se nos escapan, nunca fuese habilitada como panteón del rey¹⁵⁵. Y este hecho creo que también insistiría en la idea de ver en el Pórtico de la Gloria un auténtico e hispánico Portal Real dispuesto como gran cierre occidental del templo de Santiago en la que era, de hecho, la ciudad principal de todos sus reinos¹⁵⁶.

Llegados hasta aquí, no debemos olvidar las letras grabadas que aparecen en la parte posterior del basamento del parteluz y que ya hemos señalado. Se las ha interpretado preferentemente como alusivas a F(ECIT) o a F(ERNANDUS), pero lo cierto es que actualmente poco más se puede leer que una F seguida de lo que pudiera ser, no sin ciertas dudas, o una E o una S o incluso un signo más indescifrable. Nada, pues, que pueda aportar una lectura demasiado certera. Tampoco es seguro que, por su posición retrasada en la base del parteluz, tenga que ver necesariamente con el “Santo dos Croques” pues éste llevaba en la mano, no lo olvidemos, su propia cartela con la palabra o texto que en su día resultaría perfectamente aclaratorio. Por lo tanto, quedan las citadas letras como una incógnita a resolver entre otras muchas que todavía guarda el Pórtico de la Gloria.

NOTAS

* Antes de dar paso a todo el aparato crítico que aquí se enumera, quiero dar las gracias a mi compañero Julio Vázquez Castro, pues desinteresadamente y con gran generosidad se prestó a leer y revisar este artículo y a aportar mucha información y sugerencias que sin duda lo han enriquecido de manera significativa. De hecho, me ayudó en cuestiones no sólo de bibliografía, sino en aspectos iconográficos que han resultado claves para la mejor comprensión de lo que aquí se expone. También debe constar que el presente trabajo forma parte del proyecto de investigación titulado "Memoria, textos e imágenes. La recuperación del patrimonio perdido para la sociedad de Galicia", concedido para el trienio 2015-2017 por el Ministerio de Economía y Competitividad. Tiene como código de referencia HAR2014-53893-R. Asimismo se ha beneficiado de la ayuda económica del Plan Galego IDT concedido por la Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria para el bienio 2017-2018, que tiene como código: ED431B 2016/003.

¹ NEIRA DE MOSQUERA, A.: "Historia de una cabeza. 1188", en Antonio Neira de Mosquera, *Monografías de Santiago y dispersos de temas compostelanos (1844-1852)*, Santiago, Bibliófilos gallegos, 1950, p. 37. La edición original se publicó en Santiago, en la Imprenta de la viuda de Compañel e Hijos en 1850. Existe reciente reedición, con introducción de José Daniel Buján, publicada en Santiago de Compostela, Ara Solis-Consorcio de Santiago, 2000.

² LÓPEZ FERREIRO, A.: *El Pórtico de la Gloria. Estudio sobre este célebre monumento de la basílica compostelana*, Santiago, 1893, p. 40 (1ª ed. de 1886).

³ Además de los distintos estudios que se citan en las notas que se incluyen en este artículo, como obras de referencia de carácter general pueden consultarse MORALEJO ÁLVAREZ, S.: "Le Porche de la Gloire de la Cathédrale de Compostelle: problèmes de sources et de interprétation", *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa*, Centre permanent de Recherches & d'Études Préromanes & Romanes, juillet 1985, pp. 92-110. Re-

ditado en *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez*, I, coordinado por A. Franco Mata, Santiago, 2004, pp. 307-318; del mismo autor: "El Pórtico de la Gloria", en *FMR*, Franco María Ricci 199, 1993, pp. 28-46. Reeditado en *Patrimonio artístico...*, op. cit., II, pp. 281-284; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M.: *El Pórtico de la Gloria*, Madrid, San Pablo, 1999 e YZQUIERDO PERRÍN, R.: *El maestro Mateo y el Pórtico de la Gloria en la catedral de Santiago*, León, Edileisa, 2010.

⁴ SÁNCHEZ AMEJEIRAS, R.: "El entorno imaginario del rey: cultura cortesana y/o cultura clerical en Galicia en tiempos de Alfonso IX", en *Alfonso IX e a súa época. Pro utilitate regni mei*, coordinado por F. López Alsina, A Coruña, Concello da Coruña, 2008, p. 313, ha sugerido que las claves de las tres bóvedas del cuerpo principal del Pórtico de la Gloria (los otros dos serían la cripta y la tribuna alta) pudiesen llevar lámparas o lumbreras que, junto con los florones de la bóveda central que representarían estrellas, aludirían a la caída de los astros, siguiendo el evangelio de San Mateo que anuncia el pasaje previo al Juicio Final (MATEO, 24, 29-44: La venida del Hijo del Hombre. "E inmediatamente después de la tribulación de aquellos días, el sol se oscurecerá, y la luna no dará su resplandor, y las estrellas caerán del cielo y las potencias de los cielos serán conmovidas. Entonces aparecerá la señal del Hijo del Hombre en el cielo; y entonces lamentarán todas las tribus de la tierra, y verán al Hijo del Hombre viniendo sobre las nubes del cielo con poder y gran gloria. Y enviará sus ángeles con gran voz de trompeta, y juntarán a sus escogidos, de los cuatro vientos, desde un extremo del cielo hasta el otro... Pero del día y la hora nadie sabe, ni aun los ángeles de los cielos, sino sólo mi Padre. Mas como en los días de Noé así será la venida del Hijo del Hombre... Por tanto, también vosotros estad preparados; porque el Hijo del Hombre vendrá a la hora que no pensáis"). No obstante, esto que podría tener algún sentido en la bóveda de la derecha donde se representa, en efecto, el Juicio Final en toda su crudeza, difícilmente puede ser asumido para la bóveda central donde se encuentra la

visión resplandeciente de la Gloria en el contexto de la Jerusalén Celestial que es, en los tiempos que se narran en los textos bíblicos, un momento posterior y apoteósico en el que los bienaventurados contemplan en todo su esplendor la figura radiante del Salvador.

⁵ JUAN, *Apocalipsis*, 21,23: "La ciudad [Santa] no tiene necesidad de sol ni de luna que brillen en ella; porque la gloria de Dios la ilumina y el Cordero es su lumbrera"; JUAN, *Apocalipsis*, 22,5: "No habrá allí más noche; y no tienen necesidad de luz de lámpara, ni de luz del sol, porque Dios el Señor los iluminará a los bienaventurados".

⁶ MORALEJO ÁLVAREZ, S.: "La imagen arquitectónica de la catedral de Santiago de Compostela", en *Atti del Convegno Internazionale di Studi: Il Pellegrinaggio a Santiago di Compostella e la Letteratura Jacopea*, Perugia 23-24-25 settembre 1983, Perugia, 1983, pp. 37-61. También en *Patrimonio artístico de Galicia ...*, op. cit., I, p. 243.

⁷ JUAN, *Apocalipsis*, 22,1-3: "Después me mostró un río limpio de agua de vida resplandeciente como cristal, que salía del trono de Dios y del Cordero. En medio de la calle de la ciudad, y a uno y otro lado del río, estaba el árbol de la vida que produce doce frutos, dando cada mes su fruto; y las hojas del árbol eran para la sanidad de las naciones. Y no habrá más maldición y el trono de Dios y del Cordero estará en ella, y sus siervos le servirán, y verán su rostro, y su nombre estará en sus frentes. No habrá allí más noche; y no tienen necesidad de luz de lámpara, ni de luz del sol, porque Dios el Señor los iluminará y reinarán por los siglos de los siglos".

⁸ Una alusión a la presencia del "árbol de la vida" en el Pórtico de la Gloria la mencionan SCHOTBORGH, F. y SCHLÖR, W.: *El Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela*, Barcelona, Herder, 1980, pp. 13-14 y lo ven en el propio árbol de Jesé y en todas las figuras coronadas de los justos del Antiguo Testamento y en los 24 ancianos apocalípticos que llevan también la "corona de la vida" mencionada por el Apocalipsis (JUAN, Ap. 2,10: "Permanece fiel hasta la muerte y te daré la corona de la vida"). Curiosamente no mencionan la decoración de la bóveda central que

sería una representación clara de sus frutos.

⁹ En esta misma línea y con el mismo significado metafórico, aparecen en otras muchas iglesias gallegas en donde se ve claramente el influjo del Pórtico compostelano. Suelen representarse bien como grandes flores de las que brotan jugosos frutos o simplemente como frutos en formas de piña que siguen la forma curva de la arquivolta exterior: San Estevo de Ribas de Miño, Carboeiro, etc.

¹⁰ JUAN, Apocalipsis, 21,6: “Y me dijo: Hecho está. Yo soy el Alfa y la Omega, el principio y el fin. Al que tuviere sed, yo le daré gratuitamente de la fuente del agua de la vida”.

¹¹ “VIDI CIVITATEM SANCTAM IERUSALEM DESCENDENTEM DE CAELO A DEO”. Cit. por YARZA LUACES, J.: *El Pórtico de la Gloria*, Madrid, Alianza editorial, 1984, pp. 38-39.

¹² Con razón indica el autor que “Si hubiesen perdurado todas ¿no estarían formando por sí mismas la síntesis interpretativa que en los comienzos habló con claridad a cuantos aquí llegaban?”. Lamentablemente nadie se preocupó de recogerlas cuando aún se estaba a tiempo. Vid. DÍAZ FERNÁNDEZ, J. M^a: “Teología del Pórtico de la Gloria”, en *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria. Su reconstrucción y la música de su tiempo*, vol. I, coord. por J. López Calo, A. Coruña, Fundación Barrié, 1993, p. 24.

¹³ Asimismo señala WARD, M. L.: *Studies of the Portico de la Gloria at the cathedral of Santiago de Compostela*, Ann Arbor, University Microfilm International, 1986 (el texto fue escrito en 1978), p. 104, que los textos que una vez acompañaron estas imágenes tuvieron que haber proporcionado una gran información sobre el programa escultórico que se perdió para siempre y que es imposible de recrear.

¹⁴ La primera referencia a la temática del Pórtico que conocemos es de finales del siglo XV y responde a un comentario que hace el obispo armenio Mártiros de Arzendjan (1489-1491) en su visita a Santiago. Dice lo siguiente: “Tiene [la catedral] cuatro pórticos ... Delante del Pórtico oeste hay una fuente de la que fluye agua hacia abajo; so-

bre el pórtico este está sentado Cristo en un trono, con una representación de los acontecimientos después de Adán y de todo lo que sucederá al fin del mundo. La totalidad de la representación es tan extraordinariamente hermosa que es imposible describirla”. Cit. por HERBERS, K. y PLÖTZ, R.: *Caminaron a Santiago. Relatos de peregrinaciones al “fin del mundo”*, Santiago, Xunta de Galicia, 1999, p. 137. A su vez, en 1610, CASTELA FERRER, M.: *Historia del Apóstol de Jesus Christo Santiago Zebedeo, Patrón y Capitán General de las Españas*, Madrid, 1610, p. 324, cita el Pórtico brevemente para diferenciar entre año y era, señalando que había sido obra de Mateo y dando cuenta, en parte, de la inscripción de los dinteles: “Confieso ser opinion assentada en nuestra España, contarse treynta y ocho años la Era antes del Nacimiento del Señor, y desto hallamos historias, y en piedras se halla noticia, como sobre la puerta principal de la Apostolica Iglesia de Santiago está este letrero, diciendo como se acabó aquella portada, y la hyzo el Maestro Matheo: Anno ab Incarnatione Domini M.C.LXXXVIII. Era M.CC. XXVI die kalendas aprilis”. Años después, en 1651, en un documento de pago al pintor Crispín de Evelino se indica que se le pagan 130 ducados “por pintar y encarnar las caras, pies y manos de las figuras que están en la portada principal desta Sta. Iglesia que llaman de la Trinidad y las del pilar de mármol en que está la descendencia de Nra. Señora y la Sta. Berónica”. La cita la dio a conocer BUSCHBECK, E.H.: *Der Pórtico de la Gloria von Santjago de Compostela*, Berlín-Viena, 1919, p. 9. Nuestra cita está sacada, no obstante, de CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M.: Op. cit., p. 62. Finalmente, en 1673, el italiano LAFFI, D.: *Viaggio in ponente a San Giacomo di Galitia a Finisterrae*, edizione e note a cura di Anna Sulai Capponi, Perugia, Università, 1989, p. 203, vuelve a señalar el interés del Pórtico indicando: “Sopra la medesima porta vi è il Giudicio Finale, tutto in figure di mezzo rilievo, cosa bellissima da vedere”.

¹⁵ El primero en mencionar esta glosa creo que fue VILLAAMIL Y CASTRO, J.: *La catedral de Santiago. Breve descripción histórica*, Madrid, Tipografía de la revista de Archivos, 1909, pp.

85-86: “De muliere nomine Compostela cujus imago est in poste ad caput Petri moniz archiepiscopi”, aludiendo al sepulcro que estaba allí. Una buena fotografía de esta anotación puede verse en VALLE PÉREZ, C.: “Mateo. Da Historia á lenda”, en *O Pórtico da Gloria e o seu tempo*. Catálogo da exposición conmemorativa do VIII centenario da colocación dos dinteis do Pórtico da Gloria da Catedral de Santiago de Compostela. Santiago do 16 de setembro ó 17 de novembro de 1988, Santiago, Xunta de Galicia, 1988, p. 159.

¹⁶ La tumba original del arzobispo se habría colocado allí tras su muerte en 1224. Estaba, en efecto, a los pies del Santo dos Croques” y tenía supuestamente el bulto yacente y broncino del prelado.

¹⁷ La inscripción de la lápida actual dice “Renovóse el año de 1774”. Cit. por ZEPEDANO Y CARNERO, J. M^a: *Historia y descripción arqueológica de la basilica compostelana*, Lugo, Imprenta de Soto Freire, 1870. Cito por la reedición publicada en Santiago por la Xunta de Galicia en 1999, p.173.

¹⁸ MORALEJO ÁLVAREZ, S.: “Prólogo”, en MATEO SEVILLA, M.: *El Pórtico de la Gloria en la Inglaterra Victoriana. La invención de una obra maestra*, Santiago, Museo Nacional das Peregrinaciones, 1991, p. 13.

¹⁹ MORALEJO ÁLVAREZ, S.: Ídem, ídem. y CASTIÑEIRAS, GONZÁLEZ, M.: Op. cit., p. 23, han sugerido que esta mujer llamada Compostela y mencionada hacia 1400 en la glosa ya citada, podría tener relación con la matrona del mismo nombre que se menciona en el Códice Calixtino (I, XVII): “Otros dicen que el Apóstol echó una maldición a la tierra de Galicia de que no diera más vino en adelante, porque una matrona llamada Compostela, según cuentan, embriagada con vino, se durmió y no anunció al Señor, que visitó la Basílica, mientras él dormía en su regazo. Pues le había encargado el Apóstol, según cuentan, que le avisase cuando el Señor viniese”. Vid. *Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus*. Traducción por los profesores A. Moralejo, C. Torres y J. Feo, Santiago, 1951, p. 185. Cito por la reedición de Santiago, Xunta de Galicia, Consellería

de Cultura, 2004, revisada por J.J. Moralejo y M^a J. García Blanco.

²⁰ ANDRADE, D.: *Excelencias, antigüedad y nobleza de la Arquitectura*, Santiago, Antonio Frayz, 1695. Sobre su papel reivindicativo vid los recientes estudios de TAÍN GUZMÁN, M.: *Comentario a las Excelencias, antigüedad y nobleza de la arquitectura de Domingo de Andrade*, Santiago, Xunta de Galicia, 1993 y VIGO TRASANCOS, A.: *Barroco. La arquitectura sagrada de antiguo reino de Galicia (1658-1763)*, Santiago, Consorcio-Teófilo, 2012, especialmente pp. 86 y ss.

²¹ MENDOZA DE LOS RÍOS, P.: *Theatro Moral y Político de la Noble Academia Compostelana*, Santiago, 1731.

²² RIOBÓO Y SEIJAS, A.: *Análisis histórica, cronológica de la primitiva erección, progresos y diversas reedificaciones de la Santa Iglesia de Santiago*, Santiago, Imprenta de D. Andrés Frayz, 1747, p. 26: "En cuyo tiempo [de Fernando II y Pedro Suárez de Deza] se fabricó hasta la puerta principal de occidente, que dista aora de la actual 7 varas castellanas, y un pie, y lo acredita la Inscripción gravada en su Lintel, que sirve ahora de arco a la vistosa representación de ambos Testamentos, llamada vulgarmente la Gloria, en la Era 1226. Año 1188 que se da al margen: Ann. Ab. Incarnatione Domini....".

²³ Vid. VIGO TRASANCOS, A.: *La catedral de Santiago y la Ilustración. Proyecto clásico y memoria histórica (1757-1808)*, Madrid, Electa-Consorcio, 1999, pp. 126 y 156, nota 347.

²⁴ CEÁN BERMÚDEZ, J. A.: *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*, III, Madrid, Imprenta de la viuda de Ibarra, 1800, p. 97-98: "Mateo (El maestro) escultor y arquitecto a mediados del siglo XII. Construyó la catedral de Santiago de Galicia y la adornó con estatuas... Representan en el medio la gloria con el Salvador... y se figura a los lados el purgatorio y el infierno...El rey Fernando hizo mucho aprecio del mérito de este profesor, pues le concedió cien maravedís de renta al año en todos los días de su vida... Concluida la obra de la catedral se puso sobre las dos puertas de la fachada principal por dentro la inscrip-

ción siguiente en caracteres antiguos: Anno ab incarnatione Dni....".

²⁵ LLAGUNO Y AMIROLA, E.: *Noticias de los arquitectos y arquitectura en España desde su restauración*, ilustradas y acrecentadas por D. Juan Agustín Ceán-Bermúdez, Madrid, Imprenta Real, 1829, I, pp.31, 32, 33, 252, 343, 358. Es en la p. 32 donde aparece la mención más amplia: "Pero entre tantos artifices como desde el principio se emplearían en su construcción [catedral de Santiago], solo se halla memoria del que hizo la portada principal de la iglesia. Se llamaba maestro Mateo, y la concluyó en 1188, como parece por una inscripción, que copia Castellá Ferrer, lib. III, fol. 342".

²⁶ INCLÁN VALDÉS, J.M.: *Apuntes para la historia de la Arquitectura y observaciones sobre la que se distingue con la denominación de gótica*, Madrid, Ibarra, 1833, p. 65. De la catedral de Santiago solo indica que se había iniciado en 1082, que se había concluido en su cuerpo principal en 1128 "y enteramente en 1188".

²⁷ FORD, R.: *A Handbook for Travellers in Spain and Readers at Home*, London, John Murray, 1845. La visita de Richard Ford a Santiago tuvo lugar en junio de 1832.

²⁸ *Manual del viajero en la Catedral de Santiago. Reseña histórica*, Madrid, Imprenta de Don Baltasar González, 1847.

²⁹ CAVEDA, J.: *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días*, Madrid, Imprenta de D. Santiago Sanaque, 1848, p. 180: "El maestro Raimundo construía la catedral de Lugo...; el maestro Mateo, la portada de la catedral de Santiago". STIRLING-MAXWELL, W.: *Annals of the Artists of Spain*, vol. I, London, John Ollivier, 1848, p. 71.

³⁰ MELLADO, F. de P.: *Recuerdos de un viaje por Galicia en 1850*, Madrid, Establecimiento tipográfico de Mellado, 1850, p. 67.

³¹ MATEO SEVILLA, M.: "El descubrimiento del Pórtico de la Gloria en la España del XIX", *Actas del Simposio Internacional sobre "O Pórtico da Gloria e a arte do seu tempo"*, Santiago de Compostela, 3-8 de outubro de 1988,

Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, Dirección Xeral de Cultura, 1991, pp. 457-477.

³² MORALEJO ÁLVAREZ, S.: "Prólogo", en Mateo Sevilla, M.:..., op. cit., pp. 11-19.

³³ Op. cit.

³⁴ Op. cit., p. 40. Así lo indica, en efecto, el propio autor en las notas 1 y 11. Nota 1: "Este artículo fue escrito expresamente para nuestro amigo el distinguido pintor D. Genaro Pérez Villaamil quien ha copiado el Pórtico de la Gloria en su último viaje a Galicia, con la mayor exactitud e inteligencia". Nota 11: "Con la mayor satisfacción citamos un nombre propio en este lugar. El acreditado pintor D. Genaro Pérez Villaamil, natural de esta provincia, entre otras copias de monumentos que ha dibujado en Santiago a principios de 1848, se debe contar la de este pórtico, como la primera obra monumental de la población".

³⁵ Sobre el cuadro en cuestión, fechado no obstante en 1849, vid. ARIAS ANGLÉS, E.: *El paisajista romántico Jenaro Pérez Villaamil*, Madrid, CSIC, 1986, pp. 144-145, 147 y 257. El autor documenta la estancia en Galicia del pintor ferrolano en distintos momentos de 1849. La ficha de catalogación del lienzo, que lleva el n^o 167 es la siguiente: *El Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago de Compostela*. Madrid. Palacio de la Moncloa (Patrimonio Nacional), lienzo 1,33x1, 82. Fechado: 1849.1851.

³⁶ Vid. VÁZQUEZ CASTRO, J.: "El rey de los incensarios. Víctor Hugo y el redescubrimiento romántico del Botafumeiro", *Abrente*, n^o 40-41, 1998, pp. 149-186.

³⁷ NEIRA DE MOSQUERA, A.: Op. cit., p. 35.

³⁸ Ídem, ídem, pp. 36-37.

³⁹ Íd., íd., pp. 37 y ss.

⁴⁰ RADA Y DELGADO, J. DE LA: *Viaje de SS.MM. y AA. por Castilla, León, Asturias y Galicia, verificado en el verano de 1858*, Madrid, Imprenta de Aguado, 1860, pp. 721-722: "Este pórtico... tuvo entre las diferentes cabezas que se encuentran en la Gloria el retrato del artista en actitud de sostener una columna". También identifica el "Santo dos Croques" con la imagen del

Maestro Mateo: "El arquitecto, sin embargo, puso su estatua en el pavimento de la catedral... estatua en que viendo el vulgo el cumplimiento de un voto y la ofrenda del ingenio al poder divino, creyó que golpeando las cabezas de los niños en la de ella podría inspirarles elevados pensamientos. De ahí que aquella efigie sea conocida con el nombre de Santo dos Croques o Santo de las Cabezas".

⁴¹ IGLESIA, A. DE LA: "Estudios arqueológicos. La gloria de la catedral de Santiago", *Galicia. Revista universal de este reino*, nº 16, La Coruña, 1861, p.242. Este artículo también puede consultarse en la reciente reedición de la obra completa del mismo autor titulada: *Estudios arqueológicos*, edición e introducción de M. R. Saurín de la Iglesia, Cuadernos de Estudios Gallegos, anexo XXXIX, Madrid, 2008, pp. 99-100.

⁴² MATEO SEVILLA, M.: *El Pórtico de la Gloria...*, op. cit., p. 40.

⁴³ STREET, G.E.: *Some Account of Gothic Architecture in Spain*, London, John Murray, 1865. Existe traducción española, por la que cito: *La arquitectura gótica en España*, Madrid, Editorial Saturnino Calleja, 1914, pp. 170-171: "Todas las basas son muy vigorosas y, por lo general, descansan sobre monstruosos seres. La del parteluz presenta una figura humana que rodea con sus brazos el cuello de sendos monstruos alados y de abiertas fauces, mientras que por el otro lado del interior se ve una figura orando y arrodillada, que mira al este, siendo su tamaño mitad del natural aproximadamente".

⁴⁴ VILLAAMIL Y CASTRO, J.: *Descripción histórico-artístico-arqueológica de la catedral de Santiago*, Lugo, Imprenta de Soto Freire, 1866, pp. 98 y 110.

⁴⁵ Ídem, ídem, p. 113: "Santo dos croques: que el vulgo conoce con este nombre y que representa al Maestro Mateo, el arquitecto a quien se debe la soberbia construcción de este pórtico, ... con la mano derecha se golpea el pecho y con la izquierda sostiene un tarjetón en que se lee: ARCHITECTUS. El vulgo le profesa particular devoción y lleva a los niños para tocarles la cabeza a la del insigne maestro, en la creencia de que adquirirán grande desarrollo en

sus facultades intelectuales y serán inspirados de elevados pensamientos, por lo cual llaman a esta estatua el Santo dos croques y también la "Santa de la memoria". El mismo autor vuelve a insistir en lo mismo en una publicación ligeramente posterior: VILLAAMIL Y CASTRO, J.: "La catedral de Santiago. Su historia y descripción, sus accesorios y mobiliario", *El arte en España. Revista mensual del arte y de su historia*, director D.G. Cruzada Villaamil, T.VII, Madrid, Imprenta de M. Galiano, 1868, p. 296. En esta ocasión sustituye "ARCHITECTUS" por "architectus".

⁴⁶ ZEPEDANO Y CARNERO, J. M^º. : Op. cit., p. 182: "Al pie de la columna del centro y junto a la lápida funeraria del arzobispo D. Pedro Muñiz, se halla la estatua del arquitecto Mateo; con la mano derecha se golpea el pecho, y en la izquierda sostiene un tarjetón en que se lee: Architectus".

⁴⁷ D.B.C.F.A. (Bernardo Fernández): *Reseña Histórica del Pórtico de la Gloria de la S. A. M. I. Catedral de Santiago*, Imprenta de Manuel Mirás, 1870, p. 8: "El maestro Mateo se colocó de modo que pudiese prestar alguna ayuda a su señor, se puso como guardándole las espaldas, de rodillas y dirigiendo su vista hacia el altar del trascoro. Este es a quien el vulgo conoce con el nombre de Santo dos Croques, a quien se debe la soberbia construcción de este pórtico... con la mano derecha se golpea el pecho y con la izquierda sostiene un tarjetón en que se lee: ARCHITECTUS".

⁴⁸ Sobre las múltiples leyendas que se han asociado a la figura del Maestro Mateo es de utilidad la consulta de BOUZA BREY, F.: "El maestro Mateo en la tradición popular de Galicia", *Compostellanum*, IV, 1959, pp. 181-194. También VALLE PÉREZ, J. C.: op. cit., p. 159.

⁴⁹ LONSDALE, R. W.: "West doorway, cathedral of Santiago de Compostella", *The Architect. A weekly illustrated journal of art, civil engineering and building*, nº 23, London, 5 June 1869, pp. 294-296. Posteriormente fue traducido al español por Inocencio Vilardebó: "Pórtico del Occidente de la catedral de Santiago de Compostela", *Galicia Diplomática*, I, nº 36, 1883, p.259: "La figura que aparece en la

base de la columna central arrodillada y mirando al Oriente es, según la tradición local, la efigie del Maestro Mateo".

⁵⁰ ÁLVAREZ DE LA BRAÑA, R.: *Guía del viajero en Santiago*, León, Establecimiento tipográfico de Miñón, 1875, p. 18: "Sin embargo la estatua del maestro mereció ser colocada al pie de la extrema columna que sostiene lo que hoy se llama nave de la Soledad. En ella cree el vulgo que golpeando las cabezas de los niños puede inspirarles elevados pensamientos y de ahí que sea conocido con el nombre de O Santo dos Croques".

⁵¹ FORD, R.: *A Handbook for Travellers in Spain and Readers at Home*, London, John Murray, 5ª ed., 1878, pp. 242-243: "Las columnas descansan en una serie de monstruos que parecen simbolizar los vicios sometidos por los santos que están encima... En el bajo del pilar central que divide el pórtico, arrodillado hacia el interior, está la figura del arquitecto, Maestro Mateo, que lleva una cartela en la que está inscrita la palabra Architectus".

⁵² Como testimonio vid. VICUÑA, R. DE LA: "El Pórtico de la Gloria", *Galicia Diplomática*. Año 3, nº 14 (8 abril de 1888), p. 107: "Y mirando hacia la nave hay una estatua orante que representa al maestro Mateo, autor de tanta maravilla... Pero el vulgo menos escrupuloso que las autoridades eclesiásticas han canonizado al célebre arquitecto con el nombre de Santo dos Croques o Santo de los Chichones por asemejarse a estos los círculos que aparecen en su cabeza a modo de pelo crespo o ensortijado".

⁵³ FERNÁNDEZ SÁNCHEZ, J. M^º y FREIRE BARREIRO, F.: *Santiago, Jerusalén, Roma. Diario de una peregrinación*, T.I, Santiago, Boletín Eclesiástico, 1880, p. 77.

⁵⁴ Op. cit., pp. 134-135: "Terminaremos con un detalle que retrata al hombre y a la época. La imagen de Mateo, de aquel Arquitecto que levantó una de las puertas más bellas que el Cielo tenga sobre la tierra, está de rodillas, dando la espalda a su obra, y dirigiendo su mirada hacia el Altar mayor. El insigne Maestro aparece aún en edad robusta, con la barba afeitada, y la cabeza cubierta de espesa y rizada cabellera. Viste túnica de delgada y flexi-

ble tela, y encima un no holgado manto sujeto sobre el hombro derecho por una muletilla formada de un pequeño rollo de piel. Las formas del rostro están bien acusadas y revelan energía de carácter y grandeza de ánimo; pero el corazón de Mateo era tan grande, como su cabeza. Con la mano izquierda sostiene un tarjetón, en que antiguamente, según algunos, estaba escrito: ARCHITECTVS (Arquitecto) y con la diestra se golpea el pecho, como si quisiera decir: "Si algo de bello hay, Señor, en la obra que está aquí detrás, vuestro es; lo que en ella hay de malo, es mío. Tened, Señor, piedad de mí, pecador".

⁵⁵ Id., id., p. 135: "En una piedra que está enclavada en el pedestal de la columna, y a la altura del hombro derecho de Mateo, se ven grabadas estas letras: F E C, que parecen abreviatura de FECIT, (hizo)".

⁵⁶ Las dos inscripciones, de hecho, llegó a asociarlas (FECIT ARCHITECTUS) mucho después MELLINI, G. L.: *El Maestro Mateo en Santiago de Compostela*, Granada, Albaicín/Saeda Editores, 1968, s.p., aunque indicando que ya no se leían. No obstante, incide en la "leyenda" de Mateo y en su supuesto autorretrato que considera improbable pero, en cambio, muy propio de la mentalidad del siglo XIX. Estas son sus palabras: "La historia es interesante, porque aunque no es de esperar que nos provea de un autorretrato, alude sin embargo a un debate muy probable ligado al momento del descubrimiento de la puerta, el del retrato que, ciertamente, debía ser de una novedad desconcertante".

⁵⁷ Aquí también el estudio-relato de NEIRA DE MOSQUERA, A.: Op. cit., pp. 38-39 tuvo mucho que ver: "También el Cabildo compostelano detiene enfrente de esta imagen la procesión que en las grandes solemnidades recorre las naves de la Catedral antes de la misa mayor. Cumple de esta manera con la fundación de un prelado; pronuncia una conmemoración por el alma del arzobispo D. Pedro Muñiz, cuya sepultura está tan próxima a la estatua del maestro Mateo que esta efigie parece uno de los ángeles que colocaban de rodillas sobre los sepulcros antiguos, y que apartaron en alguna renovación de la lápida. Un destino providencial dirige algunas

veces las obras del arte y las creaciones de la naturaleza. Dos hombres de esclarecido renombre, un prelado y un artista, que se apartaban del vulgo por sus elevados pensamientos, perito el primero en las ciencias ocultas y recluso de orden del Papa en el eremitorio de S. Lorenzo en 1218, por dedicarse a la averiguación de las causas físicas y naturales, y tenido el segundo por impío y sin encontrar sitio donde colocar su cabeza por hacer un justo y merecido alarde de legítimo orgullo colocando el retrato al frente de la obra, se encuentran tan cerca que hasta el vulgo se ve precisado a reconocerlos de una sola mirada. Sobre la sepultura del arzobispo D. Pedro Muñiz se encuentra una lápida de bronce renovada en 1774, donde se lee esta invocación: COMPOSTELANUS PRESUL. PETRUS IIII FUJISTI TE DIVINA MANUS PERDUCAT AD DEXTERAM XPTI". Dicho esto, quien mejor ha explicado esta relación orante-prelado ha sido, sin duda MORALES ALVAREZ, S.: "El 1 de abril de 1188. Marco histórico y contexto litúrgico en la obra del Pórtico de la Gloria", en *El Pórtico de la Gloria: música, arte y pensamiento*, Santiago, 1988, pp. 19-36. Indica, en efecto, que en un documento del 31 de marzo de 1214 ya aparece establecido el lugar para la sepultura del arzobispo "circa portam occidentalem que ex opposito rescipit altare"; que se enterró en este punto en 1224 en un sepulcro con su yacente de bronce. Dice a su vez que, pese a sus diferencias de material (piedra-bronce), se hace tentadora la hipótesis de una correlación entre ambas efigies, como si así el orante lo fuese a perpetuidad del sepulcro del arzobispo. No obstante, recuerda el autor, que la pérdida del yacente de D. Pedro y el desconocimiento de la relación exacta que pudo tener con el orante, nos impiden ir más allá de la conjetura. Cito por la reedición publicada en *Patrimonio artístico de Galicia...*, op. cit., II, p. 118. Sea como fuere, si en algún momento hubo alguna relación entre las dos figuras (penitente- yacente del prelado) sin duda fue buscada por el arzobispo (no por Mateo), enterrado allí años después de que fuese hecha la figura del "Santo dos Croques".

⁵⁸ VILLAAMIL Y CASTRO, J.: *La catedral de Santiago...*, op. cit., pp. 85-86.

⁵⁹ Ídem, ídem, pp. 85-86: "En una piedra enclavada en el pedestal de la columna, a la altura del hombro derecho de Mateo, están grabados FECIT (fecit)".

⁶⁰ Vid. sobre el fotógrafo británico FONTANELLA, L.: *Charles Thurston Thompson e o proxecto fotográfico ibérico*, Santiago, Xunta de Galicia, 1996.

⁶¹ Al respecto vid. MATEO SEVILLA, M.: *El Pórtico...*, op. cit., especialmente pp. 49 y ss. También es de interés la consulta de VIGO TRASANCOS, A.: "Transformación, utopía y redescubrimiento. La catedral desde el Barroco hasta nuestros días", en M. Núñez Rodríguez (ed.): *Santiago, la catedral y la memoria del arte*, Santiago, Consorcio, 2000, especialmente pp. 220 y ss. y de FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, B.: "El Pórtico de la Gloria. Lugar de reflexión y encuentro. Años santos y restauraciones", en *Santiago, ciudad de encuentros y presencias*, coordinado por E. Fernández Castiñeiras y J. M. Monterroso Montero, Santiago, Consorcio-Alvarellos, 2012, pp. 73-99.

⁶² Nos recuerda, en efecto, PEVSNER, N.: "The term *Architect* in the Middle Ages", *Speculum*, XVII, 1942, p. 556, que el término "Architectus" fue muy poco usado en la Edad Media para referirse a los maestros constructores.

⁶³ No obstante esta precisión hay algún caso excepcional que merece destacarse, como ocurre con Lanfranco, famoso maestro de obras de Módena, que aparece representado en una miniatura de la *Relatio de innovatione ecclesiae Sancti Geminiani* señalado como "Lanfrancus architector" o con un tal "Ferdantius architectus et magister edorum" que en el año 1010 aparece como testigo en un documento de San Cugat del Vallés. Vid. MARTÍNEZ DE AGUIRRE, J.: "Investigaciones sobre arquitectos y talleres de construcción en la España medieval cristiana", *Anales de Historia del Arte*, 2009, Volumen Extraordinario, p. 133. Por lo demás el artículo es también interesante por su generosa información sobre arquitectos y la práctica arquitectónica en la Edad Media española.

⁶⁴Incluso en la España del siglo XVI no fue habitual llamar “arquitecto” al maestro de obras o constructor como han demostrado MARIAS, F.: *El largo siglo XVI*, Madrid, Taurus, 1989, pp. 496 y ss. y GÓMEZ URDÁÑEZ, C.: “Sobre el arquitecto vitruviano. De la Antigüedad al Renacimiento”, en Carmen Lacarra Ducay (Coord.), *La difusión del Arte romano en Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (Diputación Provincial de Zaragoza), 1996, pp. 269 y ss.

⁶⁵MARIÑO, B.: “La imagen del arquitecto en la Edad Media: historia de un ascenso”, *Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VII, Hª del Arte, t. 13, 2000, p. 13. También es de interés la consulta de CÓMEZ RAMOS, R.: *Los constructores de la España medieval*, p. 16 y POZA YAGÜE, M.: “El artista románico (canteros y otros oficios artísticos)”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. I, nº 2, 2009, pp. 9-22 (Consulta, el 8-agosto-2016).

⁶⁶Ídem, ídem.

⁶⁷MACDONALD, W. L.: “Los arquitectos romanos”, en KOSTOF, S. (Coord.), *El arquitecto: historia de una profesión*, Madrid, Cátedra, 1984, pp. 36-37 y 50.

⁶⁸KOSTOF, S.: “El arquitecto en la Edad Media, en Oriente y Occidente”, en KOSTOF, S. (Coord.), Op. cit., p. 66.

⁶⁹WHITEHILL, W. M.: *Liber Sancti Jacobi*, “Codex Calixtinus”, T. I, Santiago, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto P. Sarmiento de Estudios Gallegos, 1944, p. 386: “Didascali lapicide qui prius beati iacobi basilicam edificaverunt nominabantur domnus Bernardus senex, mirabilis magister, et Rotbertus, cum ceteris lapidibus circiter quinquaginta...”. También *Liber...*, op. cit., pp. 604-605: “Los maestros canteros que empezaron a edificar la catedral de Santiago se llamaban don Bernardo el Viejo, maestro admirable, y Roberto, con otros cincuenta canteros poco más o menos que allí trabajaban asiduamente bajo la administración de los fidelísimos don Wicardo y don Segeredo, prior de la Canónica, y el abad don Gundesindo, en el reinado de Alfonso, rey de las Españas, y en el episcopado de don Diego primero, esforzadísimo guerrero y generoso varón”.

⁷⁰Ídem, ídem.

⁷¹“Eapropter ego Fernandus Dei gratia hispaniarum Rex ex amore Omnipotentis Dei... et ob reverentiam Sti. Jacobi, patroni nostri piissimi pro munere dono et concedo tibi magistro Matheo, qui operis praefati Apostoli primatum obtines et magisterium... Era MCCVI, Regnante Rege dno. Fernando Legione, Extremadura, Galicia in Asturiis. Ego dns. F. Dei gratia hispaniarum Rex hoc scriptum quod fieri iussi proprio robore confirmo” Cit. por LLAGUNO Y AMROLA, E.: Op. cit., I, doc. XX, p. 252. También en LÓPEZ FERREIRO, A.: *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*, IV, Santiago, 1901, pp. 93-94 de los apéndices.

⁷²“ANNO AB INCARNATIONE DNI MCLXXXVIII ERA ICXXVI DIE KL. APRILIS SUPER LIMINARIA PRINCIPALIUUM PORTALIUM ECCLESIAE BEATI JACOBI SUNT COLLACATA PER MAGISTRUM MATHAEUM QUI A FUNDAMENTIS IPSORUM PORTALIUM GESSIT MAGISTERIUM”: “En el año de la Encarnación del Señor 1188, era 1226, en el día primero de abril, los umbrales de la portada principal de la iglesia del bienaventurado Santiago fueron colocados por el maestro Mateo, que dirigió la obra de la misma portada desde los cimientos”. Cit. por ZEPEDANO Y CARNERO, J. Mª.: Op. cit., p. 182.

⁷³VÁZQUEZ CASTRO, J.: “Los maestros de obras y la construcción en Galicia durante la Edad Media”, en J.A. Sánchez García y J.M. Yáñez Rodríguez (eds.): *El aparejador y su profesión en Galicia. De los maestros de obra a los arquitectos técnicos*, A Coruña, Consello Galego de Colexios de Aparelladores e Arquitectos Técnicos, 2001, pp. 26 y ss.

⁷⁴VÁZQUEZ CASTRO, J. y CHAO CASTRO, D.: “A Idade Media”, en *Fontes escritas para a historia da arquitectura e do urbanismo en Galicia (séculos XI-XX)*, coordinado por A. Vigo Trasancos, vol. I, Santiago, Xunta de Galicia, 2000, pp. 179-196.

⁷⁵Sobre la representación del arquitecto y su “retrato” en la iconografía medieval, así como otros aspectos relacionados con su visibilidad y ascenso social puede consultarse GALLET, Y.: “Autoportrait et représentation de soi au Moyen Âge: le cas de Matthieu d’Arras

à la cathédrale Saint-Guy de Prague”, en Gaucher-Rémond, E. (dir.): *Autoportrait et représentation de l’individu*, De Boeck Supérieur, Le Moyen Âge, t. 122, fasc. 1, 2016, pp. 41-64.

⁷⁶MARIÑO, B.: Op. cit., p. 14.

⁷⁷Curiosamente, antes de esta data dos afamados escultores seiscentistas gallegos firmaron sus respectivas intervenciones en los coros de madera de las catedrales de Santiago y Lugo con sendas inscripciones en las que se autoproclaman respectivamente como “arquitectus” y “architectus”: “JOANNES DAVILA ARCHITECTUS TUDEN DIOECESIS FECIT ANNO 1606” y “FRANCISCO A MOURE GALECUS CIVITATIS AURIENSIS INCOLLA CUI ULTIMA MANUS ACESIT ESCULTOR ARCHITECTUS INVENIEBAT SCULPEBAT HOC OPUS ANNO DOMINI 1624”. Con posterioridad Fernando de Casas y Novoa, en 1738, firmó su proyecto para la fachada de la catedral de Santiago como “arquitecto compostelano”. Vid sobre esto y el papel de los arquitectos gallegos en el Barroco VIGO TRASANCOS, A.: *Barroco...*, op., cit., pp. 87-101.

⁷⁸Como obras de referencia sobre la Torre de Hércules vid. *Ciudad y Torre. Roma y la Ilustración en A Coruña*, coordinado por J. Mª Bello Diéguez y A. Vigo Trasancos, A Coruña, Ayuntamiento, 1991 y *Torre de Hércules: Finis Terrae Lux. Simposio sobre los faros romanos y la navegación occidental en la Antigüedad*, coordinado por F. Arias Vilas, C. Fernández Ochoa y A. Morillo, en *Brigantium*, 20, A Coruña, 2009.

⁷⁹En efecto, tal como nos recuerda CORNIDE SAAVEDRA, J.: *Investigaciones sobre la fundación y fábrica de la torre llamada de Hércules situada a la entrada del puerto de La Coruña*, Madrid, Oficina de Benito Cano, 1792, pp. 36-42, el texto de la inscripción latina del faro coruñés, con algunos errores de transcripción, lo publicó por vez primera F. DE OCAMPO: *Los cinco libros primeros de la Crónica general de España*, Medina del Campo, Guillermo Millis, 1553, cap. XVII, fol. 41. A partir de aquí también la reprodujeron en sus libros Mauro Castellá Ferrer, Francisco de la Huerta y Vega, Fray Martín Sarmiento y otros muchos que trataron sobre el tema de la Torre de Hércules hasta bien

entrado el siglo XIX; entre ellos VEDÍA Y GOOSSENS, E.: *Historia y descripción de la ciudad de La Coruña*, Coruña, Imprenta de D. Domingo Puga, 1845, p. 264.

⁸⁰ A punto de concluir este artículo han aparecido nuevos estudios que parecen insistir en la visión tradicional. Vid. VALLE PÉREZ, C.: "Reflexiones sobre el Maestro Mateo" (p.15) e YZQUIERDO PEIRÓ, R.: "El Maestro Mateo en la catedral de Santiago" (pp. 26-28), ambos en *Maestro Mateo en el Museo del Prado*, Madrid, Real Academia Galega de Belas Artes, Fundación Catedral de Santiago, Museo Nacional del Prado, 2016. Asimismo, insistiendo en el "retrato" de Mateo, pero aportando la peculiaridad de tratarse de un "retrato de humildad" y, a la vez, de una especie de "retrato a lo divino" por representarse el Maestro Mateo casi como si fuese San Mateo el Evangelista, también presente en el Tetramorfos del tímpano del Pórtico vid. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M.: "Autores homónimos: el doble retrato de "Mateo" en el Pórtico de la Gloria", en CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M. (Ed.): *Entre la letra y el pincel: El artista medieval, leyenda, identidad y estatus*, El Ejido (Almería), Editorial Círculo Rojo, 2017, pp. 37-52.

⁸¹ Recientemente PRADO-VILAR, F.: "Stupor et mirabilia: el imaginario escatológico del maestro Mateo en el Pórtico de la Gloria", en *El románico y sus mundos imaginados*, Aguilar de Campoo, 2014, pp. 201-203, ha insistido en que el "Santo dos Croques" vendría a constituir una especie de glosa figurativa de la mención Architectus, pues, al parecer, tanto el epígrafe, en su fraseología, como el retrato, en su gestualidad, contienen referencias a la figura del "sapiens architectus" invocada por San Pablo en su primera carta a los corintios. Según esto el retrato del Maestro Mateo nos mostraría al arquitecto como un creador intelectual que, gracias a su sabiduría, devoción y entendimiento profundo de las Sagradas Escrituras conseguiría acceder a un modo de visión espiritual que se reflejaría en su obra. Mateo aparecería ensimismado, recreándose con los ojos del corazón en la visión interior del prototipo de su obra, que no sería otro que esa misma Ciudad Santa descrita

por San Juan que estaba materializada, como si de una maqueta arquitectónica se tratase, frente a él, en la estructura del coro pétreo que ocupó los cuatro primeros tramos de la nave central hasta su desmantelamiento en el siglo XVII. En otras palabras, la efigie del Maestro Mateo sería, por tanto, una figura del creador en el sentido tipológico del término, más que un retrato en el sentido moderno, donde se entrelazan alusiones a una doble genealogía del artista, enraizada, por un lado, en las Sagradas Escrituras a través de referencias a modelos bíblicos del "sapiens architectus" al servicio de Dios, y, por otro, en la propia historia constructiva de la catedral de Santiago, jalonada por una serie de artífices de los que Mateo constituye la última generación, y a quienes esta figura también rinde homenaje, preservando su memoria, y la de la obra que se extiende majestuosa frente a él. Aparecería arrodillado al final de un camino que es también el final de la Historia. Mateo miraría así hacia la eternidad.- Huelga decir que todo esto, tan rebuscado, podría tener algún sentido de ser el "Santo dos Croques" la imagen real de un arquitecto o de Mateo y de que hubiese existido alguna vez la palabra ARCHITECTUS en la cartela que lleva en su mano izquierda, argumento que, obviamente, no aceptamos por todo lo que venimos exponiendo en este artículo.

⁸² WARD, M. L.: Op. cit., p. 116.

⁸³ NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M.: "De la universalidad del pueblo elegido al valor del "credere"", en *Santiago, la Catedral...*, op. cit., pp. 103 y ss. También del mismo autor NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M.: "El especulum morale de Alfonso IX a la luz del Pórtico de la Gloria", *Postestas. Revista del Grupo Europeo de Investigación Histórica*, Nº 3, 2010, p. 71. La figura, vista así, simbolizaría el acto o *gestus contrition* del arrepentido en los pecados de la carne para así alcanzar el perdón.

⁸⁴ Con una cronología próxima al parecer a 1232, los tres peregrinos que aparecen arrodillados, con bordón y un curioso tocado en la cabeza podrían representar a tres destacados personajes, quizás a un rey, una reina y un obispo. Vid. CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M.: "El Apóstol está presente: la estatua de

Santiago y sus peregrinos", en *Imágenes e liturgia na Idade Média*, coordinado por Carla Varela Fernandes, Moscavide, Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igrejia, 2015, especialmente p. 69 y ss. También, del mismo autor, "El Apóstol y sus adorantes peregrinos: el porqué de la imagen coral de Santiago de Turégano (Segovia)", en *De peregrinatione. Studi in onore di Paolo Caucchi von Saucken*, a cura di Giuseppe Arlotta, Perugia, Edizioni Compostellane, 2016, pp. 749 y ss.

⁸⁵ Así se indica, en efecto, en el Capítulo XVII. Sermón del Santo papa Calixto en la solemnidad de la elección y de la traslación de Santiago Apóstol, que se celebra el día 30 de Diciembre: "No sin razón los que vienen a visitar a los santos reciben en la iglesia el báculo y el morral bendito. Pues cuando los enviamos con motivo de hacer penitencia al santuario de los santos, les damos un morral bendito, según el rito eclesiástico, diciéndoles: En nombre de nuestro Señor Jesucristo, recibe este morral hábito de tu peregrinación, para que castigado y enmendado te apresures en llegar a los pies de Santiago, adonde ansías llegar, y para que después de haber hecho el viaje vuelvas al lado nuestro con gozo, con la ayuda de Dios, quien vive y reina por los siglos de los siglos. Amén. También, cuando le damos el báculo, así decimos: Recibe este báculo que sea como sustento de la marcha y del trabajo, para el camino de tu peregrinación, para que puedas vencer las catervas del enemigo y llegar seguro a los pies de Santiago, y después de hecho el viaje, volver junto a nos con alegría, con la anuencia del mismo Dios, que vive y reina por los siglos de los siglos. Amén". *Liber...*, op., cit., p. 196.

⁸⁶ Sobre la indumentaria medieval vid. CARNICERO CÁCERES, A. y ALVIRA CABRER, M.: *Guía de Indumentaria Medieval Masculina. Reyes y nobles en los Reinos Hispanos (1170 - 1230)*. http://fidelisregi.com/Indumentaria_Medieval_Masculina_Nobles_en_los_reinos_hispanos_1170_1230.pdf (consulta el 3-8-2016).

⁸⁷ En efecto, LÓPEZ PACHO, R.: *El Pórtico de la Gloria*, s.l., 1986, nota 5, dudó que el "Santo dos Croques" pudiese ser el autorretrato de Mateo y de que las letras de la inscripción y la

cartela fuesen alusivas a FECIT ARCHITECTUS. En su opinión FE(¿) podría constituir un anagrama de FERNANDUS REX, en referencia clara a Fernando II, muerto precisamente en 1188.

⁸⁸CLAUSSEN, P. C.: "Zu Mateo und seiner Inschrift am Portico de la Gloria", en *Santiago de Compostela. Pilgerarchitektur und bildliche Repräsentation in neuer Perspektive*, herausgegeben von Bernd Nicolai / Klaus Rheidt, Bern, Peter Lang, 2015, p. 236.

⁸⁹Ídem, ídem, p. 236, nota 10.

⁹⁰Así se denomina ciertamente en dos ocasiones en el documento de 1168 en que vincula a Mateo como maestro vitalicio de la catedral compostelana. Vid. nota 71. Por otra parte, en opinión de RECUERO ASTRAY, M., ROMERO PORTILLA, P. y RODRÍGUEZ PRIETO, M^a A.: *Documentos medievales del Reino de Galicia: Fernando II (1155-1188)*, Santiago, Xunta de Galicia, 2000, p. XVII, el título de "Hispaniarum rex" Fernando II lo empezaría a usar en la documentación a partir de mediados de 1160, tras intervenir en Castilla durante la minoría de edad de su sobrino Alfonso VIII, mostrando así ciertas pretensiones hegemónicas.

⁹¹MORALEJO ÁLVAREZ, S.: *El Pórtico...*, op. cit., II, p. 282.

⁹²Sobre la iconografía regia vid. MORALEJO ÁLVAREZ, S.: "La iconografía regia en el Reino de León (1157-1230)", en *El Curso de Cultura Medieval*, Aguilar de Campoo, 1-6 octubre 1990, León, Centro de Estudios del Románico, 1992. Reproducido en *Patrimonio artístico de Galicia...*, II, op. cit., p. 161-171.

⁹³ROMA VALDÉS, A.: *Moneda y sistemas monetarios en Castilla y en León durante la Edad Media (1087-1366)*, Barcelona-Madrid, Asociación numismática española-Museo Casa de la Moneda, 2000, p. 102.

⁹⁴Sobre los tómulos del panteón real de Santiago vid. MORALEJO ÁLVAREZ, S.: "¿Raimundo de Borgoña o Fernando Alfonso? Un episodio olvidado en la historia del Panteón Real compostelano", en *Galicia en la Edad Media*. Actas del Coloquio de Santiago de Compostela, 1987, Madrid, 1990, pp. 161-178. Reproducido en *Patrimonio artístico de Galicia...*, II, op. cit., pp. 173-182. Sobre la cuestión del panteón

regio compostelano y la representación de los reyes vid. también NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M.: *Muerte coronada: el mito de los reyes en la catedral compostelana*, Santiago, Universidade de Santiago de Compostela, 1999.

⁹⁵El tema de la barba, aparentemente menor, diferencia por grupos a los personajes del Pórtico tal y como ha demostrado MORALEJO ÁLVAREZ, S.: *El Pórtico de la...*, op. cit., II, p. 282. De hecho se distinguen las descomunales barbas de los patriarcas, las más afiladas de los profetas y las más cortas y cuidadas de los apóstoles, todas intentando transmitir una imagen diferente. En este sentido la del hombre con leones del parteluz parece ciertamente distinta, más salvaje y primitiva.

⁹⁶SILVA, R. y BARREIRO FERNANDEZ, J. R.: *El Pórtico de la Gloria. Autor e interpretación*, Santiago, 1965, p. 112. Para Silva, ciertamente, la figura del hombre barbado del parteluz es un claro motivo sumerio: el héroe Gilgamés "que ha recorrido la Caldea como destructor de monstruos".

⁹⁷Entre quienes más han insistido en la posibilidad de que la figura con leones fuese Adán están IGLESIA, A. DE LA: Op. cit., p. 155; VILLAAMIL Y CASTRO, J. (1866): *Descripción...*, op. cit., p. 110; FITA, F. y FERNÁNDEZ-GUERRA, A.: *Recuerdos de un viaje a Santiago de Galicia*, Madrid, Imprenta de los Sres. Lezcano y compa., 1880, p. 86; VIDAL RODRÍGUEZ, M.: *El Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago: explicación arqueológica y doctrinal*, Santiago, I, 1926, p. 29... y, más recientemente, YARZA LUACES, J.: Op. cit., p. 33; YZQUIERDO PERRÍN, R.: *El maestro Mateo*, Cuadernos de Arte Español, Historia 16, Madrid, 1992, p. 14; CARBÓ ALONSO, F.: *El Pórtico de la Gloria. Misterio y sentido*, Madrid, Encuentro, 2009, pp. 49 y 87 (su figura la justifica al ser Adán el padre de la humanidad, aunque lo interpreta como el "Hombre Nuevo" que habría superado su animalidad y sería salvado por el triunfo de Cristo) y, de nuevo, YZQUIERDO PERRÍN, R.: *El maestro Mateo y el Pórtico de la Gloria...*, op. cit., pp. 43-44.

⁹⁸VILLAAMIL Y CASTRO, J. (1866): *La catedral...*, art. cit., p. 295; ZEPEDANO Y CARNERO, J. M^a: Op. cit., p. 177;

OTERO TÚÑEZ, R.: "Problemas de la catedral románica de Santiago", *Compostellanum*, vol. X, nº 4, Santiago, 1965, pp. 973-974; YZQUIERDO PERRÍN, R.: "El maestro Mateo y la terminación de la catedral románica de Santiago", en M. C. Lacarra Ducay (coor.), *Los caminos de Santiago: arte, historia y literatura*, Zaragoza, Institución "Fernando el Católico", 2005, p. 262. Aunque no se refiere en concreto a la figura del forzudo compostelano MONTEIRA ARIAS, I.: "La propaganda contre l'Islam dans la sculpture romane du chemin de Saint-Jacques", *Compostelle. Cahiers d'Études de Recherche et d'Histoire Compostellanes*, nº 9, 2006, p. 24, ha considerado recientemente que la representación de Sansón peleando con el león, en el contexto español, sería una alusión al mundo cristiano en su triunfo sobre el islam, basándose para ello en un texto sacado del "Poema de Fernán González". Posteriormente KELLER, S.: "Laster, Feindbild und der polylobe Bogen: Die Kathedrale von Santiago de Compostela und der Islam", en *Santiago de Compostela. Pilgerarchitektur und...*, op. cit., pp. 263-264, opta por considerar que el personaje del Pórtico junto con las restantes figuras animales y humanas del basamento puedan ser una representación simbólica del mal y lo pagano (quizá asociado al Islam) aquí aplastado por el mensaje cristiano que manifiesta la parte principal del Pórtico.

⁹⁹Al respecto vid. GARCÍA GARCÍA, F. de A.: "La Anástasis – Descenso a los infiernos", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. III, nº 6, 2011, pp. 1-17 (Consulta, 26-agosto-2016).

¹⁰⁰Esta iconografía ya la cuestionó YARZA LUACES, J.: Op. cit., p. 33.

¹⁰¹Vid. REAU, L.: *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo testamento*, t. I, vol.1, Barcelona, ediciones del Serbal, 1996, p. 280.

¹⁰²Con razón LÓPEZ PACHO, R.: Op. cit., s.p., aunque considera que la figura del basamento podría ser la representación de Sansón –pese a aparecer con dos leones y no con uno-, piensa más bien en un "Sansón pecador" al estar hermanado con los leones y, como ellos, aplastado por la arquitectura del Pórtico.

¹⁰³ “El maestro Mateo colocó a su Rey y Señor [Fernando II rey de León] en una actitud maravillosa para defender las puertas de la iglesia, mientras esta subsista, echado de bruces y con el pecho y cabeza levantados, incorporándose sobre un tarjetón... el cual sostiene sobre sus espaldas todo el peso del entreaque que gravita sobre el parteluz y como sostén de la Gloria de Dios, tiene un león debajo de cada brazo y con sus manos abre sus monstruosas fauces para convertirlos en figura de dos cañones para defensa de la Casa del Señor. Sobre él descansa el pilar de seis columnas enlazadas que sostienen el tímpano de la Gloria”. Vid. D.B.C.F.A, (Bernardo Fernández), op. cit., p. 8.

¹⁰⁴ Preferentemente PORTER, A. K.: *La escultura románica en España*, II, Barcelona, 1928, p. 66, nº 929; PITA ANDRADE, J. M.: “Varias notas para la filiación artística de Maestro Mateo”, *Cuadernos de Estudios Gallegos*, X, 1955, pp. 393-394; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M.: *El Pórtico de la Gloria*, op. cit., pp. 35-36; NÚÑEZ RODRÍGUEZ, M.: *De la universalidad...*, op. cit., p. 106; CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M.: “O profeta Daniel na arte europea”, en *O sorriso de Daniel*, exposición dirigida por R. Villares, Santiago, Consello da Cultura Galega, 2004, pág. 179 y, más recientemente, OLANETA MOLINA, J. A.: “Modelos, programas e interpretación de la representación de Daniel en el foso de los leones como imagen alegórica de Cristo Triunfante en algunos hitos de la ruta jacobea”, *ad limina*, VII, 2016, pp. 43-82.

¹⁰⁵ Vid. sobre el tema GARCÍA GARCÍA, F. de A.: “Daniel en el foso de los leones”, *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. I, nº 1, 2009, pp. 11-24 (Consulta, 24-agosto-2016).

¹⁰⁶ Vid al respecto VIGO TRASANCOS, A.: “Tras las huellas de Hércules. La Estoria de Espanna, la Torre de Crunna y el Pórtico de la Gloria”, *Quintana*, nº 9, 2010, pp. 226 y ss. El carácter juvenil y risueño del profeta lo pone también de manifiesto MORALEJO ÁLVAREZ, S.: *El Pórtico...*, op. cit., II, p. 282, al afirmar que en todas las versiones conocidas del “Ordo prophetarum”, que al parecer influyó en la iconografía del Pórtico, a Daniel se lo describe “etate iuvenis habitus vero senex” o como “puer-senex”;

es decir como “niño-maduro”. Además por la Biblia sabemos también que el profeta se rió “et risi Daniel”, cuando pudo demostrar al rey Ciro la superchería de los sacerdotes de Bel.

¹⁰⁷ De hecho se lo suele considerar una prefiguración de Cristo. Vid. REAU, L.: Op. cit., p. 447 y ss.

¹⁰⁸ CASTILLO, A. DEL: *El Pórtico de la Gloria*, Santiago, Bibliófilos gallegos, 1954, fig. 19.

¹⁰⁹ MORALEJO ÁLVAREZ, S.: *El Pórtico de la Gloria...*, op. cit., II, p. 284.

¹¹⁰ VIGO TRASANCOS, A.: *Tras las huellas...*, op. cit., pp. 218 y ss.

¹¹¹ Vid. YARZA LUACES, J.: Op. cit., p. 6 y NICOLAI, Bernd: “From Transfiguration to Parousia. Examining the development of the West Portal of the Cathedral of Santiago de Compostela”, en *Santiago de Compostela. Pilgerarchitektur...*, op. cit., p. 233.

¹¹² MORALEJO ÁLVAREZ, S.: El 1 de abril de 1188..., op. cit., II, p. 117. Según este autor, los monarcas Fernando II y Alfonso IX, que descansan ambos en la Catedral, al patrocinar su construcción no hacían sino contribuir a la conclusión de su propio panteón dinástico y santuario “nacional”. También fue habitual que los dos reyes aludan al Apóstol Santiago como a su patrono personal y de su reino. “En este sentido, cabe ver en el Pórtico el más claro eco hispano de los *portails royaux* franceses y no sólo en sus formas sino también en la ideología que en estos subyace”.

¹¹³ Las citan, entre otros, Pomponio Mela, en su *Corografía*, que fue escrita en el siglo I y las describe así: “Después hay un monte muy alto situado enfrente del que, al otro lado, se levanta en Hispania: llaman Abila a dicho monte, al otro Calpe y a los dos juntos Columnas de Hércules. Da cuenta la fama del origen legendario de esta denominación diciendo que fue el mismo Hércules quien separó los dos montes unidos anteriormente como una cordillera continua y que así fue como al Océano, contenido antes por la mole de los montes, se le dio entrada a los lugares que ahora inunda”. Cit por BEJARANO, V. (Ed.): *Hispania Antigua según Pomponio Mela, Plinio el Viejo y Claudio Ptolomeo*, Barcelona, Instituto de Arqueología y Prehistoria, 1987, p.

104. También las menciona en el siglo V, OROSIO, P.: *Historias* (Libros I-IV), introducción, traducción y notas de Eustaquio Sánchez Salor, Madrid, Edit. Gredos, 1982, pp.86-87 (Historiarum adversum paganos libri septem): “Europa comienza, como ya dije, en el Polo Norte, desde el río Tanais... El otro límite de Europa es el Océano Atlántico, en Hispania, sobre todo donde se divisan las Columnas de Hércules junto a las islas de Gades y donde las olas del Océano entran en las fauces del mar Tirreno”. Otra narración distinta nos la proporciona, a principios del siglo VII, SAN ISIDORO DE SEVILLA: *Etimologías*, II, Madrid, 1982, pp. 145 y 193: “El estrecho gaditano debe su nombre a Cádiz, donde se encuentra el umbral del gran Mar en el que se separa del océano; por eso al llegar Hércules a Cádiz levantó allí unas columnas creyendo que allí se encontraba el fin del orbe de las tierras”... “Gadis es una isla situada en el confín de la provincia de Bética y separa Europa de África. En ella pueden verse las columnas de Hércules”.

¹¹⁴ El primer escritor griego en relatar la lucha de Hércules con Gerión fue, al parecer, Hesíodo en su *Teogonía* escrita hacia los siglos VIII y VII a.C.; pero es en la *Geriónida* de Estesícoro de Himera, del s. VI a.C., cuando el episodio se sitúa en Tartessos, tradicionalmente considerado un reino o un territorio de la península Ibérica. La información sobre este tema es amplísima y obviamente escapa a nuestros propósitos; no obstante como obra de consulta que puede sintetizar y ayudar a entender toda su complejidad puede consultarse el documentado trabajo de GONZÁLEZ GARCÍA, F. J.: *Hércules contra Gerión. Mitos y leyendas de la Torre de Hércules*, 2 vols., Oleiros (A Coruña), Vía Láctea, 1997-1998, donde el lector podrá encontrar además muy amplia bibliografía.

¹¹⁵ Dice así el texto de Mela: “Pegadas casi a estas costas...hay unas islas recientes... pero, dentre las que no conviene olvidar, la de Gades... y en una punta se asienta la ciudad del mismo nombre y en la otra está el templo de Hércules Egipcio, famoso por sus fundadores, por su veneración, por su antigüedad y por sus riquezas: lo erigieron los tirios; su santidad se debe a los

huesos de Hércules allí depositados". Cit por BEJARANO, V. (Ed.): Op. cit., pp. 109-110. Por otra parte, en ciertos ambientes debía de estar bastante extendida la creencia de que Hércules había muerto en nuestro país tal como la recoge SAN ISIDORO DE SEVILLA: Op., cit., I, pág. 761: "Después de la muerte de Hércules en España, su ejército, integrado por gentes de distinta procedencia, al quedarse sin jefe, comenzó a errar en busca de un lugar en que asentarse".

¹¹⁶ JIMÉNEZ DE RADA, R.: *Historia de los hechos de España*, introducción, traducción, notas e índice de Juan Fernández Valverde, Madrid, Alianza editorial, 1989 (*De Rebus Hispaniae*, obra escrita hacia 1243).

¹¹⁷ ALFONSO X EL SABIO: "Estoria de Espanna que fizo el muy noble rey don Alfonso fijo del rey don Fernando et de la Reyna donna Beatriz", en *Primera crónica general de España que mandó componer Alfonso el Sabio y se continuaba bajo Sancho IV en 1289*, publicada por Ramón Menéndez Pidal, Madrid, 1955, 2 vols.

¹¹⁸ ALFONSO X EL SABIO: *General Estoria*. Segunda parte, II, edición de Antonio G. Solalinde, Lloyd A. Kasten y Víctor R. B. Oelschläger, Madrid, CSIC, 1961.

¹¹⁹ AL-RASI: *Crónica del moro Rasis*, versión del Ajbar Muluk al-Andalus de Ahmad ibn Muhammad ibn Musa Al-Razi, 889-955; romanizada para el rey don Dionis de Portugal hacia 1300 por Mahomad, alarife, y Gil Pérez, clérigo de don Perianes Porçel, con estudios de Diego Catalán y M^a Soledad de Andrés, Madrid, 1974, Madrid, edit. Gredos, 1974, pp. 122-124: "E dizen que Espan, fijo de Jafed e nieto de Noe, tomo consejo con su mujer e con sus fijos sy fincarían en su tierra en que moravan o sy yrina para las otras tierras a buscar guarida. E tovieron por bien de no fincar ally.... E el metio toda su fazienda en aventura. E metiose en la mar en barcas e anduvieron tanto tiempo por la mar, fasta que llegaron a un rrio a que el puso nombre Ebro, porque a quel que lo consejo avia nombre Ebro. E aquel Ebro salio primera mente e fue catar que tierra era... E vio la tierra a su voluntad, e tornose para Espan e dixo-

le. Señor, nos avemos aquí tan buena tierra como la de Ultramar. E entonces salio Espan e toda la otra gente con el. E ellos, después que todos ovieron el rrio pasado, començaron de fazer casas e de labrar e plantar, e tanto fizieron ellos e los otros que después vinieron que tovieron por bien de alçar a Espan por rrey, porque lo fallaron ombre de buen seso e de buenas maneras e muy esforçado. E después que lo fizieron rrey, dixoles: ¿Cómo ha nombre esta tierra de que me fazedes rrey? E ellos le rrespondieron. Tu, señor, nos traxiste a esta tierra, e tu eres el primero rrey della e has nombre Yspan, tenemos por bien que aya nombre España. ... Desta ora en adelante se començo a poblar España".

¹²⁰ Según la fuente que se consulte a Espán se lo nombra también como Hispán, Hispano o Hispalo y se lo considera el héroe epónimo de España.

¹²¹ AL-RASI: Op. cit., pp. 126-127. "Hercoles, quando sopo nuevas que España era poblada, aguiso sus compañías e bastejo sus naves e vino para España. E al primer lugar a que aportaron fue el puerto de Calid, aquel que después el poble e fizo los conçilios. E andando Hercoles por España a su voluntad catando que tierra era, salió a el Helion, rrey de España [Gerion], con todas sus gentes, e lidio con Hercoles e con los griegos, e fue tal su ventura que lo mato Hercoles. E este Helion fue el postrimero rrey de los çinquenta y tres rreyes que vinieron del linaje desde Yspan... E en tal ora fue muerto el rrey Helion [Gerión], que nunca en España ovo después rrey del linaje de Yspan... Hercoles fue rrey griego, el mejor que nunca fue en Grecia, que nunca dexo tierra que el supiese a quel non fuese con su poder. E todos los conquisto".

¹²² [dem, idem, p. 128.

¹²³ Más información en VIGO TRASANCOS, A.: *Tras las huellas...*, op. cit., pp. 218 y ss.

¹²⁴ Sobre el episodio del león de Nemea puede consultarse GRAVES, R.: *Los mitos griegos*, Barcelona, 2004, pp. 455 y ss. para su iconografía vid. PANDIELLO FERNÁNDEZ, M.: "Hércules", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. IV, nº 8, 2012, pp. 67-78 (Consulta 24-agosto-2016).

¹²⁵ ALFONSO X EL SABIO: *Estoria de Espanna...*, op. cit., I, p. 8: "E segund cuenta la su estoria deste Hercules, desque ell ouo muerto el grand puerco montes dArcadia, mato al toro de Creta que era muy brauo e espauentable, e mato otrossi los tres leones amanos: ell uno en el mont Parthemio e los dos en la selua Nemea".

¹²⁶ ALFONSO X EL SABIO: *General...*, op. cit., II, pp. 7-8.

¹²⁷ Sobre la miniatura vid. CÓMEZ RAMOS, R.: *Las empresas artísticas de Alfonso X el Sabio*, Sevilla, Diputación, 1979, pp. 191-192; DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A.: "Hércules en la miniatura de Alfonso X el Sabio", *Anales de Historia del Arte*, nº 1, 1989, p. 96 y VIGO TRASANCOS, A.: *Tras las huellas...*, op. cit., p. 228. Se conserva en la Biblioteca del Real Monasterio de El Escorial, ms.Y.I.2, fol. 4.

¹²⁸ Fue TATE, R. B.: *Ensayos sobre la historiografía peninsular del siglo XV*, Madrid, Gredos, 1970, p.17, el primer autor que, al hacer referencia a *De Rebus Hispaniae* de Jiménez de Rada (S. XIII), vio en el pasaje de Hércules la clave para lo que él denominó "una etnografía clásica de la monarquía española". Tras la lectura de la *Crónica del moro Rasis* (S. X) debe aceptarse que esta vinculación de nuestra monarquía con el héroe griego es mucho más antigua y tal vez provenga de viejas historias que remonten a una época anterior. Por lo tanto, basándose en estos conocimientos y en el convencimiento de que Hércules estaba en el origen de nuestra monarquía, no debe sorprender que el rey Alfonso X (1221-1284), tiempo después, viese en Hércules al más clásico y legendario fundador de la monarquía española. Sobre estas cuestiones puede consultarse también GÓNZÁLEZ GARCÍA, F. J.: Op. cit., vol. I, especialmente pp. 110 y ss. Por otra parte, en opinión de DOMÍNGUEZ RODRÍGUEZ, A.: op., cit., p. 96, la imagen del héroe griego presidió la decoración del Salón de Reyes del Alcázar de Segovia en tiempos del Rey Sabio y esa misma fue, al parecer, su intención cuando propuso ilustrar con múltiples retratos de nuestros reyes la *Estoria de Espanna* que, si se hubiese concluido, habría incluido también una amplia representación de escenas de la vida de Hércules.

¹²⁹ Sin querer ser, en modo alguno, exhaustivo, como ejemplos de la relación de la Monarquía española con Hércules en la Edad Moderna viene bien recordar que se constata en el Salón de Reinos del palacio del Buen Retiro donde se encontraban los trabajos de Hércules pintados por Zurbarán; en la Bóveda del Casón pintada por Luca Giordano que tenía bajo la cornisa asimismo todos sus trabajos; también nos consta que en el remate superior de la Torre del Rey del palacio real se instaló un busto del famoso héroe siguiendo el programa del Padre Sarmiento para servir de preámbulo a otras imágenes de Hércules que se prodigan en el interior del palacio. De hecho su presencia se destaca en uno de los semicírculos que se disponen bajo la bóveda de la escalera principal donde aparece la figura del héroe levantando las dos columnas de Gibraltar en presencia de Neptuno. No obstante, el más clamoroso tributo a Hércules en el Palacio Real se aprecia en la antecámara de Carlos III o pieza de conversación donde el rey cenaba, que tiene en su bóveda un fresco de Antonio Rafael Mengs con la representación de la Apoteosis de Hércules. Lleva la sala en las esquinas cuatro relieves ovales, obra de Felipe de Castro, que representan otros tantos trabajos del héroe: la sujeción del can Cerbero, el jabalí de Erimanto, la cierva de Cerinea y la hidra de Lerna. Vid. al respecto BROWN, J. y ELLIOTT, J. H.: *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Alianza, 1981, pp.162 y ss. PONZ, A.: *Viaje de España*, VI, Madrid, Aguilar, 1988, pp. 284-285 y 290-291 y SANCHO, J. L.: *Palacio real de Madrid*, Madrid, Patrimonio nacional, 2004, p. 54. También VIGO TRASANCOS, A.: "Marte y Mercurio unidos por Hércules. El sueño ilustrado de un gran puerto hispano-indiano en el golfo de los árbabros (1720-1788)", en XVIII Congreso del CEHA. *Mirando a Clio. El arte español. Espejo de su Historia*, III, coordinado por M^a D. Barral Rivadulla, E. Fernández Castiñeiras, B. Fernández Rodríguez y J. M. Monterroso Montero, Santiago, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, Universidade de Santiago de Compostela, 2012, especialmente pp. 2077 y ss.

¹³⁰ Que en el contexto que comentamos la relación de Hércules con España nos parezca la más apropiada, no excluye que en otros contextos Hércules pueda tener otras interpretaciones y significados. Vid. SENRA GABRIEL Y GALÁN, J. L.: "¿Hércules versus Cristo? una posible simbiosis iconográfica en el románico hispano", *Quintana*, 1, 2002, pp. 275-283. De hecho, lo habitual fue identificarlo con un personaje heroico asociado a la virtud, como un equivalente del propio Cristo o como representación de la victoria sobre el mal.

¹³¹ Obviamente, no podemos asegurar que los leones que se encuentran a los pies de la silla del Apóstol sean la versión domesticada de los fieros leones que aparecen en el basamento, aunque sería muy sugerente esta lectura; pero al mismo tiempo debe recordarse que en muchos ejemplares de sillas curules antiguas que han llegado hasta nuestros días es muy frecuente la presencia de cabezas de leones decorando los brazos y entendidas como un simple estándar ornamental sin mayores implicaciones.

¹³² Así nos lo recuerda, en efecto, el Calixtino. Vid. *Liber...*, op. cit., pp. 167 y 190: "... a Juan le tocó Asia, que está ala derecha; a Santiago, España, que está a la izquierda en la división de las provincias". "Él no sólo predicó en Judea y Samaria, sino que vino a honrar a España y a Galicia, y a estas gentes, antes impías, con la virtud las transformó en la Iglesia de Cristo".

¹³³ "MISIT ME DOMINUS". Cit. por VILLAAMIL Y CASTRO, J.: *Descripción...*, op. cit., p. 106.

¹³⁴ "DEUS AUTEM INCREMENTUM DEDIT IN HAC REGIONE" cit. por. Ídem, ídem, p. 107. DÍAZ FERNÁNDEZ, J. M^a: Op. cit., pp. 29-30, nos recuerda que el texto pertenece a San Pablo, aunque retocado para la ocasión. De hecho, "las últimas palabras -in hac regione- ajenas al texto bíblico, son una concesión a lo circunstancial e histórico en el solar donde su cuerpo descansa después de haberlo fecundado con su predicación".

¹³⁵ Vid. HERBERS, K.: "El Códice Calixtino. El libro de la iglesia compostelana", en *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez*, coordinado por M. Castiñeiras González, Milán, Skira, 2010, pp. 122-141.

¹³⁶ *Liber...*, op. cit., p. 168.

¹³⁷ Ídem, ídem.

¹³⁸ Íd., id. p. 220.

¹³⁹ Íd., id.

¹⁴⁰ Íd., id. p. 219.

¹⁴¹ Íd., id., p. 169.

¹⁴² Íd., id., p. 168.

¹⁴³ Íd., id., p. 169. Vid. también MORALEJO ÁLVAREZ, S.: *El Pórtico...*, op. cit., II, p. 284.

¹⁴⁴ Aunque esta precisión me parece poco relevante para la relación simbólica que se ha señalado, no olvido que, en el medio de la nave, se encontraba el viejo coro pétreo de Mateo que debió de levantarse entre 1188 y 1200. Conviene recordar, no obstante, que la gran sillera de los canónigos compostelanos tenía una puerta abierta justo en el centro del trascoro que permitía el contacto visual de la figura arrodillada con el altar mayor y, en última instancia, siquiera en el plano simbólico, con la capilla principal de la cabecera dedicada al Salvador. Vid. sobre el coro OTERO TÚÑEZ, R. e YZQUIERDO PERRÍN, R.: *El coro del maestro Mateo*, A Coruña, Fundación Barrié, 1990, p. 79.

¹⁴⁵ También es oportuno recordar que en la *Estoria de Espanna* del Alfonso X, de hacia 1270, una mujer llamada Crunna habría dado nombre a la ciudad herculina de A Coruña por ser su primera pobladora. Vid. Op. cit., p. 9-10: "E mando [Hércules] en aquel lugar fazer una torre muy grand, e fizo meter la cabega de Gerion en el cimiento, e mando poblar y una grand cibdat, e fazie escreuir los nombres de los omnes e de las mugeres que y uinien poblar, y el primero poblador que y uino fue una muger que auie nombre Crunna, e por essol puso assi nombre a la cibdat."

¹⁴⁶ *Liber...*, op. cit., p. 219.

¹⁴⁷ Íd., id., p. 232.

¹⁴⁸ La alusión a estas miniaturas medievales, que no iban citadas en el texto original, son fruto de la precisa orientación dada por mi desconocido revisor "por pares" que ha demostrado tener una amplia cultura iconográfica. Desde aquí mi agradecimiento.

¹⁴⁹ En las dos obras otonianas representan en concreto las provincias de Sclavinia, Germania, Gallia y Roma. Más información en BANGO TORVISO,

I. G.: "La imagen del emperador", en <http://www.artehistoria.com/v2/con-textos/3787.htm> (consulta el 18 - abril - 2017).

¹⁵⁰ Coincido con CASTIÑEIRAS GONZÁLEZ, M.: "El Maestro Mateo o la unidad de las artes", en *Maestros del románico en el Camino de Santiago*, Aguilar de Campóo, Fundación Santa María la Real, 2010, pp. 211-212 y 222, en que quien dispuso el programa ideológico que ordena el Pórtico tuvo que ser necesariamente un canónigo culto de la basílica compostelana que disponía de un abundante material textual perfectamente adecuado a su labor. Y en este sentido el Calixtino, que compila tantos textos de exaltación jacobea, es indudable que debió de resultar una fuente determinante. Con razón dice DÍAZ FERNANDEZ, J. M^o: Op, cit., p. 23: "Pero si el Códice [Calixtino] ya estaba aquí cuando Fernando II llegó a Santiago y Maestro Mateo comenzó la obra, yo me pregunto por qué los textos teológicos del Códice no pudieron verse socorridos para el caso, tanto al menos como algunos de los títulos, ya bien conocidos, de la contemporánea biblioteca arzobispal".

¹⁵¹ En relación con este protagonismo hegemónico de Fernando II señala D'EMILIO, J.: "The building and the pilgrims' guide", en Williams, J. y Stones, A. (eds.): *The Codex Calixtinus and the shrine of St. James*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 1992, pp. 197-198, que tuvo lugar sobre todo en los años en que ocupó el reino de Castilla su sobrino Alfonso VIII, menor de edad, y le arrebató a éste la ciudad de Toledo en 1162. Perdida de nuevo por el rey leonés la ciudad imperial en 1166, los intereses del monarca por Santiago se incrementaron de manera sustantiva, manifestándose de manera evidente en las obras llevadas a cabo en la fachada occidental.

¹⁵² Así lo indica, de hecho, el propio monarca en un diploma de 1158, el primero de ciento treinta y uno que él y su hijo Alfonso IX otorgaron a la iglesia compostelana: "A los que desean conservar y ampliar el reino de España se les ha de aconsejar que se empeñen en tener propicio al santísimo Santiago, patrono cierto y especial de los españoles". Cit. por LÓPEZ ALSINA, F.: "Mercede

des reales a la iglesia de Santiago", en *O Pórtico da Gloria e o seu tempo*, op. cit., p. 179. También es aclaratorio el documento de 1168 en que el rey concede a Mateo una pensión vitalicia y que se encargue de las obras de la catedral: "Por eso yo, Fernando, por la gracia de Dios rey de las Españas, por amor al Dios Omnipotente por quien reinan los reyes, y reverencia al santísimo apóstol Santiago, nuestro piadosísimo patrón", cit. por VÁZQUEZ CASTRO, J. y CHAO CASTRO, D.: Op. cit., p. 55. Insiste en estas cuestiones MORALEJO ÁLVAREZ, S.: "El 1 de abril de 1188...", op. cit., II, p. 117. Según este autor, Fernando II al patrocinar la construcción del Pórtico no hacía sino contribuir a la conclusión de su propio panteón dinástico y santuario "nacional". Al mismo tiempo HERBERS, K.: "La monarquía, el papado y Santiago de Compostela en el Medioevo", en *Santiago de Compostela: ciudad y peregrino*. Actas del V congreso internacional de Estudios Xacobeos, Santiago, Xunta de Galicia, 2000, p. 112 nos recuerda que en este tiempo, según un documento del 21 de abril de 1183, el Apóstol y Compostela eran considerados cabezas del reino. También acepta estas opiniones NICOLAI, B.: op, cit., p. 225. Finalmente, no debemos olvidar que el patronazgo de Santiago tenía ya una vieja tradición en España que remontaba a la época asturiana. Al respecto vid. LÓPEZ ALSINA, F.: "Cabeza de oro fulgurante de España: los orígenes del patrocinio jacobeo sobre el reino astur", en RUIZ DE LA PEÑA, J. I. (coor.), *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela y San Salvador de Oviedo en la Edad Media*. Actas del Congreso Internacional celebrado en Oviedo del 3 al 7 de diciembre de 1990, Oviedo, Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias, 1993, pp. 27-36.

¹⁵³ "Et este rey Don Fernando de Leon, fijo dell Emperador et hermano del rey Don Sancho de Castiella, acabados ya con buen andança XXI anno de su regnado en su regno, fino en la villa de Benavent: et enterraronle en la iglesia de Sant Yague de Gallizia, cerca su abuelo el conde don Remond que yace y, et cerca la emperatriz donna Berenguella su madre...Et finco por heredero de Leon Don Alfonso, fijo deste rey Don Fernando et de la Reyna Doña Urra-

ca, fija del rey don Alfonso de Portugal". Cit. por ALFONSO X EL SABIO: *La Estoria de Espanna...*, op. cit., p. 676. Al parecer, contraviniendo inicialmente sus deseos de recibir sepultura en la catedral de Santiago de Compostela, fue enterrado en otro lugar, posiblemente en el Panteón de Reyes de San Isidoro de León, pues a su viuda, la reina Urraca, no le convenía trasladar los restos mortales a Santiago de Compostela, ya que su arzobispo, Pedro Suárez de Deza era partidario del rey Alfonso IX y no de la reina Urraca. Posteriormente, sus restos fueron trasladados por orden de su hijo Alfonso IX a la catedral compostelana. La traslación de los restos del rey Fernando II es mencionada en un diploma otorgado en Zamora por el rey Alfonso IX de León, y fechado el 4 de mayo de 1188, en el que se certifica que los restos reales había sido trasladados a la catedral de Santiago de Compostela por orden de su hijo. https://es.wikipedia.org/wiki/Fernando_II_de_Le%C3%B3n (consulta el 7- agosto-2016).

¹⁵⁴ Al respecto vid. PUENTE MIGUEZ, J. A.: "El sepulcro del conde Raimundo de Borgoña en la catedral de Santiago", en BARRAL RIVADULLA, M^o D. y LÓPEZ VÁZQUEZ, J. M.: *Estudios sobre patrimonio artístico: homenaje del Departamento de Historia del Arte y de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Santiago de Compostela a la Prof. Dra. M^o del Socorro Ortega Romero*, Santiago de Compostela, Xunta de Galicia, 2002, pp. 83-95 y GARCÍA GONZÁLEZ, S.: "El panteón regio compostelano. La pérdida de la memoria", en ALDEA CELADA, J. M. et al. (Coords.): *Los lugares de la Historia*, Salamanca, 2013, pp. 972-994.

¹⁵⁵ Vid. YZQUIERDO PERRÍN, R.: *El maestro Mateo*, op. cit., p. 10 y BOTO VARELA, G., "Panthéons royaux des cathédrales de Saint-Jacques-de-Compostelle et de Palma de Mallorca. À la recherche d'un espace funéraire qui n'a jamais été utilisé », *Espace ecclésial et liturgie au Moyen Age*, A Baud (ed.), Lyon, 2010, pp. 285 y ss.

¹⁵⁶ Además de "rey de las España", Fernando II se proclamaba asimismo rey de León, de Galicia y Asturias y de Extremadura. Vid. nota 71.

REFERENCIAS

- Aldea Celada, José Manuel et al., ed. 2013. *Los lugares de la Historia*. Salamanca: Hergar Ediciones Antema.
- Alfonso X el Sabio. 1955. "Estoria de Espanna que fizo el muy noble rey don Alfonso fijo del rey don Fernando et de la Reyna donna Beatriz." In *Primera crónica general de España que mandó componer Alfonso el Sabio y se continuaba bajo Sancho IV en 1289*. 2 vols. Ed. by Ramón Menéndez Pidal, Madrid: Gredos.
- Alfonso X el Sabio. 1961. *General Estoria*. Segunda parte, II. Ed. by Antonio G. Solalinde, Lloyd A. Kasten and Víctor R. B. Oelschläger. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Al-Rasi. 1974. *Crónica del moro Rasis, versión del Ajbar Muluk al-Andalus de Ahmad ibn Muhammad ibn Musa Al-Razi, 889-955; romanizada para el rey don Dionís de Portugal hacia 1300 por Mahomad, alarife, y Gil Pérez, clérigo de don Perianes Porçel*. Ed. by Diego Catalán and M^a Soledad de Andrés. Madrid: Gredos.
- Álvarez de la Braña, Ramón. 1875. *Guía del viajero en Santiago*. León: Establecimiento tipográfico de Miñón.
- Andrade, Domingo de. 1695. *Excelencias, antigüedad y nobleza de la Arquitectura*. Santiago: Antonio Frayz.
- Arias Anglés, Enrique. 1986. *El paisajista romántico Jenaro Pérez Villaamil*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Arias Vilas, Fernando, Carmen Fernández Ochoa and Ángel Morillo, ed. 2009. *Torre de Hércules: Finis Terrae Lux. Simposio sobre los faros romanos y la navegación occidental en la Antigüedad*. Brigantium, 20. A Coruña: Museo Arqueológico e Histórico da Coruña.
- Arlotta, Giuseppe, ed. 2016. *De peregrinatione. Studi in onore di Paolo Caucci von Saucken*. Perugia: Edizioni Compostellane.
- Bango Torviso, Isidro. "La imagen del emperador." Accessed April 18, 1027. <http://www.artehistoria.com/v2/contextos/3787.htm>
- Barral Rivadulla, María Dolores, and José Manuel López Vázquez, ed. 2002. *Estudios sobre patrimonio artístico: homenaje del Departamento de Historia del Arte y de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Santiago de Compostela a la Prof. Dra. M^a del Socorro Ortega Romero*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Barral Rivadulla, María Dolores, et al., ed. 2012. *Mirando a Clío. El arte español. Espejo de su Historia*, III. XVIII Congreso del CEHA. Santiago: Universidade de Santiago de Compostela.
- Baud, Anne, ed. 2010. *Espace ecclésial et liturgie au Moyen Age*. Lyon.
- Bejarano, Virgilio, ed. 1987. *Hispania Antigua según Pomponio Mela, Plinio el Viejo y Claudio Ptolomeo*. Barcelona: Instituto de Arqueología y Prehistoria.
- Bello Diéguez, José María and Alfredo Vigo Trasancos, ed. 1991. *Ciudad y Torre. Roma y la Ilustración en A Coruña*. A Coruña: Ayuntamiento.
- Boto Varela, Gerardo. 2010. "Panthéons royaux des cathédrales de Saint-Jacques-de-Compostelle et de Palma de Mallorca. À la recherche d'un espace funéraire qui n'a jamais été utilisé." In *Espace ecclésial et liturgie au Moyen Age*. Ed. by Anne Baud, 275-309. Lyon: Publications de la Maison de l'Orient et de la Méditerranée.
- Bouza Brey, Fermín. 1959. "El maestro Mateo en la tradición popular de Galicia." *Compostellana* 4: 181-194.
- Brown, Jonathan, and John. H. Elliott. 1981. *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Madrid: Alianza.
- Buschbeck, Ernst Heinrich. 1919. *Der Pórtico de la Gloria von Santjago de Compostela*. Berlín-Viena.
- Carbó Alonso, Félix. 2009. *El Pórtico de la Gloria. Misterio y sentido*. Madrid: Encuentro.
- Carnicero Cáceres, Alberto and Martín Alvira Cabrer. *Guía de Indumentaria Medieval Masculina. Reyes y nobles en los Reinos Hispanos (1170 - 1230)*. Accessed August 3, 2016. http://fidelisregi.com/Indumentaria_Medieval

- val_Masculina_Nobles_en_los_reinos_hispanos_1170_1230.pdf
- Castellá Ferrer, Mauro. 1610. *Historia del Apóstol de Iesus Christo Santiago Zebedeo, Patrón y Capitán General de las Españas*. Madrid: Alonso Martín de Balboa.
- Castillo, Ángel del. 1954. *El Pórtico de la Gloria*. Santiago: Bibliófilos gallegos.
- Castiñeiras González, Manuel. 1999. *El Pórtico de la Gloria*. Madrid: San Pablo.
- Castiñeiras González, Manuel. 2004. "O profeta Daniel na arte europea." In *O sorriso de Daniel*. Ed. by Ramón Villares, 31-45. Santiago: Consello da Cultura Galega.
- Castiñeiras González, Manuel. 2010. "El Maestro Mateo o la unidad de las artes." In *Maestros del románico en el Camino de Santiago*, 187-233. Aguilar de Campoo: Fundación Santa María la Real.
- Castiñeiras González, Manuel. 2015. "El Apóstol está presente: la estatua de Santiago y sus peregrinos." In *Imagens e liturgia na Idade Média*. Ed. by Carla Varela Fernandes, 63-88. Moscaide: Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja.
- Castiñeiras González, Manuel. 2016. "El Apóstol y sus adorantes peregrinos: el porqué de la imagen coral de Santiago de Turégano (Segovia)." In *De peregrinatione. Studi in onore di Paolo Caucci von Saucken*. Ed. by Giuseppe Arlotta, 749-790. Perugia: Edizioni Compostellane.
- Castiñeiras González, Manuel. 2017. "Autores homónimos: el doble retrato de "Mateo" en el Pórtico de la Gloria." *Entre la letra y el pincel: El artista medieval, leyenda, identidad y estatus*. Ed. by Manuel Castiñeiras González, 37-52. El Ejido: Editorial Círculo Rojo.
- Castiñeiras González, Manuel, ed., 2010. *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmir*. Milán: Skira.
- Castiñeiras González, Manuel, ed. 2017. *Entre la letra y el pincel: El artista medieval, leyenda, identidad y estatus*. El Ejido: Editorial Círculo Rojo.
- Caveda, José. 1848. *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días*. Madrid: Imprenta de D. Santiago Saunaque.
- Ceán Bermúdez, Juan Agustín. 1800. *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España*. III. Madrid: Imprenta de la viuda de Ibarra.
- Claussen, Peter Cornelius. 2015. "Zu Mateo und seiner Inschrift am Portico de la Gloria." In *Santiago de Compostela. Pilgerarchitektur und bildliche Repräsentation in neuer Perspektive*. Ed. by Bernd Nicolai and Klaus Rheidt, 235-252. Bern: Peter Lang.
- Cómez Ramos, Rafael. 1979. *Las empresas artísticas de Alfonso X el Sabio*. Sevilla: Diputación provincial.
- Cómez Ramos, Rafael. 2006. *Los constructores de la España medieval*. Sevilla: Universidad.
- Cornide Saavedra, Jose. 1792. *Investigaciones sobre la fundación y fábrica de la torre llamada de Hércules situada a la entrada del puerto de La Coruña*. Madrid: Oficina de Benito Cano.
- D.B.C.F.A. (Bernardo Fernández). 1870. *Reseña Histórica del Pórtico de la Gloria de la S. A. M. I. Catedral de Santiago*. Santiago: Imprenta de Manuel Mirás.
- D'Emilio, James. 1992. "The building and the pilgrims'guide." In *The Codex Calixtinus and the shrine of St. James*. Ed. By John Williams y A. Stones, .Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Díaz Fernández, José María. 1993. "Teología del Pórtico de la Gloria." In *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria. Su reconstrucción y la música de su tiempo*, I, ed. by José López Calo, 19-49. A Coruña: Fundación Barrié.
- Domínguez Rodríguez, Ana. 1989. "Hércules en la miniatura de Alfonso X el Sabio." *Anales de Historia del Arte* 1: 91-99.
- El románico y sus mundos imaginados*. 2014. Aguilar de Campoo: Centro de Estudios del Románico.
- Fernández Rodríguez, Begoña. 2012. "El Pórtico de la Gloria. Lugar de reflexión y encuentro. Años santos y restauraciones." In *Santiago*,

Historia de una invención: realidad y ficción del supuesto autorretrato del Maestro Mateo

- ciudad de encuentros y presencias*, ed. by E. Fernández Castiñeiras y J. M. Monterroso Montero, 73-99. Santiago: Consorcio-Alvarellos.
- Fernández Sánchez, Jose María, and Francisco Freire Barreiro. 1880. *Santiago, Jerusalén, Roma. Diario de una peregrinación*, I. Santiago: Boletín Eclesiástico.
- Fernando II de León. Accessed August 7, 2016. https://es.wikipedia.org/wiki/Fernando_II_de_Le%C3%B3n
- Fita, Fidel, and Aureliano Fernández-Guerra. 1880. *Recuerdos de un viaje a Santiago de Galicia*. Madrid: Imprenta de los Sres. Lezcano.
- Fontanella, Lee. 1996. *Charles Thurston Thompson e o proxecto fotográfico ibérico*. Santiago: Xunta de Galicia.
- Ford, Richard. 1845. *A Handbook for Travellers in Spain and Readers at Home*. London: John Murray.
- Ford, Richard. 1878. *A Handbook for Travellers in Spain and Readers at Home*. 5a ed. London: John Murray.
- Franco Mata, Ángela, ed. 2004. *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez*, 2 vols. Santiago: Xunta de Galicia.
- Gallet, Yves. 2016. "Autoportrait et représentation de soi au Moyen Âge: le cas de Matthieu d'Arras à la cathédrale Saint-Guy de Prague." In *Autoportrait et représentation de l'individu*. Ed. by E. Gaucher-Rémond. De Boeck Supérieur, Le Moyen Âge, 122, n° 1: 41-64.
- García García, Francisco de Asís. 2009. "Daniel en el foso de los leones." *Revista Digital de Iconografía Medieval* 1, no 1: 11-24. Accessed August 24, 2016. <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-13-DanielFoso.pdf>
- García García, Francisco de Asís. 2011. "La Anástasis – Descenso a los infiernos." *Revista Digital de Iconografía Medieval* 3, no. 6: 1-17. Accessed August 26, 2016. <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-3.%20An%C3%A1stasis.pdf>
- García González, Sonsoles. 2013. "El panteón regio compostelano. La pérdida de la memoria." In *Los lugares de la Historia*. Ed. by José Manuel Aldea Celada et al., 972-994. Salamanca: Hergar Ediciones Antema.
- Gaucher-Rémond, Elisabeth, ed. 2016. *Autoportrait et représentation de l'individu*, De Boeck Supérieur, Le Moyen Âge, t. 122, fasc. 1.
- Gómez Urdáñez, Carmen. 1996: "Sobre el arquitecto vitruviano. De la Antigüedad al Renacimiento." In *La difusión del Arte romano en Aragón*, ed. by Carmen Lacarra Ducay, 265-296. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- González García, Francisco Javier. 1997-1998. *Hércules contra Gerión. Mitos y leyendas de la Torre de Hércules*. Oleiros:Vía Láctea.
- Graves, Robert. 2004. *Los mitos griegos*: Barcelona: Círculo de Lectores.
- Herbers, Klaus. 2010. "El Códice Calixtino. El libro de la iglesia compostelana." In *Compostela y Europa. La historia de Diego Gelmírez*. Ed. by Manuel Castiñeiras González, 122-141. Milán: Skira.
- Herbers, Klaus y Robert Plötz. 1999. *Caminaron a Santiago. Relatos de peregrinaciones al "fin del mundo"*. Santiago: Xunta de Galicia.
- Iglesia, Antonio de la. 1861. "Estudios arqueológicos. La gloria de la catedral de Santiago." *Galicia. Revista universal de este reino*, n° 16: 242.
- Iglesia, Antonio de la. 2008. *Estudios arqueológicos*. Ed. by María Rosa Saurín de la Iglesia. Madrid: Cuadernos de Estudios Gallegos, anexo XXXIX.
- Inclán Valdés, Juan Miguel. 1833. *Apuntes para la historia de la Arquitectura y observaciones sobre la que se distingue con la denominación de gótica*. Madrid: Ibarra.
- Isidoro de Sevilla. 1982. *Etimologías*, II. Madrid: Publicación católica.
- Jiménez de Rada, Rodrigo. 1989. *Historia de los hechos de España*. Ed. by Juan Fernández Valverde. Madrid:Alianza editorial.
- Juan. *Apocalipsis*. Accessed May 21, 2016. <https://www.iglesia.net/biblia/libros/apocalipsis.html>

- Keller, Sarah. 2015. "Laster, Feindbild und der polylobe Bogen: Die Kathedrale von Santiago de Compostela und der Islam." In *Santiago de Compostela. Pilgerarchitektur und bildliche Repräsentation in neuer Perspektive*. Ed. by Bernd Nicolai and Klaus Rheidt, 253-267. Bern: Peter Lang.
- Kostof, Spiro. 1984. "El arquitecto en la Edad Media, en Oriente y Occidente." In *El arquitecto: historia de una profesión*, ed. by Spiro Kostof, 65-97. Madrid: Cátedra.
- Kostof, Spiro, ed. 1984. *El arquitecto: historia de una profesión*. Madrid: Cátedra.
- Lacarra Ducay, Carmen, ed. 1996. *La difusión del Arte romano en Aragón*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Lacarra Ducay, Carmen, ed. 2005. *Los caminos de Santiago: arte, historia y literatura*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico".
- Laffi, Domenico. 1989. *Viaggio in ponente a San Giacomo di Galitia a Finisterrae*. Ed. by Anna Sulai Capponi. Perugia: Università.
- Liber Sancti Jacobi. Codex Calixtinus*. 1951. Traducción por los profesores A. Moralejo, C. Torres y J. Feo. Santiago: Instituto "Padre Sarmiento" de Estudios Gallegos.
- Llaguno y Amirola, Eugenio. 1829. *Noticias de los arquitectos y arquitectura en España desde su restauración*, ilustradas y acrecentadas por D. Juan Agustín Ceán Bermúdez. I. Madrid: Imprenta Real.
- Lonsdale, R. W. 1869. "West doorway, cathedral of Santiago de Compostella." *The Architect. A weekly illustrated journal of art, civil engineering and building*, no 23 (5 June): 294-296.
- Lonsdale, R. W. 1883. "Pórtico del Occidente de la catedral de Santiago de Compostela" traducido al castellano por Inocente Vilardebó. *Galicía Diplomática* 1, no 36 (11 Marzo): 257-261.
- López Alsina, Fernando. 1988. "Mercedes reales a la iglesia de Santiago." In *O Pórtico da Gloria e o seu tempo*, 179-180. Santiago: Xunta de Galicia.
- López Alsina, Fernando. 1993. "Cabeza de oro refulgente de España: los orígenes del patronio jacobeo sobre el reino astur." In *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela y San Salvador de Oviedo en la Edad Media*. Ed. by Juan Ignacio Ruiz de la Peña, 27-36. Oviedo: Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias.
- López Alsina, Fernando, ed. 2008. *Alfonso IX e a súa época. Pro utilitate regni mei*. A Coruña: Concello da Coruña.
- López Calo, José, ed. 1993. *Los instrumentos del Pórtico de la Gloria. Su reconstrucción y la música de su tiempo*, I. A Coruña: Fundación Barrié.
- López Ferreiro, Antonio. 1893. *El Pórtico de la Gloria. Estudio sobre este célebre monumento de la basilica compostelana*. Santiago de Compostela: Imprenta del Seminario Conciliar.
- López Ferreiro, Antonio. 1901. *Historia de la Santa A. M. Iglesia de Santiago de Compostela*. IV. Santiago: Imprenta del Seminario Conciliar.
- López Pacho, Ricardo. 1986. *El Pórtico de la Gloria*.
- Macdonald, W. L. 1984. "Los arquitectos romanos." In *El arquitecto: historia de una profesión*, ed. by Spiro Kostof, 35-63. Madrid: Cátedra.
- Maestro Mateo en el Museo del Prado*. 2016. Madrid: Real Academia Galega de Belas Artes, Fundación Catedral de Santiago, Museo Nacional del Prado.
- Maestros del románico en el Camino de Santiago*. 2010. Aguilar de Campoo: Centro de Estudios del Románico.
- Manual del viajero en la Catedral de Santiago. Reseña histórica*. 1847. Madrid: Imprenta de Don Baltasar González.
- Marías, Fernando. 1989. *El largo siglo XVI*. Madrid: Taurus.
- Mariño, Beatriz. 2000. "La imagen del arquitecto en la Edad Media: historia de un ascenso." *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Ha del Arte*, 13: 11-25.
- Martínez de Aguirre, Javier. 2009. "Investigaciones sobre arquitectos y talleres de construcción en la España medieval cristiana." *Anales*

- de *Historia del Arte*, Volumen Extraordinario: 127-163.
- Mateo. *Evangelio*. Accessed August 21, 2016. <https://www.sanpablo.es/libro-pueblo-de-dios/la-biblia/nuevo-testamento/evangelio-segun-san-mateo/24>
- Mateo Sevilla, Matilde. 1991. *El Pórtico de la Gloria en la Inglaterra Victoriana. La invención de una obra maestra*. Santiago: Museo Nacional das Peregrinaciones.
- Mateo Sevilla, Matilde. 1991. "El descubrimiento del Pórtico de la Gloria en la España del XIX." In *Actas del Simposio Internacional sobre "O Pórtico da Gloria e a arte do seu tempo"*, 457-477. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Mellado, Francisco de Paula. 1850. *Recuerdos de un viaje por Galicia en 1850*. Madrid: Establecimiento tipográfico de Mellado.
- Mellini, Gian Lorenzo. 1968. *El Maestro Mateo en Santiago de Compostela*. Granada: Albalicín/Saeda Editores.
- Mendoza de los Ríos, Pablo. 1731. *Theatro Moral y Político de la Noble Academia Compostelana*. Santiago.
- Monteira Arias, Inés. 2006. "La propagande contre l'Islam dans la sculpture romane du chemin de Saint- Jacques." *Compostelle. Cahiers d'Études de Recherche et d'Histoire Compostellanes* 9: 10-36.
- Moralejo Álvarez, Serafín. 1983. "La imagen arquitectónica de la catedral de Santiago de Compostela." In *Atti del Convegno Internazionale di Studi: Il Pellegrinaggio a Santiago di Compostella e la Letteratura Jacopea*. Perugia: 37-61. Reissued in *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez*. 2004. I. Ed. by Ángela Franco Mata, 237-246. Santiago: Xunta de Galicia.
- Moralejo Álvarez, Serafín. 1985. "Le Porche de la Gloire de la Cathédrale de Compostelle: problèmes de sources et de interprétation." *Les Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* (Julio): 92-110. Reissued in *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez*. 2004. I. Ed. by Ángela Franco Mata, 307-318. Santiago: Xunta de Galicia.
- Moralejo Álvarez, Serafín. 1988. "El 1 de abril de 1188. Marco histórico y contexto litúrgico en la obra del Pórtico de la Gloria." In *El Pórtico de la Gloria: música, arte y pensamiento*, 19-36. Santiago: Xunta de Galicia. Reissued in *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez*. 2004. II. Ed. by Ángela Franco Mata, 113-120. Santiago: Xunta de Galicia.
- Moralejo Álvarez, Serafín. 1990. "¿Raimundo de Borgoña o Fernando Alfonso? Un episodio olvidado en la historia del Panteón Real compostelano." In *Galicia en la Edad Media*, 161-178. Madrid: Sociedad Española de Estudios Medievales. Reissued in *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez*. 2004. II. Ed. by Ángela Franco Mata, 173-182. Santiago: Xunta de Galicia.
- Moralejo Álvarez, Serafín. 1991. "Prólogo." In Mateo Sevilla, Matilde. *El Pórtico de la Gloria en la Inglaterra Victoriana. La invención de una obra maestra*, 11-19. Santiago: Museo Nacional das Peregrinaciones.
- Moralejo Álvarez, Serafín. 1992. "La iconografía regia en el Reino de León (1157-1230)." In *II Curso de Cultura Medieval*, Aguilar de Campoo, 1-6 octubre 1990. León: Centro de Estudios del Románico. Reissued in *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez*. 2004. II. Ed. by Ángela Franco Mata, 161-171. Santiago: Xunta de Galicia.
- Moralejo Álvarez, Serafín. 1993. "El Pórtico de la Gloria." *FMR, Franco María Ricci* 199: 28-46. Reissued in *Patrimonio artístico de Galicia y otros estudios. Homenaje al prof. Dr. Serafín Moralejo Álvarez*. 2004. I. Ed. by Ángela Franco Mata, 281-284. Santiago: Xunta de Galicia.
- Neira de Mosquera, Antonio. 1950. "Historia de una cabeza. 1188." In *Monografías de Santiago y dispersos de temas compostelanos (1844-1852)*, by Antonio Neira de Mosquera, 27-42. Santiago de Compostela: Bibliófilos gallegos.

- Neira de Mosquera, Antonio. 1950. *Monografías de Santiago y dispersos de temas compostelanos (1844-1852)*. Santiago de Compostela: Bibliófilos gallegos.
- Neira de Mosquera, Antonio. 2000. *Monografías de Santiago y dispersos de temas compostelanos (1844-1852)*. Ed. by José Daniel Buján. Santiago de Compostela: Ara Solis-Consorcio de Santiago.
- Nicolai, Bernd. 2015. "From Transfiguration to Parousia. Examining the development of the West Portal of the Cathedral of Santiago de Compostela." In *Santiago de Compostela. Pilgerarchitektur und bildliche Repräsentation in neuer Perspektive*. Ed. by Bernd Nicolai and Klaus Rheidt, 213-233. Bern: Peter Lang. <https://doi.org/10.3726/978-3-0351-0858-3/22>
- Nicolai, Bernd, and Klaus Rheidt, ed. 2015. *Santiago de Compostela. Pilgerarchitektur und bildliche Repräsentation in neuer Perspektive*. Bern, Peter Lang. <https://doi.org/10.3726/978-3-0351-0858-3>
- Núñez Rodríguez, Manuel. 1999. *Muerte coronada: el mito de los reyes en la catedral compostelana*. Santiago: Universidade de Santiago de Compostela.
- Núñez Rodríguez, Manuel. 2000. "De la universalidad del pueblo elegido al valor del "credere"." In *Santiago, la Catedral y la memoria del Arte*. Ed. by Manuel Núñez Rodríguez, 99-129. Santiago: Consorcio.
- Núñez Rodríguez, Manuel. 2010: "El especulum morale de Alfonso IX a la luz del Pórtico de la Gloria." *Potestas. Revista del Grupo Europeo de Investigación Histórica*, no 3: 69-98.
- Núñez Rodríguez, Manuel, ed. 2000. *Santiago, la catedral y la memoria del arte*. Santiago: Consorcio.
- O Pórtico da Gloria e a arte do seu tempo*. 1991. Actas del Simposio Internacional celebrado en Santiago de Compostela, 3-8 de outubro de 1988. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- O Pórtico da Gloria e o seu tempo*. 1988. Catálogo da exposición conmemorativa do VIII centenario da colocación dos dinteis do Pórtico da Gloria da Catedral de Santiago de Compostela. Santiago de 16 de setembro ó 17 de novembro de 1988. Santiago: Xunta de Galicia.
- Ocampo, Florián de. 1553. *Los cinco libros primeros de la Crónica general de España*. Medina del Campo: Guillermo Millis.
- Olañeta Molina, Juan Antonio. 2016. "Modelos, programas e interpretación de la representación de Daniel en el foso de los leones como imagen alegórica de Cristo Triunfante en algunos hitos de la ruta jacobea." *Ad limina 7*: 43-82.
- Orosio. 1982. *Historias* (Libros I-IV). Ed. by Eustaquio Sánchez Salor. Madrid: Gredos.
- Otero Túniz, Ramón. 1965. "Problemas de la catedral románica de Santiago". *Compostellanum 10*, no 4: 963-980.
- Otero Túniz, Ramón, and Yzquierdo Perrín, Ramón. 1990. *El coro del maestro Mateo*. A Coruña: Fundación Barrié.
- Pandiello Fernández, María. 2012. "Hércules." *Revista Digital de Iconografía Medieval* no 8: 67-78. Accessed August 24, 2016. <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-H%C3%89RCULES.%20Mar%C3%ADa%20Pandiello.pdf>
- Pevsner, Nicolaus. 1942. "The term *Architect* in the Middle Ages." *Speculum 17*, no 4 (October): 549-562. <https://doi.org/10.2307/2856447>
- Pita Andrade, José Manuel. 1955. "Varias notas para la filiación artística de Maestre Mateo." *Cuadernos de Estudios Gallegos 10*: 373-403.
- Ponz, Antonio. 1988. *Viaje de España*, VI. Madrid: Aguilar.
- Porter, A. Kingsley. 1928. *La escultura románica en España*. II. Barcelona: Gustavo Gili.
- Poza Yagüe, Marta. 2009. "El artista románico (canteros y otros oficios artísticos)." *Revista Digital de Iconografía Medieval 1*, no 2: 2009: 9-22. Accessed August 8, 2016. <https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-11-21-4.%20Artista%20rom%C3%A1nico.pdf>
- Prado-Vilar, Francisco. 2014. "Stupor et mirabilia: el imaginario escatológico del maestro Mateo en el Pórtico de la Gloria." In *El románico y*

Historia de una invención: realidad y ficción del supuesto autorretrato del Maestro Mateo

- sus mundos imaginados*, 181-204. Aguilar de Campoo.
- Puente Míguez, José Antonio. 2002. "El sepulcro del conde Raimundo de Borgoña en la catedral de Santiago." In *Estudios sobre patrimonio artístico: homenaje del Departamento de Historia del Arte y de la Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Santiago de Compostela a la Prof. Dra. M^a del Socorro Ortega Romero*. Ed. by María Dolores Barral Rivadulla, and José Manuel López Vázquez, 83-95. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.
- Rada y Delgado, Juan de la. 1860. *Viaje de SS.MM. y AA. por Castilla, León, Asturias y Galicia, verificado en el verano de 1858*. Madrid: Imprenta de Aguado.
- Reau, Louis. 1996. *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de la Biblia. Antiguo testamento*. I. 1. Barcelona: ediciones del Serbal.
- Recuero Astray, Manuel, Paz Romero Portilla and María de los Ángeles Rodríguez Prieto. 2000. *Documentos medievales del Reino de Galicia: Fernando II (1155-1188)*. Santiago: Xunta de Galicia.
- Riobóo y Seijas, Antonio. 1747. *Análisis histórica, cronológica de la primitiva erección, progresos y diversas reedificaciones de la Santa Iglesia de Santiago*. Santiago: Imprenta de D. Andrés Frayz.
- Roma Valdés, Antonio. 2000. *Moneda y sistemas monetarios en Castilla y en León durante la Edad Media (1087-1366)*. Barcelona-Madrid: Asociación numismática española-Museo Casa de la Moneda.
- Ruiz de la Peña, Juan Ignacio, ed. 1993. *Las peregrinaciones a Santiago de Compostela y San Salvador de Oviedo en la Edad Media*. Actas del Congreso Internacional celebrado en Oviedo del 3 al 7 de diciembre de 1990. Oviedo: Servicio de Publicaciones del Principado de Asturias.
- Sánchez Ameijeiras, Rocío. 2008. "El entorno imaginario del rey: cultura cortesana y/o cultura clerical en Galicia en tiempos de Alfonso IX." In *Alfonso IX e a súa época. Pro utilitate regni mei*, 307-325. A Coruña: Concello da Coruña.
- Sánchez García, Jesús Ángel, and José Manuel Yáñez Rodríguez, eds. 2001. *El aparejador y su profesión en Galicia. De los maestros de obra a los arquitectos técnicos*. A Coruña: Consello Galego de Colexios de Aparelladores e Arquitectos Técnicos.
- Sancho, José Luís. 2004. *Palacio real de Madrid*. Madrid: Patrimonio nacional.
- Schotborgh, Frans y Wolfgang Schlör. 1980. *El Pórtico de la Gloria de Santiago de Compostela*. Barcelona: Herder.
- Senra Gabriel y Galán, José Luís. 2002. "¿Hércules versus Cristo? una posible simbiosis iconográfica en el románico hispano." *Quintana* 1: 275-283.
- Silva, Rafael, and José Ramón Barreiro Fernández. 1965. *El Pórtico de la Gloria. Autor e interpretación*, A Coruña: Moret.
- Stirling-Maxwell, William. 1848. *Annals of the Artists of Spain*. I. London: John Ollivier.
- Street, George Edmund. 1865. *Some Account of Gothic Architecture in Spain*. London: John Murray.
- Street, George Edmund. 1914. *La arquitectura gótica en España*. Madrid: Editorial Saturnino Calleja.
- Taín Guzmán, Miguel. 1993. *Comentario a las Excelencias, antigüedad y nobleza de la arquitectura de Domingo de Andrade*. Santiago: Xunta de Galicia.
- Tate, Robert Brian. 1970. *Ensayos sobre la historiografía peninsular del siglo XV*. Madrid: Gredos.
- Valle Pérez, Carlos. 1988. "Mateo. Da Historia á lenda." In *O Pórtico da Gloria e o seu tempo*. Catálogo da exposición conmemorativa do VIII centenario da colocación dos dinteis do Pórtico da Gloria da Catedral de Santiago de Compostela, 195-196. Santiago: Xunta de Galicia.
- Valle Pérez, Carlos. 2016. "Reflexiones sobre el Maestro Mateo." In *Maestro Mateo en el Museo del Prado*, 13-18. Madrid: Real Academia Galega de Belas Artes, Fundación Catedral de Santiago, Museo Nacional del Prado.

- Varela Fernandes, Carla, ed. 2015. *Imagens e liturgia na Idade Média*. Moscavide, Secretaria do Nacional para os Bens Culturais da Igreja.
- Vázquez Castro, Julio. 1998. "El rey de los incensarios. Víctor Hugo y el redescubrimiento romántico del Botafumeiro." *Abrente* 40-41: 149-186.
- Vázquez Castro, Julio. 2001. "Los maestros de obras y la construcción en Galicia durante la Edad Media." In *El aparejador y su profesión en Galicia. De los maestros de obra a los arquitectos técnicos*. Ed. by Jesús A. Sánchez García y José Manuel Yáñez Rodríguez, 19-92. A Coruña: Consello Galego de Colexios de Aparelladores e Arquitectos Técnicos.
- Vázquez Castro, Julio, and David Chao Castro. 2000. "A Idade Media." In *Fontes escritas para a historia da arquitectura e do urbanismo en Galicia (séculos XI-XX)*. Ed. by Alfredo Vigo Trasancos, I, 179-196. Santiago: Xunta de Galicia.
- Vedía y Goossens, Enrique. 1845. *Historia y descripción de la ciudad de La Coruña*. A Coruña: Imprenta de D. Domingo Puga.
- Vicuña, Ramón L. de. 1888. "El Pórtico de la Gloria." *Galicia Diplomática* 3, no 14 (8 Abril): 106-108.
- Vidal Rodríguez, Manuel. 1926. *El Pórtico de la Gloria de la catedral de Santiago: explicación arqueológica y doctrinal*. I. Santiago: El Eco Franciscano.
- Vigo Trasancos, Alfredo. 1999. *La catedral de Santiago y la Ilustración. Proyecto clásico y memoria histórica (1757-1808)*. Madrid: Electa-Consorcio.
- Vigo Trasancos, Alfredo. 2000. "Transformación, utopía y redescubrimiento. La catedral desde el Barroco hasta nuestros días." In *Santiago, la catedral y la memoria del arte*, ed. by Manuel Núñez Rodríguez, 187-242. Santiago: Consorcio.
- Vigo Trasancos, Alfredo. 2010. "Tras las huellas de Hércules. La Estoria de Espanna, la Torre de Crunna y el Pórtico de la Gloria." *Quintana* 9: 217-233.
- Vigo Trasancos, Alfredo. 2012. *Barroco. La arquitectura sagrada de antiguo reino de Galicia (1658-1763)*. Santiago: Consorcio-Teófilo.
- Vigo Trasancos, Alfredo. 2012. "Marte y Mercurio unidos por Hércules. El sueño ilustrado de un gran puerto hispano-indiano en el golfo de los ártabros (1720-1788)." In *Mirando a Clío. El arte español. Espejo de su Historia*, III. Ed. by María Dolores Barral Rivadulla, et al., 1730-1751. Santiago: Universidade de Santiago de Compostela.
- Villaamil y Castro, José. 1866. *Descripción histórico-artístico-arqueológica de la catedral de Santiago*. Lugo: Imprenta de Soto Freire.
- Villaamil y Castro, José. 1868. "La catedral de Santiago. Su historia y descripción, sus accesorios y mobiliario." *El arte en España. Revista mensual del arte y de su historia* 7: 296.
- Villaamil y Castro, José. 1909. *La catedral de Santiago. Breve descripción histórica*. Madrid: Tipografía de la revista de Archivos.
- Villares, Ramón, ed. 2004. *O sorriso de Daniel*. Santiago: Consello da Cultura Galega.
- Ward, Michel Lauer. 1986. *Studies of the Portico de la Gloria at the catedral of Santiago de Compostela*. Ann Arbor: University Microfilm International.
- Whitehill, Walter Muir. 1944. *Liber Sancti Jacobi, "Codex Calixtinus"*, I. Santiago: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Instituto Padre Sarmiento de Estudios Gallegos.
- Williams, John, and A. Stones, ed. 1992. *The Codex Calixtinus and the shrine of St. James*. Tübingen: Gunter Narr Verlag.
- Yarza Luaces, Joaquín. 1984. *El Pórtico de la Gloria*. Madrid: Alianza editorial.
- Yzquierdo Perrín, Ramón. 1992. *El maestro Mateo*. Cuadernos de Arte Español. Madrid: Historia 16.
- Yzquierdo Perrín, Ramón. 2005. "El maestro Mateo y la terminación de la catedral románica de Santiago." In *Los caminos de Santiago: arte, historia y literatura*. Ed. by María del Carmen Lacarra Ducay, 253-284. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico".

Yzquierdo Perrín, Ramón. 2010. *El maestro Mateo y el Pórtico de la Gloria en la catedral de Santiago*. León: Edilesa.

Yzquierdo Peiró, Ramón. 2016. "El Maestro Mateo en la catedral de Santiago." In *Maestro Mateo en el Museo del Prado*, 19-52. Madrid: Real Academia Galega de Belas Artes, Fun-

dación Catedral de Santiago, Museo Nacional del Prado.

Zepedano y Carnero, José María. 1870. *Historia y descripción arqueológica de la basílica compostelana*. Lugo: Imprenta de Soto Freire. Reissued in 1999. Santiago: Xunta de Galicia.

as sobre re Escrito
e Escritos sobre Escrite
Escritos sobre sob
s sobre sobre E
p sobre sobre ESC
os sobre Escritos
Escritos s
obre ESCR
bre Escritos sobre Escr
e Escritos so
obre ESC

Escritos sobre...

DOCUMENTACIÓN SOBRE ANDRÉS GAOS BERE A Y EMMANUEL MOOR¹

Javier Garbayo

Universidade de Santiago de Compostela

La reciente donación a la Universidad de Santiago de Compostela del archivo privado del violinista y compositor coruñés Andrés Gaos constituye uno de los acontecimientos más significativos que han tenido lugar en el campo de la Musicología gallega de las últimas décadas. La importancia de este legado es grande pues contiene toda la documentación recopilada en vida por el músico, guardada celosamente y también ordenada por su hijo, D. Andrés Gaos Guillochón quién se dedicó con entrega a mantener viva y difundir la memoria de su padre².

Andrés Gaos fue un notable violinista en el panorama de los grandes solistas internacionales de este instrumento de las primeras décadas del siglo XX. Así lo avalan las numerosas giras de conciertos que realizó por Europa y América donde abordaba ambiciosos programas compuestos por una variada muestra de las grandes obras de la literatura para el instrumento de corte clásico (Mozart, Beethoven), romántico y posromántico (Grieg, Laló, Franck, Ravel) y también por piezas breves de carácter virtuoso o adaptaciones sobre el violín de melodías famosas, muy del gusto de la época, como es el caso de la famosa *Aria de la suite en re* (BWV 1068) de J. S. Bach que Gaos, como la mayor parte de los violinistas de su época interpretaba utilizando solo la cuerda so, la más grave del instrumento.

Si la faceta de concertista exitoso es la más definitoria de su personalidad artística, no podemos olvidar otra, la de compositor, verificada a través

de un nutrido catálogo de obras que incluye música sinfónica, música de cámara, música escénica, música virtuosa para violín, música para piano y canciones, entre otros géneros. La relación que Gaos mantuvo con importantes músicos – compositores e intérpretes - a lo largo de su carrera pone de relieve su categoría artística, mostrándole gran aprecio y dedicándole palabras elogiosas. Además de en España, Portugal, Francia y en el resto de Europa, Gaos desarrolló una importante labor compositiva y educativa en su segunda patria, la República Argentina, en cuya Capital Federal residió a partir del año 1895. Allí se integraría en el entramado artístico y político de la música del país, hasta el punto de ser considerado por los argentinos casi como un compositor nacional, manteniéndose en bastante medida al margen de la actividad intensa que desarrollaban las colectividades gallegas desde el punto de vista asociativo y en el campo de la cultura³. Este singular hecho, a diferencia de otros grandes músicos emigrados, lo constituye como representante singular de todo el proceso migratorio gallego que tuvo lugar en los años finales del XIX y las primeras décadas del XX.

Dentro del legado recibido por la Universidad compostelana que reseñamos, hay que destacar los originales de sus partituras, su extensa correspondencia con otros músicos españoles importantes de la época, documentación personal de las diferentes etapas de su vida y una extensa e importante colección de noticias periodísticas y fotografías. Pero sin duda uno de los aspectos

que más ha llamado la atención tanto de la prensa como del público en general, ha sido la llegada con el legado de dos violines que, con los otros dos que se conservan expuestos en el Concello de A Coruña⁴, forman un muestrario de algunos de los instrumentos que Gaos debió de manejar a lo largo de su vida. Si bien podemos suponer que buscando siempre un mejor resultado sonoro, Gaos cambió de instrumento numerosas veces, este peculiar cuarteto de violines merece atención dadas sus peculiaridades. De ellos se ha ocupado ya la literatura especializada y también la prensa, exponiendo y aventurando hipótesis y teorías alimentadas por los descendientes del compositor y que han dado lugar a especulaciones curiosas e inciertas.

Como comentamos, en el Concello de A Coruña se custodian dos de estos instrumentos: un violín del de Bérgamo emigrado a Buenos Aires en 1918, Alcide Gavatelli⁵, construido en esta ciudad en los años 20 del pasado siglo⁶ y un rarísimo ejemplar construido por la prestigiosa *Maison Laberte et Magnié* de Mirecourt bajo los planos y principios del compositor e inventor húngaro Emmanuel Moor (1863-1931)⁷. Este curioso instrumento, reseñado en diversas ocasiones pero muy especialmente por Andrade Malde⁸, constituye el objeto de este trabajo, a través de la documentación de diferente tipo (cartas, folletos, programas de concierto, prensa...) procedente del Fondo Andrés Gaos de la USC.

Por otro lado, los dos instrumentos depositados a la Universidad de Santiago son, un violín de Federico Loechner, realizado en Buenos Aires en el año 1929, de proporciones grandes y calidad media y un curioso instrumento antiguo que por sus formas y trabajo, remite a modelos alemanes de finales del siglo XVIII cercanos a la escuela de Mittenwald, si bien el mango, de mejor condición que el resto del instrumento, parece añadido posteriormente, quizá por un luthier francés.

Este último instrumento que actualmente se encuentra en proceso de restauración, viene precedido por la leyenda de ser el violín Amati que el zar Nicolás II regaló a América Montenegro, violinista de origen venezolano y primera mujer de Gaos, tras escucharla tocar ante la corte en San Petersburgo⁹. A esta referencia histórica recogida en diferentes trabajos, se unen una serie de anota-

ciones manuscritas tomadas por Gaos Guillochón sobre testimonios directos de los descendientes de la violinista. Algunas de ellas se refieren supuestamente a este violín como un Amati, mientras que en otras lo hacen como si fuese un Stradivarius; en ocasiones aparece también el hecho de que la propia América Montenegro se quedó con su valioso violín cremonés tras el divorcio con Andrés Gaos, e incluso de que éste en contrapartida se había quedado con un Stradivarius. Tenemos además testimonios al respecto de su segunda mujer, Luisa Guillochón quien, en conversación con su hijo Andrés, refirió lo acostumbrado que estaba el violinista coruñés al sonido pequeño y dulce característico de un Amati y cómo este a veces se le quedaba "pequeño"¹⁰.

Puede observarse así que se trata de noticias muy confusas de las que pocas conclusiones ciertas se pueden deducir, más allá de que el ejemplar hoy custodiado por la USC no parece ser un violín cremonés, ni tan siquiera un violín italiano, que fue intervenido cambiado su mango y que contiene numerosas reparaciones realizadas por manos poco hábiles¹¹, algo que no resultaría lógico si realmente se tratase de violín de tanto valor. Hemos de movernos por tanto en otro terreno de hipótesis, siendo quizá más lógico pensar que un violín tan antiguo, con muestras de haber sido muy tocado, pero también de llevar mucho tiempo en silencio y en un estado de conservación tan precario, sea en realidad un instrumento que perteneció a las primeras etapas de la carrera de Gaos, quizá el violín con el cual el insigne músico salió de Galicia camino de América a finales del siglo XIX y que conservó durante toda su vida.

Andrés Gaos y Emmanuel Moor

Emmanuel Moor fue un importante compositor e inventor de instrumentos musicales húngaro de finales del siglo XIX y primeras décadas del XX. Nacido en la localidad de Kecskemét en 1931 y fallecido en la localidad suiza de Chardonne en el año 1931, recibió instrucción musical en las ciudades de Praga, Viena y Budapest. Entre los años 1885 y 1897 recorrió Europa y los Estados Unidos como solista¹². Su obra incluye un largo catálogo de composiciones, destacando óperas, sinfonías, conciertos para piano, violín, para dos violonchelos - uno de ellos dedicado

a Pau Casals -, para viola, para arpa, un triple concierto para violín, violonchelo y piano, música de cámara, una misa de réquiem y numerosas canciones¹³. Además de ello, Moor fue famoso como inventor de instrumentos musicales, destacando entre ellos el modelo de piano de doble teclado, producido en colaboración con la casa Pleyel de París, así como un violín, una viola y un violonchelo que, en opinión de la prensa de la época, superaban en cualidades sonoras a los más perfectos instrumentos antiguos.

Andrés Gaos Guillochón recoge entre los papeles preparatorios de una biografía de su padre¹⁴, conservados hoy en la Biblioteca Xeral de la USC, una anécdota narrando como su padre entró en contacto con el compositor húngaro en el París de 1927 (Ver *Documentos sobre Andrés Gaos y Emmanuel Moor*, 1). Aparece en este relato el pianista francés Maurice Dumesnil (1884-1974), discípulo de Claude Debussy, reconocido intérprete y teórico de su música, escribiendo un importante ensayo sobre cómo abordar la interpretación de sus obras¹⁵ y una biografía¹⁶. Fue, además, el pianista que acompañó a Isadora Duncan durante su gira sudamericana de 1933¹⁷.

Fruto del encuentro narrado en la anécdota y de la relación profesional que Gaos, recién retornado a Europa, mantenía ya con Dumesnil, en 1927-1928 ambos músicos realizaron una importante gira de conciertos por toda España¹⁸ con el curioso piano de doble teclado Pleyel-Moor ya citado. Esta gira, promovida desde París por la oficina de conciertos C. Klesgen & E-C Delaet, visitó numerosas localidades españolas donde los dos artistas fueron recibidos por diferentes sociedades filarmónicas y de conciertos para abordar una o varias actuaciones. El curioso y exclusivo instrumento inventado por Moor era transportado de ciudad en ciudad por un carruaje especial aportado por la propia casa Pleyel de París y acompañado por un técnico que cuidaba de que su mecanismo estuviese siempre perfectamente ajustado para su óptimo rendimiento sonoro.

De este modo el piano de doble teclado, con Dumesnil y Gaos como protagonistas, fueron presentados en Alicante, Almería, Avilés, Burgos, Cádiz, Córdoba, Gibraltar, Granada, Irún, Málaga, Pontevedra, Madrid, Tolosa, Jerez, Valencia, Valladolid, Vigo, Vitoria,... conservándose en el

fondo Andrés Gaos de la USC los programas de los diferentes conciertos celebrados en todos estos lugares (fig. 1).

Dos eran los repertorios que los intérpretes tocaron en estas ciudades, combinados en tres partes de las cuales las dos extremas eran para violín con piano y la segunda sólo para el piano de doble teclado. El primero de estos programas se iniciaba con la interpretación de la célebre sonata para violín y piano de César Frank que tanto influyó en la propia sonata que escribió Gaos para estos dos instrumentos; la parte dedicada al piano de doble teclado solo, incluía la *Tocata y fuga de Bach*; un *Estudio (Un suspiro)* de Liszt; los *Juegos de agua* de Ravel y la *Polonesa* op. 53 de Chopin. Finalmente, el programa se cerraba de nuevo con el dúo, abordándose en este caso adaptaciones de melodías expresivas y piezas de carácter virtuoso para el violín: *Romanza* de Wagner, *En el jardín (La fuente)*, de Schumann, *Aria* de Bach, y un *Scherzo* del sueco Tor Aulin.

El programa alternativo se iniciaba con la *Sonata de op. 13* de Grieg, la parte central para piano solo, la integraba la *Sonata op. 53* de Beethoven, el *Preludio* en do menor, de Chopin, *Asturias* de Albéniz y *Papillons* de Schumann. Finalmente y la tercera estaba compuesta por un *Larghetto* de Mozart, la célebre *Habanera* de Saint-Saëns, un *Vals* de Brahms y *Liebesfreud* de Kreisler, nuevamente para violín y piano.

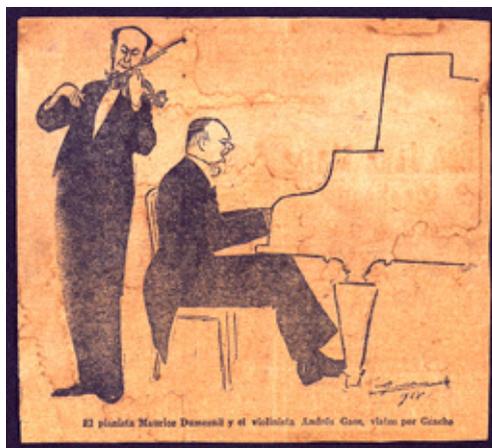


Fig. 1. Caricatura de Gregorio Hortelano ("Geache"), que representa a Gaos y Dumesnil durante el concierto ofrecido en Valladolid, ciudad donde el dibujante ejercía su labor. Biblioteca Xeral de la USC. Fondo Andrés Gaos

Los programas de mano que conservamos están precedidos en su mayoría por una breve presentación de los artistas y una explicación de las bondades y características del nuevo modelo de piano. El que acompañó los conciertos ofrecidos en la Sociedad Filarmónica de Valencia los días 3 y 5 de noviembre de 1928 en el Teatro Principal de la ciudad, recogía una documentada reseña aparecida en *Faro de Vigo* el 20 de mayo, cuyo contenido reproducimos en el anexo (Ver *Documentos sobre Andrés Gaos y Emmanuel Moor*, 2).

Tras el encuentro Gaos/Dumesnil/Moor, el violinista gallego intensificó su relación con el artista húngaro, convirtiéndose en el protagonista para presentar ante la crítica internacional otra de sus invenciones antes citada: el violín Moor. En la Biblioteca Xeral de la Universidad se conservan al respecto, tres cartas dirigidas por el compositor-inventor y su esposa a Gaos, donde se tratan de diferentes temas musicales, relativos tanto al piano de doble teclado, como a este violín singular (Ver *Documentos sobre Andrés Gaos y Emmanuel Moor*, 3)

La presentación de este violín único tuvo lugar como señalamos, los días 7, 21 y 28 de febrero y 21 de marzo de 1929, en la Sala Chopin de París. Consistió, según reza el programa, en *Quatre auditions du piano a double clavier Pleyel-Moor et d'un violón, d'un alto & d'un violoncelle construits par la Maison Laberte et Magnié d'après un nouveau principe découvert par Emmanuel Moor*⁹. Los conciertos fueron acompañados al piano por la mujer de Moor, Winifred, actuando al violín Gaos y al violonchelo André-Levy.

La sesión del 7 de febrero fue solo dedicada al violín, tocándose en primer lugar *la Sonata para piano y violín op. 12* de Beethoven, el *Preludio y Fuga en re m*, de J. S. Bach, solo al piano; una serie de piezas breves y adaptaciones nuevamente con violín, de Wagner, Pugnani-Kreisler, J. S. Bach, Brahms y Tor Aulin, para finalizar con la *Sonata para piano y violín* de César Frank. El 21 de febrero tuvo lugar la presentación del violonchelo nuevo, incluyendo el programa la *Sonata en sol menor* de Haendel para violonchelo, el *Preludio, coral y fuga* de J. S. Bach en el piano solo y la célebre *Elegía* de Fauré, una *Pieza en forma de habanera* de Ravel y la *Serenata española* de Glazunov, nuevamente con la intervención solista del violonchelo. La última parte de este concierto

estaba dedicada a la música de cámara, contando con la intervención de Gaos al violín para interpretar el *Trio en si bemol mayor*, op. 97, "del Archiduque", de Beethoven..

La crítica musical parisina acogió con entusiasmo el nuevo violín presentado, destacando que superaba en sus cualidades sonoras a los mejores violines italianos antiguos (Ver *Documentos sobre Andrés Gaos y Emmanuel Moor*, 4).

Pero cómo es este singular instrumento musical tocado por Andrés Gaos, de cálido sonido y grandes posibilidades expresivas? Aportamos al final del trabajo dos fotografías del mismo, donde puede verse que en nada se trata de un violín convencional. Para comenzar es un instrumento de mayor tamaño que un violín normal, a medio camino por tanto entre las dimensiones de un violín y las de una viola¹⁰, lo que implica que para tocarlo se hace necesaria una mano grande. Debido a ello, sus cuerdas son también especiales, más gruesas que las de un violín al uso. Estos particulares hicieron necesaria la construcción de un arco también especial, algo más grueso y más corto que el de un violín o que el de una viola – es decir a medio camino entre el de un violín/viola y el de un violonchelo - que, junto al violín, se conserva también en el Concello de A Coruña.

La caja del violín es realmente curiosa por su forma casi trapezoidal, con sus laterales curvos y la característica silueta formada por dos círculos embutidos a modo de "8" para no estorbar el paso del arco en la ejecución. La tapa superior muestra una gran bóveda que contrasta con una espalda prácticamente plana, Llamen la atención en ella las dos *f*, de diseño serpenteante. La discordancia entre lo abovedado de la tapa delantera y lo plano de la trasera, hace que los aros laterales no sean regulares en sus dimensiones como sucede en un violín tradicional, describiendo un característico movimiento sinuoso en su perfil, algo que hace especialmente curioso a este instrumento único. Por último, la voluta, elegantemente tallada, es hueca en su espalda, facilitando así la inserción de las cuerdas en las clavijas (figs. 2 y 3).

Señalar, finalmente que conservamos algunos testimonios directos de cómo sonaba este instrumento. Uno de ellos es el de la pianista viguesa Sofía Novoa que asistió en París en 1929 a la



Figs. 2 y 3. Violín Moor que perteneció a Andrés Gaos. Concello de A Coruña

presentación del violín Moor y que en una carta dirigida a su familia refiere la experiencia con las siguientes palabras:

Ayer fui al concierto de Gaos. Te mando el programa, que fue modificado por estar con la gripe la Sra. de Moore (sic). Fue en la Sala Chopin de la casa Pleyel y estaba llena (es pequeña y además no había que pagar). Gaos gana una enfermedad con el violín Moore, pero sin embargo no pierde del todo un sonido desagradable que tiene sobre todo en ciertas cuerdas. Como músico encuentro que está muy bien, aunque con más intuición que ciencia. Le aplaudieron, pero sin que tocara nada de propina. Volverá a tocar, (...) con el violonchelo, también modificado por Moore y el piano²¹.

Otro testimonio es el aportado por la segunda mujer de Gaos, Luisa Guillochón en conversación con su hijo, Andrés Gaos Guillochón y recogida por Andrade Malde:

Respecto al sonido del violín Moor, nunca fue chillón sino más grave que el de los otros instrumentos de la misma índole. En esa caja de resonancia más grande, más alta, la cantidad de sonido era más notable que su finura, sobre todo para papá que estaba acostumbrado a oír el Amati. Solo que

el Amati, a pesar de la suavidad y la dulzura de su timbre, iba perdiendo con los años cada vez más "cantidad" de sonido y esto preocupaba mucho a papá, al extremo que la última tournée de conciertos que dio por España, la hizo con el Gavatelli. Él explicaba que el tiempo de Amati (que fue el maestro de Stradivarius) las salas de concierto eran muy chiquitas y esos violines se oían bien. Pero cuando se comenzaron a construir las inmensas salas de hoy todo cambió, y Moor que seguramente lo comprendió igual, construyó ese violín. El aria de Bach (4ª cuerda exclusivamente) tocada en el violín Moor es notablemente admirable, porque la 4ª cuerda es justamente la que más luce en dicho violín.

Respecto a la impresión de chillón que pudo darles, se debe probablemente a que cuando un violín no se toca durante muchos meses (en este caso muchos años) su sonido tiene tendencia a "avinagrarse" -los términos de papá- y hay que "sobarlo" varias horas por día durante unos meses, para que pierda ese vicio de sonido que adquirió. Esta corrección es ayudada a veces cambiando el alma de sitio, sólo que como se hace a tientas, se corre el riesgo de empeorarlo la 1ª vez. Luego se corrige²².

NOTAS

¹ Investigación realizada en el marco del I+D+i: *Fondos documentales de música en los archivos civiles de Galicia (1875-1951): Ciudades del Eje Atlántico (HAR 2015-64024-R)*, proyecto financiado por el MINECO mediante una ayuda con Fondos FEDER de la Unión Europea.

² Fondo Andrés Gaos. Biblioteca América. Universidad de Santiago de Compostela. La donación fue efectuada por voluntad de su hijo, D. Andrés Gaos Guillochón, fallecido el 4 de marzo de 2018.

³ Además de las biografías citadas en el trabajo y de los trabajos de Rodrigo de Santiago (1966) [*Andrés Gaos, violinista y compositor coruñés*, Discurso de ingreso en el Instituto José Cornide de Estudios Coruñeses, Instituto José Cornide, La Coruña], de Ramiro Cartelle [(1982): "Andrés Gaos, violinista en La Coruña", *Galicia paraíso del Turismo*, A Coruña], especialmente importante es la semblanza de Gaos que publicó desde Argentina, Alberto Vilanova Rodríguez (1966) ["Andrés Gaos Berea. Eximio violinista y compositor", *Los gallegos en la Argentina*, tomo II, Ediciones Galicia, Buenos Aires, págs. 1.199-1.207].

⁴ Francisco Espiñeira (2006), "Garcés colocó ayer los violines de Gaos en una vitrina de María Pita", *La Voz de Galicia*, A Coruña, 14 de septiembre.

⁵ Luthier italiano nacido en Bérgamo en 1874 y emigrado a la Argentina en 1918. Fallece en Buenos Aires en 1950. Sus violines son elegantes y siguen los modelos de Stradivari, con el sesgo constructivo de Antoniazzi y Degani. *Vid*: <http://www.amati.com/maker/gavatelli-alcide/> (17 de junio de 2018).

⁶ La etiqueta insertada en su interior no permite leer con claridad la última cifra de su fecha de construcción.

⁷ Rosa Fernández García (2005), *Andrés Gaos*, Xunta de Galicia, Santiago de Compostela, págs. 67-68.

⁸ Ana Rodríguez (2009), "Cincuentenario del fallecimiento del músico coruñés. El amigo más raro de Gaos", *La opinión*, A Coruña, 8 de noviembre; Julio Andrade Malde (2009), "Que ochen-

ta años no es nada", *La opinión*, A Coruña, 8 de noviembre; *Andrés Gaos, el gallego errante*, Ediciones Vereda, A Coruña, 2010, pp. 440-443.

⁹ Así lo recoge la prensa bonaerense en una nota con motivo de su fallecimiento el 2 enero de 1949: "La artista poseía un violín Amati que le fue regalado por el zar Nicolás II a raíz de un concierto que dio ante la corte de san Petersburgo" ("América Montenegro falleció en esta capital", *La Prensa*, Buenos Aires, lunes, 3 de enero de 1949); "De origen venezolano, América Montenegro pasó su niñez por Europa, realizando el Milán los primeros estudios en el arte al que más tarde consagraría toda su vida. Alumna aventajada, bien pronto estuvo en condiciones de realizar <tournées> artísticas que comprendieron las principales ciudades del viejo continente, entre las que se cuentan París, Londres, diversos centros de Gran Bretaña y Alemania y finalmente Rusia país donde tuvo oportunidad de ejecutar en presencia del Zar cuando solo contaba 13 años de edad, causándole a éste tan favorable impresión que recibió en obsequio un valioso violín, instrumento que la acompañó a todas sus excursiones" (*La Nación*, Buenos Aires, Lunes, 3 de enero de 1949). Biblioteca Xeral de la Universidad de Santiago de Compostela; Fondo Andrés Gaos,

¹⁰ *Vid*; nota 22.

¹¹ La apertura de este violín para su restauración por parte del luthier coruñés Xosé Catoira ha revelado bajo su tapa superior un trabajo tosco en su barra armónica, además de numerosas fracturas enmendadas y selladas sin demasiada maestría.

¹² Max Pirani (1959), *Emanuel Moor*, Macmillan, Londres; Una biografía actualizada de Moor puede consultarse en: <http://www.emmanuel-und-henrik-moor-stiftung.de/Emanuel/biography.shtm> (17 de junio de 2018).

¹³ El catálogo de las composiciones de Moor puede consultarse en: <http://www.emmanuel-und-henrik-moor-stiftung.de/Emanuel/works.shtml> (17 de junio de 2018).

¹⁴ En el fondo Andrés Gaos de la Universidad de Santiago de Compostela figuran varias versiones manuscritas y mecanografiadas de esta anécdota,

anotada por su hijo, Andrés Gaos Guillochón. Algunas de estas versiones están incompletas y otras contienen numerosas tachaduras, correcciones y anotaciones a mano. Entre ellas hemos escogido esta, por ser una versión completa de los hechos relatados, si bien un estudio comparativo de todas ellas permitirá obtener la versión definitiva del hecho relatado. Como encabezamiento, en el documento figura la anotación manuscrita: "Documentos. Anécdota Dumesnil- Moor- Gaos".

¹⁵ Maurice Dumesnil (1932), *How to play and teach Debussy*, Schroeder and Gunther, Inc., Nueva York

¹⁶ Maurice Dumesnil (1945), *Clau-de Debussy, master of dreams*, I. Washburn, Nueva York .

¹⁷ Maurice Dumesnil (1933), *An amazing journey, Isadora Duncan in South America*, Jarrolds Books, Londres, 1933. *Vid*: <http://isadoraduncan.orchesis-portal.org/index.php/mauricedumesnil-1> (17 de junio de 2018)

¹⁸ Julio Andrade Malde (2009), *Andrés Gaos, el gallego errante*, Editorial Vereda, A Coruña, págs. 297-299

¹⁹ Julio Andrade Malde (2009), *Andrés Gaos, el gallego errante*, págs. 299-300.

²⁰ Señala Xoán Manuel Carreira el carácter experimental de este instrumento, lamentándose de la no existencia de estudios sobre el mismo; *Vid*; Xoán Manuel Carreira, "Aproximación crítica al músico Andrés Gaos", *Revista da Comisión Galega del V Centenario*, nº 7, Abril 1991, pág. 244. Poco ha cambiado la situación referida por Carreira, si bien podemos aportar la existencia de un trabajo general sobre los violines experimentales de la colección Hanneforth, del Museo de Artes Decorativas e Industriales de Hamburgo, donde se conserva un violín de Moor, algo posterior al que nos ocupa. *Vid*; Robert Mores [(2013), "Acoustical Measurements on Experimental violins in the Hanneforth Collection", en Rof Bader, ed. (2013) *Sound- Perception- Performance*, Springer International Publishing, Nueva York, págs. 271-298. Las págs. 281-282 se dedican al estudio del violín Bechstein-Moor de 1930.

²¹ Carta de Sofía Novoa a su familia. París, 8 de febrero de 1929. Citada

en Carmen Losada Gallego (2015), *Mujeres pianistas en Vigo del salón aristocrático a la edad de plata (1857-1936)*:

Sofía Novoa, Tesis Doctoral [dirigida por Carlos Villanueva], Universidade de Santiago de Compostela, pág. 407.

²² Julio Andrade Malde, *Andrés Gaos, el gallego errante*, págs. 441-442.

A-50

ST ELOI,
MONT PELERIN,
SUR VEVEY.

Suisse.

le 12 avril, 1928.

Cher Monsieur Gaos,

Je suis ravi ^{encantado} d'avoir de vos
nouvelles et j'espère que vous
et Dumesnil auront tout lesuccès en Espagne que vous
méritez. Naturellement, la
chose m'intéresse au plus haut
degré ^{degré} et je vous prie de me
tenir au courant de tout ce
que vous ^{espere} comptez faire pendant
votre tournée. Il faudrait ^{habría}
demander chez Kiepl un résumé

des critiques en ^{Austria} Autriche et
 en Hongrie ^{Hungria} aussi ^{asi} que partout, ^{como en todos lados}
 pour faire de la réclame pour
 le piano Moor. Il y a une
 brochure ^{folleto} expliquant l'invention.
 Je vous ^{avisariz} prévendrai ^{en cuanto} des que je serai
 de nouveau à Paris. Merci
 d'avoir envoyé les critiques.
 Au revoir à bientôt,
 avec mes salutations cordiales,
Emmanuel Moor

A. Ga

ST ELOI,
MONT PELERIN,
SUR VEVEY.

Suisse.

23 août 1928.

Cher Monsieur Gaos.

Excusez moi que je tarde de vous répondre, car je n'étais pas absolument sûr, si nous serons ici. ^{à l'heure} à présent il est décidé que nous resterons ici, aussi le mois Septembre.

J'ai tant de parler avec vous est si c'est vraiment possible, nous serons tellement heureux de vous voir est notre enthousiasme est tellement grand vous le violon que je brûle de vous ^{désire} montrer et expliquer tout. J'espère si vous venez que vous apporterai votre violon pour jouer un peu avec ~~mon~~ femme. Mous. Bachhaus est ici depuis 12 jours et travail avec Tians. enthousiasme le nouveau Tians.

Cette saison il est obligé de
 donner ses Concerts sur l'ancien
 Piano, car il faut quand même
 du travail pour apprendre —
 mais il a absolument décidé
 de rompre avec l'ancien
 instrument. Il aura un
 nouveau Piano en Allemagne
 pour travailler.

Mille bons souvenirs
 de nous deux votre dévoué

Jiménez

A-5a

le 19 mars. 1929.



Monsieur,

J'écris de la part
de mon mari.

Votre lettre du 12 mars, nous
est parvenue hier.
Les £ 200. (livres sterling) que
vous avez déjà reçues,
produisent au ^{al} ^{combes} cours de
fr: 25:20, la somme de

2

5040, francs suisses.

Ce cours est normale, -
est même au dessous de ce
que je viens de recevoir, la
semaine passée.

Les 40 francs suisses que vous
avez reçus en plus de la
somme de 5000 francs,
convenue, valent deux cents
francs français. Mon mari
vous doit alors, cent francs
français, et ci-inclus, vous
trouverez un chèque pour
la somme due.

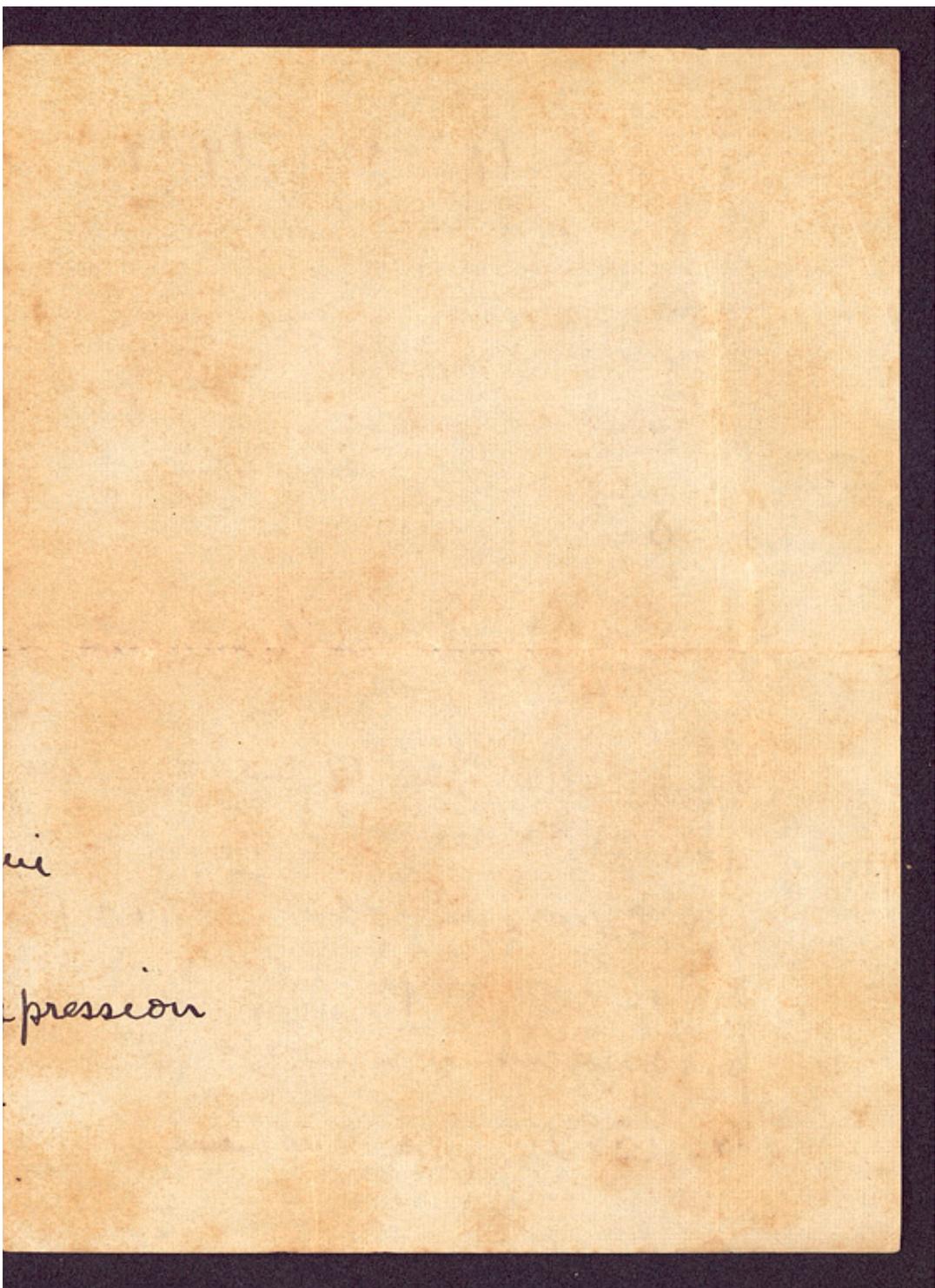
3.

Je regrette que vous ayez
interprété la lettre de mon
mari de cette façon, car
il a toujours eu l'intention
de tenir ses obligations.

Nous sommes très contents
que vous allez jouer le
violon Moór, et nous vous
souhaitons ^{des succès} tout le succès
que vous méritez.

Je vous ai envoyé aujourd'hui
la sonate de César Franck.
Veuillez ^{recevoir} agréer Monsieur, l'expression
de nos meilleurs sentiments

Winifred Moór



" Le Journal "

Les grands Concerts

LA SALLE CHOPIN était à peine assez grande pour contenir le public désireux de connaître le nouveau violon fabriqué d'après le principe de M. Moor. La preuve a été concluante, car cet instrument laisse en arrière tous les violons connus jusqu'à présent. L'ampleur et la sonorité sont merveilleuses, surtout dans la corde du sol. Andrés Gaos, qui fut l'interprète du programme, nous a démontré qu'en lui le grand virtuose et le grand artiste vont de pair, ce qui est assez rare.

12 Février 1929

" L'Echo de Paris "

Le grand violoniste espagnol M. ANDRES GAOS a donné jeudi dernier un concert à la salle Chopin pour présenter un nouveau violon inventé par M. MOOR. L'instrument a une très grande et très belle sonorité, surtout dans la quatrième corde. On croit entendre un Stradivarius dont la force et l'intensité seraient doublées. M. ANDRES GAOS l'a joué en maître, remportant un énorme succès.

12 Février 1929

" L'Intransigeant "

Jeudi dernier, à la Salle Chopin, grand enthousiasme du public devant la présentation du nouveau violon créé par le grand compositeur hongrois M. Moor. La pulsance sonore et noble de cet instrument, mise en relief d'une façon prodigieuse par M. André Gaos, a valu à ce dernier de longues et enthousiastes ovations. M. Moor ne pouvait pas trouver de meilleur interprète.

13 Février 1929

" La Liberté "

Nouvelles Artistiques

Le génial inventeur M. Moor nous a présenté jeudi à la salle Chopin son nouveau violon. C'est un instrument magnifique et incomparablement supérieur à tous les anciens. M. André Gaos, soliste des concerts Lamoureux, dont le jeu large et soutenu est admirable, a obtenu un très grand succès.

13 Février 1929

" Le Figaro "

Il y avait foule, jeudi dernier, à la salle Chopin, pour entendre le nouveau violon inventé par M. Moor. L'éclat et la sonorité de cet instrument sont, paraît-il, vraiment extraordinaires et bien supérieurs à tous les anciens Stradivarius.

Andrés Paos, le grand virtuose, qui jouait sur cet instrument, a remporté un succès triomphal.

L. de Crémone.

13 Février 1929

Extracto de la prensa de Paris
sobre el nuevo **VIOLIN MOOR**

ANDRES GAOS



Este gran violinista, es uno de los artistas que mas éxito tienen actualmente en Europa.

Solista de los conciertos Lamoureux de Paris, en donde obtuvo grandes triunfos, ha sido tambien "partenaire" del Maestro Saint-Saëns, el cual lo eligió como intérprete de sus obras en diversas tournées. El genial inventor y compositor hungaro M^r Moor acaba de entregar a Gaos su nuevo violín, para que él sea quien lo haga oír y apreciar en todas partes. El éxito colosal que Gaos acaba de obtener en Paris con la presentación de ese nuevo y extraordinario instrumento, confirma una vez mas los méritos de este gran artista.

Le Journal, 12 février 1929 :

La sala Chopin era pequeña para contener la enorme afluencia de público deseoso de oír y apreciar el nuevo violín inventado por Moor. La prueba fué concluyente : este instrumento deja muy atrás á todos los violines antiguos y modernos conocidos.

La belleza y la amplitud de la sonoridad, sobre todo en la cuerda « sol » son realmente maravillosas.

Andrés Gaos, que fué el intérprete del programa nos demostró que en él van unidos el gran virtuoso y el gran artista, lo que es bastante raro en los tiempos que corren.

L'Echo de Paris, 12 février 1929 :

El gran violonista español Andrés Gaos ha dado el jueves pasado un concierto en la sala Chopin para presentar un nuevo violín invención de M. Emanuel Moor. El instrumento posee una grande y bella sonoridad (la 4^a cuerda es celosa!) dando la impresión de oír un Stradivarius en el cual la fuerza y el vigor se hubieran duplicado.

M. Gaos tocó como un gran maestro obteniendo un enorme y merecido éxito.

L'Intransigeant, 13 février 1929 :

El jueves pasado gran público en la sala Chopin debido á la presentación del nuevo violín Moor. La expectativa del público se convirtió en verdadero entusiasmo al oír ese instrumento que en las manos prodigiosas de Andrés Gaos alcanzó un vigor y un relieve admirables. El violín y el artista fueron objeto de frenéticas ovaciones.

La Liberté, 13 février 1929 :

El genial inventor M. Moor presentó en la sala Chopin, su nuevo violín. Es un instrumento magnífico é incomparablemente superior á todos los antiguos y modernos.

Andrés Gaos, solista de los conciertos Lamoureux, cuya interpretación amplia y emotiva es simplemente admirable, conquistó por completo al público que lo aclamó y ovacionó grandemente.

Le Figaro, 13 février 1929 :

Con un lleno (gente se quedó sin poder entrar) se realizó en la sala Chopin el anunciado concierto para oír á Gaos, que presentaba por primera vez al público parisien, un nuevo violín inventado por M. Emmanuel Moor. El sonido claro y la potencia de este instrumento son realmente notables y lo consideramos muy superior á los antiguos Stradivarius.

Andrés Gaos el gran virtuoso, entusiasmó al público, consiguiendo un éxito triunfal.

La Semaine Musicale, 1^{er} février 1929 :

Proclamamos nuestro entusiasmo y nuestra admiración por el violín Moor, que sin perder un ápice de las cualidades que poseen los antiguos, adquiere una nota bien caracterizada: el volumen de sonido.

El aspecto de este nuevo instrumento difiere sensiblemente del violín actual: mas simple de líneas, ofrece á la vista una nueva y agradable estética.

1. Anécdota sobre la visita de Gaos a Dumesnil y Moor

“Gaos permaneció viviendo en Francia durante 8 años ininterrumpidos (entre 1925 y 1933), su residencia era la localidad de Gan, próxima a la ciudad de Pau, (Provincia de Bajos Pirineos) en el sudoeste del país. Durante ese lapso realizó numerosas giras de concierto que abarcaron los siguientes países: Francia, Cuba, España y Estados Unidos. En una de sus habituales escapadas a París en 1927 fue a visitar a Dumesnil, con quien mantenía una excelente relación desde muchos años atrás, ya que el pianista francés había visitado Buenos Aires en diversas ocasiones. Después de subir un par de pisos por la escalera y mientras se acercaba al departamento, quedó sorprendido al escuchar los acordes de un piano, que procedían del domicilio de su amigo. El piano enmudeció mientras Gaos golpeaba la puerta y le abrió entonces Dumesnil quien exclamó asombrado:

Maurice Dumesnil. -(Estrechando fuertemente su mano.) ¡Andrés! , es una sorpresa volver a verte.

Gaos. – (Sonriendo efusivamente.) Lo mismo digo... no has cambiado... te encuentro tan bien como siempre... ¿Dime, qué tocas en el piano?

Dumesnil. – No era yo quien tocaba, entra por favor, Andrés... te voy a presentar a mi maestro, el pianista y compositor Emmanuel Moor, quien me estaba haciendo escuchar una de sus recientes creaciones.

Moor. – Es un placer conocerlo Gaos, Maurice me ha hablado en varias ocasiones de Vd. Como excelente violinista.

Gaos. – Maurice exagera, no le haga caso. A propósito, me encantaría escuchar nuevamente su obra.

Moor. – Será un placer Gaos, se trata de un preludio para piano.

Una vez terminada la interpretación de Moor que agradó a sus oyentes, los tres músicos se pusieron a conversar sobre diversos tipos de temas, entre ellos un original piano de doble teclado inventado por Moor y que la prestigiosa fábrica francesa Pleyel estaba construyendo. Al poco tiempo de esta agradable charla, Moor lamenta tener que excusarse por un compromiso contraído, y se despide afectuosamente de sus colegas.

Y mientras Dumesnil hurgaba algunos papeles en su escritorio, Gaos se sienta al piano y comienza a repetir de oído el preludio de Moor, con el añadido de algunas improvisaciones que se le iban ocurriendo.

A medida que Moor se iba retirando, llegó a escuchar ciertas armonías que identificaban a su preludio, volvió entonces sobre sus pasos y se detuvo durante algún tiempo en la puerta de entrada. Moor supuso acertadamente que Gaos era el pianista, pues su discípulo no acos-

tumbraba a repetir e improvisar sobre melodías ajenas. Así que mientras aún se escuchaban los sonidos del piano, golpeó de improviso la puerta, y cuando Dumesnil le abrió exclamó:

Moor. -(Un poco irónicamente y señalando a Gaos.) Te das cuenta Maurice, ¡así es como se toca el piano! porque no tratas de imitar a Gaos.

¡Sorprendente!, el primer contacto de Moor con Gaos violinista se estableció a través de una interpretación al piano, pero aun así, esto logro sorprenderlo, pues luego lo contrató como violinista para acompañar a Dumesnil en 1928 en una gira de 3 meses por España con su piano Pleyel de doble teclado, y al año siguiente en 1929 lo convenció para que ejecutara en París, con el violín Moor de su invención – construido por la casa francesa Laberthe-Humberts -, algunos conciertos con su esposa, la notable pianista inglesa Winifred Christie". Biblioteca Xeral da Universidade de Santiago de Compostela. Fondo Andrés Gaos.

Relato de Andrés Gaos Guillochón. Fondo Andrés Gaos. Universidade de Santiago de Compostela. Biblioteca Xeral.

2. El piano Pleyel-Moor de doble teclado

"Las Filarmónicas. Conciertos Gaos-Dumesnil

Andrés Gaos, el gran violinista y compositor español, y Maurice Dumesnil, el insigne pianista francés, traen a España la <exclusiva> de un invento maravilloso que está haciendo verdadera revolución en todo el mundo: el piano Moor <de doble teclado>.

Este piano <de doble teclado>, inventado y construido por el notable compositor y musicógrafo Emmanuel Moor y construido por la famosa casa Pleyel de París, ofrece nuevos y dilatados horizontes a la Música y transforma profundamente la técnica del piano. Emmanuel Moor, por su ingenioso sistema, aumenta su riqueza expresiva y la potencia con su sonoridad por el concurso de dos teclados, como en el clavicordio, de que es un inmediato sucesor. Si el piano determinó realmente un notable adelanto sobre el clavicordio, fue solo en cuanto a la cantidad y la calidad del sonido, más no en cuanto a la variedad de los timbres, ni a la facilidad, flexibilidad y perfección del mecanismo.

Los fabricantes de órganos pueden modificar a su gusto el <color>, eso es, el matiz de la escala sonora con sólo conseguir que cada serie de teclas ponga en movimiento varios juegos diferentes. Y no obstante tales recursos y posibilidades, de que carece el piano, se ven obligados a emplear no ya el doble sino el triple, el cuádruple y hasta quíntuple teclados. Por qué extraño sentimiento de ascetismo –como dice con gráfica expresión el notable crítico francés Vuillermoz- se privó al piano de la ayuda indispensable de un teclado suplementario?

Emmanuel Moor, espíritu inquieto y sagaz, no pudo nunca comprender la limitación mecánica del piano ni resignarse a la sonoridad monócroma y poco intensa de sus medios de expresión. Esta prueba técnica le debió de sugerir la idea de buscarle pronto y eficaz remedio, y es de justicia reconocer que se lo encontró adecuado y rotundo, aunque no fuese sino después de pacientes investigaciones y de penosos, complicados y tenaces estudios y ensayos.

En qué consiste el sistema Moor? El sistema Moor consiste en la aplicación de un segundo teclado encima del teclado normal del piano corriente, e idéntico a este. Cada nota del teclado superior hiere las cuerdas una octava alta de las notas que ataca el teclado inferior. Estos dos teclados, autónomo son, sin embargo, por un hábil acoplamiento dl pedal, com-

pletamente solidarios, sin que ello implique la menos subordinación del uno al otro, ya que el de arriba queda en libertad de accionar sobre el de abajo.

Esta peculiaridad favorece de modo extraordinario la ejecución de numerosas obras, sobre todo de ciertas polifonías, que adquieren así una claridad, una vivacidad, una limpidez y un relieve que de otra suerte no sería posible obtener por las acrobacias digitales que exigen.

Las fugas, por ejemplo, tan difíciles de seguir y comprender en el piano corriente, no son ya en el doble teclado ningún arcano ni ningún teorema musical, sino composiciones de una vida, una fuerza, una plasticidad y una transparencia incomparables, comprensivas aúna las inteligencias menos cultivadas.

Bach encuentra, por lo tanto, en el piano de doble recursos infinitos. Bach, consumado y genial organista, concebía siempre sus obras como organista y en el órgano las desarrollaba e interpretaba. El piano Moor con su doble teclado y su juego de pedales suple perfectamente al órgano, y así la realización de la música de Bach se consigue con él de modo directo y fidelísimo y conforme a su mismo interno e íntimo espíritu. El Concierto Italiano, la Chacona, la Tocatta, el Preludio y Fuga en <la menor> son la mejor prueba de esto. Y lo mismo si pasamos de Bach y Haendel a Beethoven, de Chopin y Schumann a Liszt, o de Debussy y Schmitt a Ravel.

La monumental Sonata en <si menor> dedicada por Liszt a Schumann, con sus tres temas maravillosos, con su fisonomía orquestal, con su libertad de forma que rompe todos los moldes y todos los diques de la sonata clásica tradicional, presentida ya por el genio de Beethoven en su colosal cuarteto en <do sostenido menor> op. 181, aparece en el piano Moor con toda la brillantez, toda la armonía, toda la pompa y toda la majestad d un gran poema sinfónico.

La música moderna tiene también en él un poderoso auxiliar. Ningún instrumento como él para hacer diáfana la música más atrevida, abtrusa y complicada, ni para ejecutar obras a cuatro voces reales con toda la independencia, la amplitud y la intensidad del cuarteto de cuerda. La escritura trascendente, la virtuosidad extrema y los juegos de timbres que constituyen el fondo de tantas obras modernas en el piano Moor la posibilidad de lograr los efectos más extraordinarios e insospechados.

El piano Moor no ha sido, pues creado solo para facilitar la ejecución del concertista sino, principalmente, para permitirle <una interpretación mejor, más fiel y más acabada> de las obras maestras de la música. Un acorde que coja más de la octava, sonará, sin duda, mucho más y mucho mejor, <si puede ser sostenido> que si tiene que ser arpegiado y prolongado con la ayuda del pedal. Esto es indudable. Por otra parte, la superioridad del piano de doble teclado viene de que la mano izquierda no está nunca a merced de los bajos, que en el piano corriente <se rozan> con esfuerzo por el apremio de dejarlos inmediatamente para volver al centro del teclado. Todo salto de la mano izquierda desaparece aquí para dar más unidad, más nobleza y más continuidad a la interpretación general. Todos los grandes movimientos y todas las grandes dislocaciones del cuerpo y de los brazos que los pianistas se ven con frecuencia obligados a hacer quedan reducidos en el piano de Moor a la mayor sencillez y a la mínima dificultad. Trinos, trémolos, octavas, diseños de doce notas y demás artificios de técnica, poco prácticos, penosos e imposibles en el piano actual son en el doble teclado de una flexibilidad y facilidad sorprendentes.

El piano de Moor es, en resumen, un instrumento único y definitivo. El acoplamiento de los teclados y la asociación de las octavas graves o agudas son recursos sonoros de una importancia capital jamás soñada, y las combinaciones de las cuerdas de un fulgor, una vibración y una vida inimaginables. El intérprete puede subrayar una <entrada> sin deformar el volumen ni romper el equilibrio de la composición. Todo es aquí triunfo de la ductilidad y la resonancia. El piano Moor posee además <él solo> la riqueza y la potencia de sonoridad de <dos grandes pianos de cola de concierto>, y permite repetir, doblar, reforzar y acoplar ciertos pasajes o partes de la escritura musical, según el gusto del ejecutante o del compositor. Es, realmente, una maravilla.

Para la tournée de Gaos-Dumesnil, contratados ya por la mayoría de las filarmónicas de España, la casa Pleyel enviará el piano en un magnífico camión expresamente construido para este fin y confiado a la pericia de uno de sus mejores técnicos, que lo cuidará, arreglará y afinará. Los gastos que este alarde ocasionará a los famosos fabricantes serán enormes; pero esto mismo da la medida de la importancia del nuevo instrumento y de los resultados que se esperan de él, al mismo tiempo que son testimonio irrecusable y reconocimiento pleno del valor artístico de nuestro eminente compatriota Andrés Gaos y del no menos ilustre pianista francés Dumesnil al ser designados por la casa Pleyel para dar a conocer en España el citado instrumento”.

Faro de Vigo, Mayo 20, 1928: 1 (Nota del Autor: Texto tomado del programa editado por la Sociedad Filarmónica de Valencia para los conciertos de los días 3 y 5 de noviembre de 1928, celebrados en el Teatro Principal de aquella ciudad).

3. Cartas de Emmanuel Moor a Andrés Gaos

La primera de las cartas data del 12 de abril de 1928 y en ella Moor refiere el éxito que el nuevo instrumento de teclado está alcanzando por toda Europa.

Carta 1: De Emmanuel Moor a Andrés Gaos

Original:

“ST ELOI,

MONT PELETIN,

SUR VEVEY.

Suisse

Le 12 avril 1928

Cher Monsieur Gaos,

Je suis ravi d’avoir de vos nouvelles et j’espère que vous et Dumesnil auront tout le succès en Espagne que vous méritez. Naturellement, la chose m’intéresse au plus haut degré et je vous prie de me tenir au courant de tout ce que vous comptez faire pendant votre tournée. Il faudrait demander chez Pleyel un résumé des critiques en Autriche et en Hongrie ainsi que partout, pour faire de la réclame pour le piano Moor. Il y a une brochure expliquant l’invention.

Je vous previendrai dès que je serai de nouveau à Paris. Merci d’avoir envoyé les critiques.

Au revoir à bientôt,

Avec mes salutations cordiales

Emanuel Moor"

Traducción:

"ST ELOI,
MONT PELETIN,
SUR VEVEY.

Suiza

12 de abril de 1928

Estimado señor Gaos:

Me alegra tener noticias tuyas y espero que usted y Dumesnil tengan todo el éxito que merecen en España. Lógicamente, esto me interesa sumamente y le ruego que me tenga al corriente de todo lo que planea hacer durante su gira. Habría que pedir a Pleyel un resumen de las críticas en Austria y Hungría, así como en el resto de lugares, para hacer publicidad del piano Moor. Hay un folleto que explica el invento.

Lo avisaré en cuanto esté de nuevo en París. Gracias por enviar las críticas.

Hasta pronto.

Reciba un cordial saludo,

Emanuel Moor"

La segunda de las cartas es de fecha 28 de octubre del mismo año y en ella Moor muestra a Gaos su entusiasmo por el nuevo modelo de violín en que se encontraba trabajando así como por la presencia en su casa de Suiza del célebre pianista Wilhelm Backhaus que se encontraba probando el nuevo modelo de piano y por el que había mostrado gran interés. Es este quizá el primer documento en el que Gaos aparece relacionado con el violín que usaría en la gira de 1929 y que hoy se encuentra expuesto en el Concello coruñés.

Carta 2: De Emmanuel Moor a Andrés Gaos

Original:

"ST ELOI,
MONT PELETIN,
SUR VEVEY.

Suisse

23 août 1928

Cher Monsieur Gaos,

Excusez moi que je tardé de vous repondre, car je n'étais pas absolument sûr, si nous serons ici. À présent il est décidé que nous resterons ici, aussi le mois septembre.

J'ai tant de parler avec vous est si c'est vraiment possible, nous serons tellement heureux de vous voir est notre enthousiasme tellement grand pour le violon que je brûle de vous montrer et expliquer tout.

J'espère si vous venez que vous apporterai votre violon pour jouer un peu avec ma femme. Mons. Backhaus est ici depuis 12 jours et travail avec enthousiasme le nouveau Piano.

Cette soir il est obligé de donner ses concerts sur l'ancien Piano, car il faut quand même du travail pour apprendre —mais il a absolument décidé de rompre avec l'ancien instrument. Il aura un nouveau Piano en Allemagne pour travailler.

Mille bons souvenirs
de nous deux votre dévoué
EmMoor"

Traducción:
"ST ELOI,
MONT PELETIN,
SUR VEVEY.

Suiza
23 de agosto de 1928
Estimado señor Gaos:

Disculpe que haya tardado en responderle, pero no estaba seguro del todo de si estaríamos aquí. Por el momento, hemos decidido quedarnos aquí también en septiembre.

Tengo mucho de lo que hablar con usted y nos complacería tanto, si fuese posible, verlo; tenemos tal entusiasmo por el violín que estoy deseoso por mostrarle y explicárselo todo.

Espero que si viene traiga su violín para tocarlo un poco con mi mujer. El señor Backhaus está aquí desde hace 12 días y trabaja con entusiasmo con el nuevo Piano.

Esta noche deberá dar sus conciertos con el antiguo Piano, ya que se requiere esfuerzo para aprender —pero está totalmente decidido a romper con el antiguo instrumento. Tendrá un nuevo Piano en Alemania para trabajar.

Recuerdos
de nuestra parte Su admirador
EmMoor"

Finalmente, la tercera y última carta es de 9 de marzo de 1929, una vez que Gaos había participado ya de la presentación del violín en la Sala Chopin de París. La firma Winifred Moor, pianista escocesa y mujer del inventor que acompañó a Gaos en la presentación. En ella se habla de una liquidación económica pendiente, seguramente de esos conciertos, así como de la voluntad mostrada por el coruñés para tocar ese extraño violín, algo que

quedaría realmente en una declaración de intenciones ya que parece que la carrera de Gaos siguió desarrollándose con el violín Gavatelli ya mencionado y no con el Moor.

Carta 3: De Winifred Moor a Andrés Gaos

Original:

“Le 9 mars 1929

Monsieur,

J'écris de la part de mon mari.

Votre lettre du 12 mars, nous est parvenue hier.

Les £ 200 (livres sterling) que vous avez déjà reçues produisent au cours de tr. 25:20, la somme de 5040, francs suisses.

Ce cours est normale, est même au dessous de ce que je viens de recevoir, la semaine passée.

Les 40 francs suisses que vous avez reçues en plus de la somme de 5000 francs, convenue, valent deux cents francs français. Mon mari vous doit alors cent francs français, et ci-inclus vous trouverez un chèque pour la somme due.

Je regrette que vous avez interprété la lettre de mon mari de cette façon, car il a toujours eu l'intention de tenir ses obligations.

Nous sommes très contents que vous allez jouer le violon Moor, et nous vous souhaitons tout le succès que vous méritez.

Je vous ai envoyé aujourd'hui la sonate de César Franck.

Veillez agréer, Monsieur, l'expression de nos meilleurs sentiments.

Winifred Moor”

Traducción:

“9 de marzo de 1929

Señor:

Le escribo de parte de mi marido.

Recibimos ayer su carta del 12 de marzo.

Las 200 £ (libras esterlinas) que ya ha recibido equivalen, al cambio de 25.20, a la cantidad de 5040 francos suizos.

Este valor de cambio es normal, incluso se sitúa por debajo del que recibí la semana pasada.

Los 40 francos suizos que usted ha recibido junto al importe de 5000 francos conenido tienen un valor de doscientos francos franceses. Mi marido le debe, por tanto, cien francos franceses, que le envío en cheque junto a esta carta.

Lamento que haya interpretado la carta de mi marido así, ya que él siempre ha tenido la intención de cumplir con sus obligaciones.

Estamos muy contentos de que vaya a tocar el violín Moor y le deseamos todo el éxito que merece.)

Le he enviado hoy la sonata de César Franck.

Reciba un cordial saludo,

Winifred Moor"

Fondo Andrés Gaos. Universidade de Santiago de Compostela. Biblioteca Xeral.

4. Extractos de la prensa de París sobre el nuevo VIOLÍN MOOR.

"ANDRÉS GAOS

Este gran violinista, es uno de los artistas que más éxito tienen actualmente en Europa.

Solista de los conciertos Lamoureux de París, en donde obtuvo grandes triunfos, ha sido también "partenaire" del Maestro Sint-Saëns, el cual lo eligió como intérprete de sus obras en diversas torunées. El genial inventor y compositor húngaro Mr Moor acaba de entregar a Gaos su nuevo violín, para que él sea quien lo haga oír y apreciar en todas partes. El éxito colosal que Gaos acaba de obtener en París con la presentación de este nuevo y extraordinario instrumento, confirma una vez más los méritos de este gran artista.

Le Journal, 12 février 1929:

La sala Chopin era pequeña para contener la enorme afluencia de público deseosos de oír y apreciar el nuevo violín inventado por Moor: La prueba fue concluyente : este instrumento deja muy atrás a todos los violines antiguos y modernos conocidos.

La belleza y la amplitud de la sonoridad, sobre todo en la cuerda <sol > son realmente maravillosas.

Andrés Gaos, que fue intérprete del programa nos demostró que en él van unidos el gran virtuoso y el gran artista, lo que es bastante raro en los tiempos que corren.

L'Écho de Paris, 12 février 1929:

El gran violinista español Andrés Gaos ha dado el jueves pasado un concierto en la sala Chopin para presentar su nuevo violín invención de M. Emanuel Moor. El instrumento posee (sic) una grande y bella sonoridad (la 4ª cuerda es colosal) dando la impresión de oír (sic) un Stradivarius en el cual la fuerza y el vigor se hubieran duplicado.

M. Gaos tocó como un gran maestro obteniendo un enorme y merecido éxito.

L'intransigeant, 13 février 1929:

El Jueves pasado gran público en la sala Chopin debido á la presentación del nuevo violín Moor. La expectativa del público se convirtió en verdadero entusiasmo al oír (sic) este instrumento que en las manos prodigiosas de Andrés Gaos alcanzó un vigor y un relieve admirables. El violín y el artista fueron objeto de frenéticas ovaciones.

La Liberté, 13 février 1929:

El genial inventor M. Moor presentó en la Sala Chopin, su nuevo violín. Es un instrumento magnífico é (sic) incomparablemente superior á (sic) todos los antiguos y modernos.

Andrés Gaos, solista de los conciertos Lamoureux, cuya interpretación amplia y emotiva es simplemente admirable, conquistó por completo al público que lo aclamó y ovacionó grandemente.

Le Figaro, 13 février 1929:

Con un lleno (gente se quedó sin poder entrar) se realizó en la sala Chopin el anunciado concierto para oír a Gaos, que presentaba por primera vez al público parisien, un nuevo violín inventado por M. Emmanuel Moor. El sonido claro y la potencia de este instrumento son igualmente notables y lo consideramos muy superior a los antiguos Stradivarius.

Andrés Gaos el gran virtuoso, entusiasmó al público, consiguiendo un éxito triunfal .

La Semaine Musicales, 1er février 1929:

Proclamamos nuestro entusiasmo y nuestra admiración por el violín Moor, que sin perder un ápice las cualidades que poseen los antiguos, adquiera una nota bien caracterizada : el volumen del sonido. El aspecto de este nuevo instrumento difiere sensiblemente del violín actual: mas (sic) simple de líneas, ofrece a la vista una nueva y agradable estética.”

Fondo Andrés Gaos. Universidade de Santiago de Compostela. Biblioteca Xeral.

CASTELAO MULTIDISCIPLINAR: DENDE PONTEVEDRA PARA O MUNDO

Susana Cendán
Universidade de Vigo

Exposición *Castelao artista: Os fundamentos do seu estilo (1905-1920)*
Sexto Edificio do Museo de Pontevedra, 1 de abril ao 5 de xuño de 2016
Comisario: X. Carlos Valle Pérez

Exposición *Meu Pontevedra. Castelao 1916-1936*
Sexto Edificio do Museo de Pontevedra, 28 de xuño ao 11 de setembro de 2016
Comisarios: M^a Ángeles Tilve Jar e J. M. Castaño García

Co motivo da conmemoración do *Ano Galego das Artes* (2016) o Museo de Pontevedra organizou dúas mostras centradas nun dos principais representantes da nosa cultura: Alfonso R. Castelao. As exposicións complementábanse con xenerosas publicacións nas que se analizaba a figura de Castelao desde perspectivas heteroxéneas. Nas liñas que seguen a continuación trataremos de examinar os dous proxectos expositivos coas súas correspondentes publicacións, sinalando as aportacións que consideramos máis relevantes.

Na primeira das exposicións, titulada *Castelao artista: Os fundamentos do seu estilo (1905-1920)*¹, abordábase a traxectoria artística de Castelao desde os seus comezos como caricaturista *amateur* ata os seus derradeiros traballos no campo dunha ilustración sintética e profundamente politizada. O comisario da exposición e director do Museo de Pontevedra, X. Carlos Valle Pérez sinala, no texto do catálogo, que unha das principais aportacións da mostra é a “posibilidade de ver reunidas por primeira vez todas as obras de gran formato de Castelao, ou para ser máis precisos, aquelas das que temos constancia que realizou e se atopan en Galicia”.²

Sen dúbida a oportunidade de contemplar conxuntamente a obra de gran formato de Castelao alberga un valor documental e de esforzo relevantes por parte da institución museística, permitíndonos observar como se desenvolvía Castelao nuns formatos que, non en tanto, esixían duns coñecementos e dunha pericia técnica que

poñían en evidencia o seu auto didactismo. Consideramos que Castelao é grande nos pequenos formatos, no debuxo e na creación dunha imaxe gráfica simplificada.

No texto do catálogo titulado *Castelao pintor, antes da exposición do Álbum Nós*,³ o profesor da USC José Manuel B. López Vázquez, contextualiza ao lector esclarecendo o panorama artístico da España na que viviu Castelao, distinguindo entre a “España branca”, liderada por Sorolla e os seus seguidores, e a “España negra”, próxima ao espírito pesimista e lúgubre do 98. Castelao, como ben apunta López Vázquez, optaría pola segunda opción, non só pola súa identificación coas propostas artísticas de determinados artistas vascos, senón tamén pola súa oposición a todo o que representaba o centralismo madrileño.

Nesta percepción tenebrista da realidade debemos situar a serie dos cegos, unha figura que Castelao utiliza para representar simbolicamente a cegueira dun país lastrado pola ignorancia, o retraso e a indiferenza, por *un mirar para o outro lado* cheo de consecuencias trxicas.

Compartimos as reflexións do profesor López Vázquez, cando afirma que “estamos ante un conxunto de pinturas ao óleo que non nos satisfán tanto como os seus debuxos ou acuarelas coténeas”, aínda sabendo que a ética importa máis que a estética, ou o concepto sobre a técnica.

A montaxe expositiva estaba dividida en oito apartados: *A creación da súa propia imaxe; Os primeiros anos da súa traxectoria artística (1905-*

1912); *A Estrada e a súa contorna na obra de Castelao*; *A consolidación como artista (1913-1915)*; *Os cegos na obra de Castelao*; *As derradeiras obras de gran formato*; *Castelao en Pontevedra (1916-1920)* e *O Álbum Nós e o seu contexto (1916-1920)*.

En todos eles observamos un achegamento detallado á súa evolución artística, á disparidade de estilos que abordou, ás súas fortalezas e debilidades, permitindo ao espectador unha percepción conxunta do legado dun creador diferente – e en certo sentido único - cuxa xénese é analizada nos excelentes textos – o de Justo Beramendi sobre a ideoloxía do primeiro Castelao, o de María Victoria Carballo Calero, máis centrado no Castelao caricaturista, e o xa citado de López Vázquez - que conforman o groso do catálogo.

Novidosa resulta a aproximación que se fai a Castelao no primeiro apartado da exposición titulado *A creación da súa propia imaxe*, en certa medida relacionado cun texto que tiven a oportunidade de publicar nesta mesma revista⁴ no que se analizaba a aparencia formal de Castelao en determinadas auto caricaturas. Unha liña aberta de investigación na que se aborda a un personaxe que foi - e segue sendo - escrutado desde múltiples perspectivas, pero quizais non desde un punto de vista iconográfico, como alguén capaz de construír unha imaxe sedutora e recoñecible de si mesmo.

As auto caricaturas de Castelao fascínannos pola súa capacidade para exprésalo todo con moi pouco, polo seu compromiso irredutible con Galicia e a defensa da nosa identidade cultural, pero tamén pola creación dunha imaxe icónica capaz de sobrevivir ao paso do tempo. Todos - incluso aqueles que non son conscientes do que Castelao representa- temos interiorizado os poucos símbolos – gafas, paxariña, sombreiro, cigarro, traxe negro - que el encargouse de repetir unha e outra vez, convertendo a súa imaxe nunha icona atemporal.

A segunda exposición coa que o Museo de Pontevedra rendía homenaxe a Castelao levaba por título *Meu Pontevedra. Castelao 1916-1936*⁵. Comisariada por M^a Ángeles Tilve Jar e J. M. Castaño García, a exposición revelaba un exhaustivo percorrido polos anos vividos por Castelao en Pontevedra, analizando e valorando todos os



Autocaricatura (1916). Col. Museo de Pontevedra

fitos, políticos, artísticos, culturais e vitais, que marcaron a súa vida na cidade, desenvolvida entre mediados do ano 1916 e principios de xullo de 1936.

A exposición complementábase cunha montaxe especialmente coidadosa na que se recreaba o estudo do artista, situado na Praza do Concello, con numerosos obxectos persoais, e mesmo o estudo de fotografía *Saez Môn e Novas*, o cal acolleu unha exposición de Castelao no ano 1917.

Obrigado é igualmente citar o extenso catálogo que acompañaba á exposición, seiscentas trinta e unha páxinas que recollen os movementos de Castelao na cidade, case ao minuto, e do que é xusto agradecer aos seus autores, Paula Tilve e J.M. Castaño, o titánico traballo de documentación e redacción empregado. Sen dúbida o catálogo constitúe un manual imprescindible para calquera investigador que decida profundar nos múltiples intereses que ocuparon o período vivido por Castelao na cidade.

Pero, ¿que aporta como novidade este segundo proxecto? En primeiro lugar a posibilidade de desfrutar por completo dunha das pezas claves da produción artística de Castelao: o Álbum Nós. Realizado durante a súa estancia en Pontevedra, entre os anos 1916 e 1918, o álbum comprendía un conxunto de cincuenta debuxos cuxos orixinais dábanse por perdidos. No transcurso da preparación do proxecto, e tras minuciosas pesquedas, os orixinais foron localizados en perfectas

condicións nun domicilio particular e incorporados á exposición.

O Álbum Nós compendia o entendemento, profundamente pedagóxico, que Castelao tiña da arte. A arte entendida non como un medio para a experimentación, senón como unha ferramenta a través da cal transmitir mensaxes comprensibles e útiles a unha poboación que debía esperar do seu letargo. A estas alturas, Castelao xa tiña claro que non lle interesaban as experimentacións vangardistas. Como esclarece Justo Beramendi, “a configuración final dese pensamento e dese valores seus que hoxe percibimos como os que tivo sempre non emerxe completa ata 1930-31, cando el tiña xa 44 anos, e é o resultado dun longo e conflitivo proceso ideolóxico no que a vontade de eliminar toda opresión (nacional, social, política) se enfronta e vai vencendo ideas e fidelidades incompatibles. Tal é o verdadeiro mérito de Castelao, a súa maior grandeza”.

O ingreso nas Irmandades da Fala en Pontevedra no ano 1916, é outro dos factores a ter en conta á hora de analizar a evolución artística de Castelao. As Irmandades nacen na Coruña - un dezaioito de maio de 1916 - para ramificarse en asociacións por toda Galicia, cun obxectivo concreto: promover o recoñecemento e a defensa política da nosa identidade, fundamentada na posesión dunha lingua e unha cultura propias. Castelao será un dos fundadores da delegación Pontevedresa, traballando desde o primeiro momento na constitución e consolidación da mesma, feito que inflúe de maneira notable no rumbo que vai a tomar a súa produción artística e literaria.

A partir de entón Castelao liderará un tipo de humor crítico e mordaz, un humor “que non ría, senón que morda” - como manifestara o autor na emblemática conferencia sobre humorismo impartida no ano 1920 -, e sobre todo desvinculado do humorismo simple que caracterizou os seus inicios.

Ademais do atractivo que supoñía contar cos debuxos orixinais do mítico Álbum Nós, a exposición *Meu Pontevedra* ofrecíalle ao espectador a posibilidade de descubrir evocadores debuxos pertencentes a coleccións particulares xunto con diversas “estampas” - en realidade un conxunto de obras de pequeno formato executadas sobre

papel - nas que é posible degustar un Castelao menos condicionado pola transmisión de mensaxes políticas e máis predisposto á experimentación plástica.

A actitude de escepticismo de Castelao respecto ás vangardas non ven dada polo descoñecemento, como é posible comprobar no seu Diario - un maravilloso libro de artista de trescentas páxinas con debuxos e reflexións manuscritas pertencente á colección do Museo de Pontevedra - senón porque o seu carácter experimental e abstracto resultaba incompatible coa vontade de crear unha arte comprometida, sen artificios intelectuais e recoñecible - como a súa imaxe - por unha inmensa maioría.

Aínda así o coqueteo con certas linguaxes das vangardas está presente na exposición en obras inéditas - ao menos para min - como o *Carballo en outono* (Col. Rafael Lorenzo Montero), un óleo datado en 1912 no que Castelao fai uso da pincelada fragmentada e as texturas xenerosas do impresionismo, así como dunha aplicación desprexuzada da cor, en sintonía co ideario fauve; os cinco sorprendentes debuxos con escenas de café e cabaré realizados durante a súa estancia en Berlín, inseridos nas páxinas do seu diario, evocan o coñecemento dos expresionistas alemáns, particularmente o debuxo titulado *Parella de homes nun café* (1921) no tratamento das contornas, na deformación das figuras - particularmente as mans, transformadas case en garras - e nas cores contrastadas; incluso, e aínda que a súa intención non teña nada que ver coa empatía de Castelao co cubismo, noutro debuxo dedicado ao seu amigo Vicente Risco titulado *O cego que veu de neno* (Fundación Vicente Risco), o artista deixa constancia do seu talento para descompoñer a realidade en clave cubista.

Os casos citados son algunhas das xoias que nos ofrecía *Meu Pontevedra*, abrindo novas vías para aproximarnos á traxectoria dun creador que, de ser outras as circunstancias, daría un magnífico artista de vangarda. Ao fin e o cabo, se deixamos de lado as cuestións formais, as buscas de Castelao en comparación coas dalgúns dos movementos de vangarda máis radicais - Dada, por exemplo, co que Castelao manifesta abertamente o seu desacordo nas páxinas do seu diario - son asombrosamente similares: Ambos son



Miragre ou Viático (ca. 1922). Col. Museo de Pontevedra

consecuencia de situacións esgazaroras, atacan a realidade cultural e política, e configuran un artista próximo ao que aclamaba Tristan Tzara no *Manifesto Dada*: "O artista novo non pinta: ¡Protesta!

A arte xaponesa representada nunha paisaxe sintetizada, no esquematismo e na capacidade de reproducir emocións sen necesidade de imitar literalmente a natureza, é outra constante nos traballos artísticos de Castelao. A exposición ofrece reveladoras mostras da fascinación que Castelao sentía pola arte de Hiroshige, Foujita o Hokusai, entre outros. Fascinación compartida con outros artistas do momento, e da que dan boa conta as estampas xaponesas que decoraban o seu estudo, adquiridas por Castelao durante a súa estancia en París.

Algunhas destas xoias de inspiración oriental, forman parte da colección permanente do Museo de Pontevedra (*O neno das piñas*, *O castiñeiro do val*, *Vento Mareiro* ou *Milagre ou Viático*) o cal permítenos contemplalas con regularidade;

outras, foron cedidas temporalmente para a exposición (*Ria de Pontevedra. Fronte a Tambo*. Col. Mercedes Losada Espinosa (ca. 1920-22); *Paisaxe con piñeiros*. Col. Fernando Filgueira Iglesias (1923); *O vello leñador*. Col. Rosina Otero (ca. 1916-18); *Paisaxe con piñeiros* (ca. 1920) ou o *Piñeiro* realizado a tinta e pincel (ca. 1922) da Colección da Fundación Vicente Risco).

Moitas destas obras caracterízanse pola inclusión de piñeiros, elemento recorrente na súa iconografía e característica da paisaxe galega, que Castelao utiliza para simbolizar a nosa identidade: ser nacionalista implica moito máis que a defensa dunha lingua, supón tamén o respecto e o coidado da paisaxe. Unha paisaxe entendida como cultura e dificilmente compatible coa especulación, a permisividade e a intromisión de especies foráneas que están corrompendo a esencia do noso medio natural.

Por último sinalar a que creo que é unha das mensaxes máis poderosas que transmite *Meu Pontevedra*: a certeza de estar ante un creador multidisciplinar (artista, político, axente e axitador cultural, actor, escenógrafo, deseñador de vestuario, deseñador gráfico, escritor, autor de pezas teatrais...) cuxa visión de conxunto aporta riqueza e complexidade ao entendemento do mesmo. Un autor que non deixa de abafarnos coa súa enerxía, compromiso e motivación sen límites.

Concluimos cunha declaración de principios: a crenza no impacto que determinadas exposicións teñen á hora de expoñer cuestións que estimulen e conciencien criticamente ao espectador. As miradas cruzadas e multidisciplinares que, formando parte dun todo, propiciaban as dúas exposicións, non caerán en saco roto. Debemos agradecerlle a todo o equipo do Museo o seu esforzo para comunicar a visión totalizadora e didáctica da obra de Castelao, como un ben socialmente produtivo, cosmopolita e atento á totalidade.

NOTAS

¹ A exposición *Castelao artista: Os fundamentos do seu estilo (1905-1920)* celebrouse no Sexto Edificio do Museo de Pontevedra entre o 1 de abril e o 5 de xuño de 2016.

² José Manuel B. López Vázquez, *Castelao pintor, antes da exposición do Álbum Nós, en Castelao artista: Os*

fundamentos do seu estilo (1905-1920), Museo de Pontevedra, Pontevedra, 2016, p.56.

³ Susana Cendán, *Auto caricaturas de Castelao: la construcción de una identidad icónica*, Quintana, Nº14, 2015, pp.115-125.

⁴ A exposición *Meu Pontevedra. Castelao 1916-1936* celebrouse no Sexto Edificio do Museo de Pontevedra

entre o 28 de xuño e o 11 de setembro de 2016.

⁵ Justo Beramendi González, *A ideoloxía do primeiro Castelao*, en *Castelao artista: Os fundamentos do seu estilo (1905-1920)*, Museo de Pontevedra, Pontevedra, 2016, p.27.

⁶ Tristan Tzara, *Siete Manifiestos Dada*, Ed Tusquets, Barcelona, 2004, p. 16.

A FOTOGRAFÍA CELEBRADA

Chus Martínez Domínguez

Comisaria y crítica de arte

Exposición: *Anna Turbau. A intimidade da imaxe. Galicia 1975–1979*

Sala de exposicións do Colexio de Fonseca, Santiago de Compostela

19 de outubro 2017 ao 16 de xaneiro de 2018

A fotoxornalista catalá Anna Turbau (Barcelona, 1949) depositou no Consello da Cultura Galega parte do seu arquivo fotográfico, 10.000 negativos positivados referentes á Galicia dos anos setenta. Por este motivo, desde esta institución cultural, produciuse a exposición *A intimidade da imaxe*. Trátase dunha colección de imaxes que amosan un período especialmente complexo da Galicia contemporánea, que reflicte o período coñecido como Transición da ditadura á democracia e onde se pode apreciar a realidade social e política do país en contraste con outras zonas do Estado e tamén de Europa: desde a precariedade (pero con moita dignidade) coa que labregos e mariñeiros afrontaban a situación, até imaxes máis postmodernas de protesta exemplificadas nas instantáneas das mobilizacións de movementos feministas, da Coordinadora de Montes Comunais, do sector naval en Ferrol e Vigo ou da plataforma contra as apropiacións pola construción da autoestrada do Atlántico. Ao seu carón, as políticas propias daquel tempo e que, estas si, son parellas ás imaxes que coñecemos de Cataluña, País Vasco ou Andalucía: demanda dunha autonomía de primeira, as eleccións municipais de 1979 ou a dor polo asasinato dun garda civil por parte do grupo terrorista GRAPO que se fundara en Vigo anos atrás. A Galicia rural, poboada de rituais e escurantismo, complétese coa Galicia urbana, que ansía coller o latexo da modernidade.

Á Galicia de 1975 chegou de moza Anna Turbau xunto ao seu compañeiro, o cineasta Llorenç Soler, a través dun proxecto experimental do arquitecto César Portela quen traballaba xunto á tamén arquitecta Pascuala Campos de Michelena na construción de vivendas para unha comuni-

dade xitana en Campañó (Poio). É obrigado lembrar neste intre a importancia cultural e política do recién creado Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, COAG, que foi quen de fomentar e protexer moitas iniciativas de creación que perduraron no tempo e constituír o aliciente para promocionar outras moitas. Este feliz encontro entre a arquitectura e fotografía materializou as primeiras obras de Turbau en Galicia, revelándolle a existencia doutros moitos relatos que viven paralelos aos oficiais. Deulle acceso a un mundo igualmente descoñecido como ignorado co que empatizou desde moi cedo. Recoñeceu como propio o mutismo das voces protagonistas e comprometeuse nas mesmas loitas que ela viña librando. Os seguintes proxectos que desenvolve, algúns aínda conectados co presente, non foron de menor calado e axiña os sucesos se converteron en retratos: nais con fillos, vellas e mozos en loita contra a construción da AP-9 non en contra do progreso como naquel intre intre moitos medios de comunicación sinalaron, senón pola inxustiza das indemnizacións que tarde e arrastro recibiron os cidadáns. A mesma forza teñen as imaxes, estas si de involución, que reflicten a unha poboación que coa escusa do asasinato dun garda civil pregoaban a volta da *Longa noite de Pedra*; anos despois, será un concello socialista de Santiago o que homenaxee ao garda civil Vázquez Cacharrón coa inauguración dunha rúa co seu nome. Xunto a estas masas contestatarias — dun e doutro signo —, a reporteira rexistrou a dureza do traballo das mariscadoras, o silencio das xentes do rural e a soidade da enfermidade. En definitiva, a intrahistoria deses anos da transición onde, como afirma un dos prologistas do catálogo editado posteriormente, “todo era posible”.¹



Anna Turbau, *Protesta na Praza do Obradoiro. Presidencia da Xunta de Galicia preautonómica de Antonio Rosón Pérez*. Santiago de Compostela, 1978

A comisaria, profesora e cineasta, Margarita Ledo Andión foi a responsable de seleccionar para este proxecto expositivo ao redor dun centenar de fotografías repartidas nas dúas salas do Colexio de Fonseca en Santiago de Compostela. Imaxes que dan conta dun modo de traballar específico, agrupadas en proxectos e cun obxectivo claro: o de celebrar a fotografía como experiencia, como xesto; afastada de referencias e onde non é preciso subliñar os seus elementos constituintes. O primeiro dos espazos, baixo o acubillo do artesoadado, articulouse a través de cinco grupos de imaxes a modo de capítulos: "O rostro que te mira", "A atmosfera e o signo", "Luz no alén", "O vestixio e a fuxida" e "A ollada que manca", que ben poderían considerarse como unha selección de ensaios visuais que, despregados e secuenciados con eficacia e sensibilidade, proporcionaban as principais claves da fotografía de Turbau: a mirada e a luz. A artista afirma que comezou a desenvolver a súa mirada en Galicia. Unha mirada cómplice, argumentada, onde o produto final das fotografías non sempre para no papel. Moitas delas foron publicadas mais

outras moitas nunca chegaron a publicarse, ben por desobedecer as encomendas dos editoriais — Turbau traballaba nese intre para publicacións da importancia de *Interviu* ou *Primera Plana* — ben polo compromiso de querer seguir aprofundando nas circunstancias dos sucesos que fotografaba. Mirada crítica e subversiva que traspasa o umbral da experiencia para comulgar co acontecemento, co corpo, coa realidade e a súa escenificación, a súa visibilidade. Mirada intimista que ofrece escenas reais de individuos que tamén miran. A beleza das súas miradas, neses ambientes e situacións á vez desfavorables e perigosamente cotiáns, non poden menos que impactar. Ollos vivos, feridos, que conectan cómplices coa cámara, testemuñando a presenza de Turbau na escena, que xorde como narradora secundaria. A súa cámara acompaña, dignifica e deixase contaminar por un xeito de ver e tamén de calar: fotografías que a pesares de xestarse no acontecemento son produto do silencio. Fiel ao branco e negro, a luz desprega un sentido crítico nos espazos. Diferentes encadres revelan o interior de dormitorios, camas cos corpos que as habitan



Anna Turbau, *Tríptico Matrimonio*. Cenlle, Ourense, 1978

e cuxa materialidade se quere conservar. O acto de mirar sempre ten consecuencias e a artista recórdao continuamente. Ilumina situacións e descobre lugares de inhabitual acceso, como é o caso do Hospital Psiquiátrico de Conxo (Santiago de Compostela, 1977). Espazos invisibles a través dos cales atende a corpos femininos, presentes en todo o seu traballo e en especial nesta serie. Estuda os seus corpos feridos, a súa enfermidade mais tamén o trauma da soidade e o abandono ao que estas pacientes foron sometidas.

Na sala contigua do Pazo de Fonseca dispuxéronse obras susceptibles de definirse como espazos sentimentais, etéreos, e que se organizan como: "A imaxe que libera", "A festa como síntoma", "Fóra de campo" e "Paisaxe interior". Pezas que activan unha sorte de gabinete de curiosidades, mostrando aquelas estruturas sociais e populares que discorren nun plano do disfuncional, do excepcional. Os rituais e o culto relixioso propoñen unha transformación dos códigos mentais: romarías, procesións, cemiterios, festas, meigas e sanadoras. O ritual é lúdico e público mais tamén se relaciona co ocultismo, coa acción subversiva, aquela que non se recoñece como

cura. Trátase do "poder" fóra da imaxe, de facer referencia ao que se non se pode chegar a coñecer: a morte e as emocións.

Completan estas series unha selección de imaxes da exposición "Santiago, pequena historia natural" que Margarita Ledo Andión comisariou en 1992 e que contou coa colaboración do fotógrafo compostelá Tino Martínez, e na capela, o vídeo *A mirada de Anna*, de Llorenç Soler e Jorge Algora, ademais de diverso material de documentación relacionado coa obra, a súa produción e difusión: revistas, xornais, carteis, trípticos, catálogos, folletos e convites, entre outros.

Nutrida dun fotoxornalismo de raíz documental, subxectiva e intimista, a creadora catalá pivota na análise das contradicións inmanentes ao concepto de realidade; naqueles sucesos que esixen ser incuestionables fronte á fraxilidade daqueloutros que precisan ser observados para existir. Fotógrafa autodidacta, a súa obra ten que entenderse como unha extensión máis das súas investigacións ao redor da conciencia do real; tomando esa realidade como o modelo que lle vén dado ao pé da noticia, a través da súa cola-

boración con publicacións de tiraxe nacional da época, tan destacadas como *Interviú* ou *Primera Plana* e xa, na etapa galega, os semanarios nacionalistas *Teima* e *A Nosa Terra*. Un campo, o do fotoxornalismo, no que as fotógrafas non o tiveron doado, polo que cómpre destacar nesta mostra a perspectiva de revisión da propia linguaxe implícita nestes traballos; a revisión dos seus procesos, da técnica, dos contidos e dos contextos. Loitar contra o sensacionalismo, tomando parte da situación e respectando a quen se retrata, actitude extraordinariamente exemplificada no caso das nenas de Vigo vítimas de violación: unha moza de costas abraza a súa nai. Sobran os rostros. Revisando o conxunto de pezas corenta anos despois, mantense intacta a paixón, compromiso e empeño nunha labor que aspiraba a transformar a mirada do público, introducíndoo na intimidade da imaxe, na celebración da fotografía.

A mostra acompañouse do libro *Anna Turbau. Galicia 1975-1979*, un traballo coordinado por Natalia Poncela e deseñado por Antonio Doñate e Xosé Carlos Hidalgo do Laboratorio Numax. Esta completa publicación, necesaria para a cincuenta bibliografía artística sobre a obra da autora, contén diferentes ensaios da comisaria da mostra, do historiador Emilio Grandío, da especialista Cristina Zelich e de Rebeca Pardo, que dan corpo teórico ás 300 fotografías seleccionadas. Con esta iniciativa, o Consello da Cultura Galega asume o reto de custodiar e por en valor parte da creación máis actual, a máis inmediatamente próxima e absolutamente interrelacionada cun período da historia que compre seguir estudando e analizando a través dunha arte da que a fotografía, esta fotografía de Anna Turbau, forma parte indisoluble.

NOTAS

¹ Grandío Seoane, E. 2017. "Relatos da transición. Todo era posible." In *Anna Turbau. Galicia 1975-1979*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.

CANTORALES DE LA ORDEN DE SAN JERÓNIMO EN LA CATEDRAL DE HUESCA. ESTUDIO INTERDISCIPLINAR

Carmen Morte García (Coord.), Instituto de Estudios Altoaragoneses, Huesca, 2017. 435 págs.
ISBN 978-84-8127-284-0

Este libro se inicia con un texto firmado por José María Nasarre López, "Cantorales: legado de fe y cultura" (pp. 7-9), en su condición de Delegado diocesano de Patrimonio Cultural y director del Museo Diocesano de Huesca; hace alusión a cómo esta obra ha de ponerse en relación, también, con la exposición de diecinueve de estos cantorales en el salón del Tanto Monta, en la catedral oscense, lo que llevó aparejada esta publicación coordinada por la Carmen Morte García, catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, quien, en unas páginas introductorias, tituladas "El color de la música" (pp. 11-14), incardina esta nueva obra en su propia investigación anterior; concretamente en el *Catálogo del Museo Episcopal y Capítular de Huesca* (1984)¹, acometido en compañía con María del Carmen Lacarra Ducay, catedrática de Historia del Arte, con quien volvería a colaborar en la obra coordinada por esta profesora denominada *La miniatura y el grabado de la Baja Edad Media en los Archivos Españoles* (2012), con un capítulo denominado "Los cantorales miniados de la orden jerónima en el Reino de Aragón (275-350)"².

Son treinta y dos los cantorales los que se conservan del *scriptorium* del antiguo monasterio de Santa Engracia de Zaragoza; de estos tan solo cinco se guardan en este mismo lugar. Veinticuatro de ellos, en tanto, se encuentran en la catedral de Huesca, desde la desamortización de 1835, y son tres los que se localizan en el Museo Arqueológico Nacional de Madrid.

Se trata, en definitiva, de un fondo que inicia su historia en 1493 siendo las miniaturas realizadas entre esta fecha y la de la muerte del rey Fernando II (1516), las de mayor calidad. Se trata, en definitiva, de un patrimonio que tiene en la figura de fray Gilaberto de Flandes, con obra entre 1502 y 1565, a una referencia igualmente relevante. Como testimonio de la complejidad de la obra

aquí puesta en valor cabe decir que estamos ante unos libros que han sido objeto de remodelaciones en diferentes momentos, con las dificultades que, en el orden cronológico, ello conlleva.

El profesor J. Ángel Sesma Muñoz, catedrático de Historia Medieval, es el autor de un primer capítulo; "Fernando II de Aragón, Rex Hispaniae" (pp. 15-32). Sobre este tema había escrito previamente, un libro al que denominó *Fernando de Aragón Hispaniarum Rex* (1992. 291 págs.). El hecho de que sea este monarca quien funda el monasterio de Santa Engracia hace preciso esta aportación.

A continuación María del Carmen Lacarra Ducay presenta "La iglesia parroquial de Santa Engracia y el santuario de las Santas Masas antes de la llegada de la orden jerónima" (33-46); ya anteriormente, como ella misma indica en este capítulo, había hecho aportaciones importantes al respecto: "Notas sobre la iglesia de Santa Engracia o santuario de las Santas Masas en el siglo XV" (*Aragón en la Edad Media, XVI: Homenaje al profesor emérito Ángel San Vicente Pino*, pp. 425-443); "La iglesia parroquial de Santa Engracia o santuario de las Santas Masas en el siglo XV: nuevas noticias" (*Santa Engracia: nuevas aportaciones para la historia del monasterio y basilica*, pp. 83-100).

El texto de Carmen Morte García, "El Real Monasterio de Santa Engracia de Zaragoza y Fernando II de Aragón, el rey católico" (pp. 47-98) se concibe como el fundamento principal que articula el conjunto de la obra aquí considerada. Los diferentes apartados en que distribuye lo aportado así lo indica: Los libros de canto llano en la "célebre librería" del monasterio de Santa Engracia de Zaragoza; Iconografía y fuentes grabadas de las miniaturas de los cantorales; Los veinticuatro cantorales conservados en la catedral de Huesca; Los tres cantorales conservados en el

Museo Arqueológico Nacional; Los cinco cantorales conservados en la Basílica de Santa Engracia de Zaragoza.

El musicólogo Alfonso de Vicente Delgado aporta un trabajo titulado "Oficio de Ángeles: el canto llano en los coros de los monasterios jerónimos" (99-120). Parte de que "los textos jerónimos insisten en que el coro era el principal instituto de su orden"; trata, además, sobre los oficios musicales en un monasterio jerónimo. Se ocupa, también, de: El corrector del canto; Correctores del canto y sochantres: La voz de los correctores; El testimonio de Santa Engracia.

El también musicólogo David Andrés Fernández presenta, en este caso, un trabajo titulado "*Cantatur Communiter*: el canto llano en los cantorales del antiguo monasterio de Santa Engracia de Zaragoza" (pp. 121-154). Además de dar cuenta "De la importancia del canto llano en la época moderna", este autor hace un minucioso estudio que le lleva a realizar una descripción y una ordenación litúrgica a partir de este repertorio de cantorales. Hace, además, importantes apreciaciones sobre las rubricas de los cantorales, entre otras cuestiones que aborda.

La profesora Elisa Ruiz García, desde su especialidad en Paleografía, Diplomática y Codicología, titula su aportación "La escritura como figura" (pp. 155-182). Temas tales como lo que denomina "jerarquía gráfica", en relación con las iniciales aquí presentes - unas ilustradas y otras, decoradas- es una de las cuestiones trabajadas en este caso

Javier Docampo Capilla, Director del Departamento de Manuscritos, Incunables y Raros de la Biblioteca Nacional, titula su capítulo "Las miniaturas de los libros de coro de la catedral de Huesca procedentes del Real Monasterio de Santa Engracia" (pp. 183-230) hace, desde su perspectiva de experto en el mundo del libro, en concreto, y de las bibliotecas, en general, una valoración de la figura de Gilaberto de Flandes, así como de otros autores a los que se denomina como Maestro A, Maestro B, Maestro C, además de poner en valor otras miniaturas de tiempos más tardíos. Es muy importante, en esta parte del libro, la descripción e iconografía de las miniaturas figurativas

Pilar Bosqued Lacambra titula su aportación "Botánica en los cantorales de la orden jerónima procedentes del monasterio de Santa Engracia" (pp. 231-256). Esta autora se ha especializado en la valoración de la botánica a partir de su presencia en el mundo del arte. En este sentido cabe citar, ya en 1989, su libro *Flora y Vegetación en los tapices de la Seo*, línea de trabajo en la que, entre otras aportaciones, cabe citar, ya en el año 2015, "Arte, botánica, historia, mitología y simbolismo en los tapices de la Corona de España de los siglos XVI y XVII (I)" (*Academia: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, pp. 121-184)³. Cuenta, en este caso con la colaboración de Leo Vanhecke, a la hora de especificar las distintas "especies botánicas identificadas en los cantorales de la orden jerónima de Santa Engracia de Zaragoza".

Pilar Pérez Narciso, diplomada en Conservación y Restauración de Bienes Culturales, especialidad Documento Gráfico y Licenciada en Historia del Arte, escribe aquí sobre "La materialidad de los cantorales iluminados del monasterio de Santa Engracia de Zaragoza: soporte y elementos sustentados" (pp. 257-280). Aborda, pues, en este caso, el análisis e identificación de los materiales de los que se parte a la hora de hacer estos códices. Los pergaminos, las tintas y las técnicas pictóricas de las iluminaciones son sus principales temas de estudio

Antonio Carpallo Bautista, experto en los campos de la Biblioteconomía y Documentación, presenta un trabajo en el que trata sobre "Tipología de las encuadernaciones de los cantorales de la catedral de Huesca procedentes del monasterio de Santa Engracia de Zaragoza" (pp. 281-318). En el estudio que hace de los veinticuatro cantorales llega a la conclusión que todos ellos han sido reencuadernados, aportando precisiones importantes que le llevan a desglosar en cuatro grupos las obras aquí estudiadas, claro está, en lo que tiene que ver con sus encuadernaciones.

Josefina Pérez-Arantegui es experta en el conocimiento y conservación del patrimonio, arqueológico y artístico a través de la Química Analítica. Desde esta condición escribe "Colores y pigmentos en los libros de canto de la catedral de Huesca: estudio analítico no invasivo de los materiales empleados" (pp. 319-336). Su estu-

dio lleva a identificar los pigmentos utilizados en estos cantorales.

Se completa esta obra con: "Anexo I: Ilustraciones de las letras iniciales iluminadas de los cantorales 15^a-15^r" (pp. 337-354), firmado por Carmen Morte García y Andrés Docampo Capilla. Y un "Anexo II: Índice analítico de contenidos de los cantorales 15^a-15^v" (pp. 355-412), cuya autoría es de David Andrés Fernández. Además, cuenta esta publicación con una abundante bibliografía (pp. 413-435).

Es evidente, ante los contenidos aportados, que, como se dice en el título de la obra, se trata

de un trabajo interdisciplinar, por la variedad de perspectivas desde los que se aborda el estudio de estos cantorales. Se ha contado con un grupo de trabajo capaz de conseguir, en este libro, un resultado importante, ofreciendo mucha información sobre un campo de trabajo tan complejo como es el de la miniatura. Pero, aun siendo así, la ambición del quehacer realizado va mucho más allá de la labor de los miniaturistas, aportando información, del mayor interés, sobre cuestiones muy varias.

José Manuel García Iglesias
Universidade de Santiago de Compostela

NOTAS

¹ http://bibliotecavirtual.aragon.es/bva/i18n/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=3708389

² https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/32/30/_ebook.pdf

³ <http://www.realacademiabellasartessanfernando.com/assets/docs/bolet>

[BOLETIN_117.pdf?PHPSESSID=463a94ad7efa5d755f11f8618b60b7b5](https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/BOLETIN_117.pdf?PHPSESSID=463a94ad7efa5d755f11f8618b60b7b5)

SAN TELMO, ARTE E ICONOGRAFÍA (MEMORIA LUSOESPAÑOLA DEL “CORPO SANTO”)

Salvador Andrés Ordax, Fundación Las Edades del Hombre, Valladolid, 2017. 228 págs.
ISBN 978-84-88265-69-2

La labor docente e investigadora del profesor Salvador Andrés Ordax ha sido intensa, y extensa, manteniendo, siempre, un quehacer universitario ciertamente reseñable. Formado en una gran escuela, la del “Seminario de Arte y Arqueología” y el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid – con maestros tan importantes como J. M. Azcárate y Ristori, J. M. Caamaño, y J. J. Martín González -, ha construido una carrera que tiene una primera referencia significativa con la defensa de su tesis doctoral, en 1973 - *Escultura Barroca en Álava* -, y que lo vinculó, en lo universitario, a Vitoria-Gasteiz, Cáceres, Salamanca y, de nuevo, Valladolid, con un papel, siempre, de liderazgo a la hora de acometer la labor diaria en aquellos centros en los que enseñó e investigó; es catedrático de universidad desde 1978¹. Entre los muchos reconocimientos que lo ensalzan ha de citarse el libro *Alma Ars. Estudios de Arte e Historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*, coordinado por Miguel Ángel Zalama y María del Pilar Mogollón Cano-Cortes, editado por la Universidad de Valladolid.

Pues bien, ese paso por diferentes universidades hispanas le ha llevado a estudiar realidades histórico-artísticas que aportan matices propios, cuestión que él, con indudable criterio, supo considerar. Otras cuestiones a reseñar, en relación con este autor, a la hora de abordar el libro que nos ocupa: en primer lugar, su interés por los temas portugueses, algo que ha desarrollado, sobre todo, en su paso por la Universidad de Extremadura y que se visualiza, por otra parte, teniendo en cuenta su nexos con la Academia Nacional de Belas-Artes de Portugal. Y, además, por razones familiares, su vínculo con Galicia, tierra a la que acude de forma sistemática y que le lleva, sobre todo en los últimos años, a indagar sobre temas propiamente galaicos.

Su labor investigadora se ha ocupado, por otra parte, entre otras líneas destacables, de los estudios iconográficos. Entre otros: la iconografía teresiano-alcantarina (BSEAA, 48, 1982, pp. 301-326)²; la iconografía jacobea, ocupándose de su importancia en Castilla y León, en su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción (1993); la Eucaristía (*Corpus, historia de un presencia*: [exposición], 2003, pp. 35-51)...

El estudio iconográfico lo ha vinculado, en ocasiones, a diferentes órdenes religiosos. Se ocupó, por ejemplo, del mundo de los jerónimos: “Iconografía jerónima en el monasterio de San Juan de Ortega” (BSEAA, 69-70, 2003-2004, pp. 321-340)³; de los alcantarinos, línea en la que, ya en 1990, publica “Iconografía religiosa extremeña. San Pedro de Alcántara” (en Sebastián García (ed.), *Extremadura en la evangelización del Nuevo Mundo: Actas y Estudios: Congreso celebrado en Guadalupe durante los días 24 al 29 de octubre de 1988*, pp. 455-470), y a la que dedicará, después, un importante libro: *Arte e iconografía de San Pedro de Alcántara*, Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 2002.

El profesor Andrés Ordax ha mostrado un especial interés por la orden dominica, en diferentes cuestiones de carácter iconográfico. En este sentido cabe citar: “Cultura e iconografía y proyección universal del dominico palentino Pedro González”, en María Valentina Calleja González (coord.), *Actas del III Congreso de Historia de Palencia: 30, 31 de marzo y 1 de abril de 1995* (Vol. 4, 1995 (*Historia de la lengua y de la creación literaria e Historia del arte*), pp. 377-398); e “Iconografía de las Virtudes a fines de la Edad Media: la fachada de San Pablo de Valladolid” (BSEAA, 72-73, 2006-2007, pp. 9-34)⁴.

Pues bien, en esta particular línea de trabajo se encuadra este libro, que tiene, por parte del mis-

mo autor, un estudio previo titulado "Un patrono para los marineros portugueses "O Corpo Santo" (en Luis Antonio Ribot García, Ernest Belenguer Cebrià (coord.): *Las sociedades ibéricas y el mar a finales del siglo XVI: Congreso Internacional*, Vol. 5, 1998 (*El área Atlántica. Portugal y Flandes*), pp. 123-144). También, en el año 2006, su artículo "San Telmo, San Gil y otros dominicos en la iconografía de la fachada de San Pablo de Valladolid" (*Boletín. Real Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción*, 46, pp. 55-66). Y, en el 2010, "Los patronos de los navegantes en la Macaronesia: Iconografía del Corpo Santo en Madeira" (en Javier Marcos Arévalo, Salvador Rodríguez Becerra, Enrique Luque Baena (coord.), *NOS-OTROS: Miradas antropológicas sobre la diversidad*, pp. 937-958).

Lo ahora editado, concretamente en el año 2017, se publica en la celebración del octavo centenario de la Bula "Religiosam Vitam"; con ella Honorio III confirmó la Orden de Predicadores, fundada por Santo Domingo de Guzmán. Se tiene, en este caso, en cuenta el hecho de que San Telmo (Frómista en 1185 - Tui, 1246) perteneció al convento de los dominicos de San Pablo de Palencia, fundado por el propio Santo Domingo de Guzmán. Después se vincularía a la diócesis de Tui, lo que le lleva a tener notoriedad no solo en el territorio galaico sino también en el portugués. Fue enterrado en la catedral tudense y se le venera como patrono de los navegantes⁵.

En la dedicatoria con la que se inicia este volumen se da, indirectamente, cuenta de la ambición con la que ha sido tratada esta temática, aludiendo a que se hizo durante "...muchos años en los numerosos viajes para su elaboración (América, Macaronesia, Portugal y Galicia, País Vasco, Cataluña, Andalucía, etc.)". Y en la portada del libro, como afortunada alusión al personaje, figura "La ciudad de Tui (Galicia), junto al Miño, con el convento dominico extramuros, vista desde Valença (Portugal). Dibujo de Duarte de Armas en 1502 (Livro das Fortalezas, Torre do Tombo, Lisboa)".

El libro en cuestión se desglosa en cinco capítulos. El primero responde al título de "El protagonista y sus circunstancias"; el segundo se denomina "Iconografía de San Telmo"; lo considera como deán y dominico; se refiere a sus atributos; trata sobre su iconografía "con barco"; nos lleva

el autor, en definitiva, por su abundante temática iconográfica con especiales referencias al antiguo retablo de las reliquias de Tui y a diferentes grabados a tener en cuenta.

El tercer capítulo hace "Memoria de San Telmo por las costas lusoespañolas y de Ultramar": la costa desde el Miño hasta el Bidasoa, la costa portuguesa desde el Miño hasta el Guadiana; los puertos de Andalucía, las costas de la antigua corona de Aragón, las costas lusoespañolas de la Macaronesia..., son los territorios aquí considerados.

Ya en el cuarto capítulo, estudia la figura de este santo a partir de principales monumentos: la capela do Corpo Santo, en Funchal; la confraria do Corpo Santo, en Câmara De Lobos; la "Casa do Corpo Santo" en Setubal; la ermita de San Telmo en Zumaya; la "Confraría das Almas do Corpo Santo", de Massarelos; el Real Colegio San Telmo de Sevilla; la Cripta y capilla "Do Corpo Santo" en la ciudad de Tui; y la "Capilla de las Reliquias", en la Catedral de Tui.

En el capítulo quinto Andrés Ordax nos aproxima a San Telmo en su presencia en diferentes conventos y catedrales: Concretamente, los conventos dominicos de San Pablo de Palencia, San Pablo de Valladolid, San Esteban de Salamanca, Vitoria (a través de su retablo desaparecido), San Telmo de San Sebastián, Santa Cruz la Real de Granada, San Pedro Mártir de Toledo, San Pablo el Real de Sevilla, Nuestra Señora del Pilar de Valencia, Santo Domingo de Tui, Madre de Dios de Sevilla, Anunciada de Bayona (Pontevedra), y Portacoeli de Valladolid. En lo concerniente a su presencia en catedrales el autor localiza a este santo en Sevilla, Burgos, Guadix, Córdoba, Calahorra, Palencia y Tui.

Se cierra la obra con un epílogo; su título: Del "alter Paulus" al "alter Iacobus"; se hace aquí una referencia especial a Telmo en su condición ecuestre, lo que lleva a plantear paralelismos con ambos apóstoles.

Obra, pues, ambiciosa a la hora de valorar, en lo iconográfico, al personaje en cuestión, con abundante aportación fotográfica y una reciedumbre en su discurso que es propia de una voz tan autorizada como la del profesor Salvador Andrés Ordax.

José Manuel García Iglesias
Universidade de Santiago de Compostela

NOTAS

¹ Véanse <http://aunamendi.euskonikaskuntza.eus/eu/andres-ordax-salvador/ar-149921/> ; <https://historiadelarte.uva.es/departamento/salvador-andres-ordax/>

² <file:///C:/Users/Usuario/AppData/Local/Temp/Dialnet-IconografiaTeresianoalcantarina-1961181-1.pdf>

³ <file:///C:/Users/Usuario/AppData/Local/Temp/Dialnet-IconografiaJeronimaEnElMonasterioDeSanJuanDeOrtega-1404315.pdf>

⁴ <file:///C:/Users/Usuario/AppData/Local/Temp/Dialnet-IconografiaDeLasVirtudesAFinesDeLaEdadMedia-2671886.pdf>

⁵ Véase <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=711175>

ICONOGRAFÍA DE SANTA TERESA DE JESÚS. I. LA HERENCIA DEL ESPÍRITU DE ELÍAS

Fernando Moreno Cuadro, Monte Carmelo, Burgos, 2016. 191 págs.
ISBN 978-84-8353-763-3

ICONOGRAFÍA DE SANTA TERESA DE JESÚS. II. LAS SERIES GRABADAS

Fernando Moreno Cuadro, Grupo Editorial Fonte- Monte Carmelo, Burgos, 2017. 300 págs.
ISBN 978-84-8353-850-0

A primera vista, por la cronología de estos dos libros (2016-2017), pertenecientes a una serie de cuatro – dos aún pendientes de publicación-, del mismo autor, el catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Córdoba, Fernando Moreno Cuadro, pudiera pensarse que se han hecho con motivo del V Centenario del nacimiento de Teresa de Jesús, celebrado especialmente en Ávila en el año 2015. Nada más lejos de la realidad. Como sucede en tantas ocasiones el quehacer de un determinado investigador se adentra, con ambición de miras, en una temática cualquiera muchas veces en un tiempo muy anterior al de una conmemoración de estas características. El propio Moreno Cuadro relata, en su introducción a esta obra, como es en 1989, con motivo de la puesta en marcha del IV Centenario de la muerte de San Juan de la Cruz, cuando se subraya su interés por este tipo de temática que se visualizará ya en una exposición *Iconografía y arte carmelitano*, celebrada en Granada en el año 1991, y de la que él es su comisario científico.

En esta línea de trabajo se irán dando a conocer diferentes estudios de este autor, en lo que tiene que ver, propiamente, con la figura de Teresa de Jesús. Ya con anterioridad a 1989 publica, en 1983, "Las empresas de santa Teresa de Jesús grabadas por Manuel de Freyre" (*Mundo da Arte*, 16, pp. 19-32). Lleva la fecha de 1990 su trabajo "Grabados teresianos del Retrato Místico" (*CajaSur*, 41, pp. 14-15). En 1992 se presenta su "Iconos del Teresianum de Roma" (*Teresarianum*, 1, pp. 266-278)¹, con una temática que se de-

sarrollará, después, en el primer volumen de los aquí considerados.

Tres publicaciones suyas del 2009 vuelven a abordar aspectos que han sido tenidos en cuenta en estos libros que nos ocupan: "El Zodíaco teresiano de los Klauber" (*Boletín de Arte*, 30-31, pp.169-183)²; "En torno a las fuentes iconográficas de Tiépolo para la "visión teresiana" del Museo de Bellas Artes de Budapest" (*Archivo Español de Arte* (327, pp. 243-258)³; y "Génesis iconográfica del San Elías de Pedro de Mena de la catedral de Granada" (*Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 40, pp. 179-192)⁴.

Del año 2010 es su artículo "J. B. Palomino y J. Hiebel: Renovación y tradición en las series teresianas del setecientos" (*Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 110-111, pp. 37-64)⁵. Ya en el año 2012 se publica su trabajo "La serie de la *Transverberación de santa Teresa con las dos Trinidades* derivada de Wierix. Acerca de una pintura de Francisco Rizi" (*Goya*, 341, pp. 312-323)⁶. Y en el 2015, "Medida del corazón teresiano" (en Rafael García Mahiques, Sergi Doménech García (eds.), *El valor discursivo del cuerpo en el Barroco Hispano*, pp. 227-246)⁷.

Así pues, se puede decir que el tema teresiano es cuestión reiteradamente estudiada por el profesor Moreno Cuadro a lo largo de muchos años y estos libros que aporta son el resultado de un quehacer sistemático que ahora se desglosa en cuatro volúmenes, ofreciendo una visión completa del autor en una temática que ha sido,

en los últimos años, reiteradamente abordada por múltiples investigadores, algo, por cierto, minuciosamente considerado en las respectivas bibliografías de estos dos tomos.

El primer volumen, *La herencia del espíritu de Elías*, nos aproxima a la reacción que supone el Carmelo teresiano ante la relajación de la orden con la propuesta de retorno a la austeridad de antaño; en ese sentido se vincula a la figura de Elías, como precursor a tener en cuenta. De ahí, un primer capítulo titulado El espíritu eliano, desglosado en tres epígrafes: Bajo el manto de Elías; Santa Teresa y los triunfos carmelitanos; Paraíso carmelitano y vergeles descalzos. La viña teresiana y la flor más destacada del jardín de Yahvé.

En definitiva, partiendo de diferentes testimonios europeos y americanos, el profesor Moreno, en un contexto contrarreformista, muestra como los carmelitas presentan, entre otras temáticas, a los reformadores descalzos bajo el manto de Elías y, también, su defensa de la figura de María.

En su segundo capítulo, titulado La protección y mediación de María, Moreno Cuadro aborda tres temáticas: De la Virgen del manto al Manto teresiano; El escapulario de los descalzos; Santa Teresa en una singular visión trinitaria de María.

Estamos ante una Orden consagrada a María, a la que consideran madre y patrona, lo cual redundará en una serie de temáticas propias; es el caso de Manto teresiano, o de la denominada Inmaculada carmelitana

El capítulo tercero del primero volumen se denomina La expansión del Carmelo teresiano. Son cuatro los epígrafes que lo estructuran: El Monte Carmelo como centro del mundo y de las nuevas fundaciones; El fomento de la vida regular; La nave misional; Alegoría de Nueva España.

Se aborda, pues, aquí al Monte Carmelo como primitivo lugar eliano, a considerar como centro del mundo y de las nuevas fundaciones teresianas. El tema de la *nave misional*, a entender como símbolo de la expansión del Carmelo, se muestra con especial presencia en México. Cuenta, en lo concerniente a la forma alegórica de hacer, como se manifiesta esa proyección americana con dos ejemplos valorados: *La provincia de San Alberto de México como "Casa de la Sabiduría"* y *La nueva Jerusalén carmelitana de Puebla*.

Las series grabadas es el título correspondiente al segundo volumen aquí tratado y que cuenta con un prólogo firmado por Juan Carrete Parrondo. Además de una introducción, en la que, entre otras cuestiones, se aborda el tema de la presencia y asimilación de la iconografía teresiana en los santorales carmelitanos, este libro contiene dos apartados. Uno, dedicado a las grandes series seiscentistas; y otro, a las series menores del setecientos.

En lo concerniente al siglo XVII sus contenidos se reparten en tres epígrafes: La Vita... de Amberes de 1613; El recuerdo de las *posiciones*. De los testigos "de visu" a los testigos de referencia de la capilla Cornaro; Las series de Roma y Lyon de 1670 y la versión de Westerhout de 1715.

Se trata, pues, aquí de la *Vita B.- Virginis Teresiae*, publicada en Amberes en 1613, antes de su beatificación, y reeditada en 1630. Esta serie flamenca cuenta con veinticinco estampas numeradas, incluyendo la portada. En catorce de ellas está la firma de Adriaen Collaert y en una, la de Cornelio Galle; las demás no cuentan con una autoría reconocida. Además, se consideran otras estampas, a relacionar con su beatificación y canonización anteriores a las nuevas series de Lyon y Roma, de 1670, en las que ya no se sigue un orden cronológico. Ahora se trata de sesenta y ocho estampas, en la versión romana, y de cincuenta y cuatro, en la francesa.

En la parte dedicada al siglo XVIII la estructuración de la que se parte es la siguiente: El Místico Rittrato de Ambrogio Maria di Santa Barbara; Anton Birkhart y Juan Bernabé Palomino; Los Klauber.

Aun cuando la primera edición del *Mistico Rittrato della Serrafica Vergine Santa Teresa di Giesú* se hace en Modena en 1697 el hecho de que sean varias las reediciones que se realizan de esta obra en la siguiente centuria justifica su inclusión en esta parte.

Por lo que se refiere a las series de Birkhart y Palmomino son grabadas, respectivamente, en Praga y Madrid. Si la primera se concibe con el ánimo de dar a conocer el Carmelo teresiano en la Europa oriental, en la de Palomino de lo que se trata es de ilustrar las *Obras y Cartas de la*

Gloriosa madre Santa Teresa de Jesús..., obra publicada, por Joseph Orga, en el Madrid de 1752.

Y, a la hora de considerar los temas tratados por los Klauber, se vinculan a la publicación de la *Vita S. V. et M. Theresiae á Jesú Solis Zodiaco Paralela*, obra de fray Atanasio de la Cruz, carmelita descalzo.

Quedan, pues pendientes, la edición de dos tomos de esta serie. El tercero tendrá como título *De las visiones de la vida cotidiana* y el cuarto,

Iconografía de los reformadores descalzos y la estampa alegórica.

Obra ésta, en resumen, magníficamente argumentada, con una aportación gráfica muy idónea y con un rigor, en el modo de trabajar, digno de todo elogio. Tan solo los trabajos concebidos a lo largo de muchos años, y desde un quehacer sistemático, pueden aportar resultados de esta índole.

José Manuel García Iglesias
Universidade de Santiago de Compostela

NOTAS

¹ http://www.teresianum.net/wp-content/uploads/2016/11/Ter_43_1992-1_265-278.pdf

² <http://www.revistas.uma.es/index.php/boletin-de-arte/article/viewFile/4370/4082>

³ <http://archivospañoldearte.revistas.csic.es/index.php/aea/article/viewFile/157/159>

⁴ <file:///C:/Users/Usuario/AppData/Local/Temp/261-258-1-PB.pdf>

⁵ <https://delaruecaalpluma.files.wordpress.com/2014/06/academia-s-fernando-2010.pdf>

⁶ https://delaruecaalpluma.files.wordpress.com/2014/06/goya_341_morenocuadro.pdf

⁷ http://www.emblematica.es/anejos_imago/anejos-4/pdf/16-Moreno-Cuadro-CC-2015-final.pdf

MAGNIFICENCIA Y ARTE. DEVENIR DE LOS TAPICES EN LA HISTORIA

Miguel Ángel Zalama (Dir.), Jesús F. Pascual Molina y María José Martínez Ruiz (Coords.), Ediciones Trea. Piedras Angulares, Asturias, 2018. 354 págs.

ISBN 978-84-17140-38-0

El estudio de las grandes colecciones de tapicerías existentes en España, no sólo la Colección Real, sino también aquellas pertenecientes a relevantes colecciones eclesiásticas y nobiliarias, pasa por una etapa sumamente fructífera. En las dos décadas de este siglo hemos podido ver como colgaduras y tapices han salido a la luz en diversas publicaciones, exposiciones e, incluso, en festividades que recuperan su función original.

La explicación de esta tendencia se podría encontrar en un cambio del paradigma historiográfico al superar los dictados de la Ilustración. Ésta sólo reconocía en esta manifestación la capacidad técnica de reproducir -copiar- la idea salida de las manos de un pintor. Se trataba de un proceso artesanal que situaba a los artistas en las antípodas de sus deseos por alcanzar un cierto reconocimiento social, devolviéndolos a ese ámbito gremial en el que la diferencia entre artesanía y arte no existía. Una visión que, tal como se recoge en la introducción de este libro, llevó a exclamar a Aby Warburg en 1907 que los tapices eran "fósiles de la cultura de la aristocracia". No deja de ser curioso que esas palabras estén muy próximas en el tiempo al esfuerzo desempeñado por diferentes historiadores franceses y españoles quienes, entre 1888 y 1900, mostraron en público parte de estas colecciones en exposiciones internacionales como la de Barcelona, la Histórico Europea de Madrid, la exposición universal de París y la exposición retrospectiva de Zaragoza.

Tampoco nos debe extrañar que se recurra a la expresión "fósil cultural" para la definición de los tapices a principios del siglo XX ya que, de un modo u otro, este concepto había sido acuñado y comenzó a ser utilizado en el momento en que la disciplina de la prehistoria y la arqueología se

abrieron camino en el ámbito de las ciencias durante el siglo XIX. De hecho, para autores como Alcina Franch, esta expresión refleja la influencia que las Ciencias Naturales ejercieron sobre las nuevas disciplinas humanísticas. Por otra parte, de forma coherente, el uso de este término refleja la obsolescencia en que estas colgaduras y tapices habían caído en el siglo XIX, cuando los anticuarios y marchantes europeos tenían su atención centrada en otras manifestaciones artísticas que habían avanzado con mayor decisión. Un momento en que sólo los grandes coleccionistas estadounidenses, los mismos que atesoraban obras impresionistas y postimpresionistas, se interesaban por este tipo de objetos que servirían para adornar sus mansiones.

Estas actitudes acabaron por arraigar en una historiografía que concebía el tapiz como una expresión de lujo y ostentación. Una práctica artesanal que tenía más valor por los materiales que se usaban que por el proceso creativo en sí mismo.

Esta apreciación sólo responde a una de las acepciones asociadas con la palabra *Magnificencia*, primera palabra que el lector se encuentra al aproximar a este conjunto de estudios. La magnificencia asociada con la ostentación y la grandeza. Sin embargo, en el *Tesoro de la Lengua Castellana* se nos recuerda que magnificencia "es la obra de ser magnífico"; concepto que, a su vez, Covarrubias nos recuerda que está asociado al "dádivoso o liberal". Es decir, se refiere al que está en disposición para grandes empresas o para grandes gastos; una cuestión muy cercana a esa aristocracia de la que hablaba Warburg.

Es curioso que esta apreciación de principios del siglo XX que, de un modo u otro, mayoritariamente de forma inconsciente, se ha mantenido a

los largo de toda la centuria, entre en contradicción clara con apreciaciones como la recogida por Gaspar Gutiérrez de los Ríos (1567-1606), en su *Noticia General para la Estimación de las Artes*, publicada en Madrid en 1600, donde hablaba de la tapicería como el *ars suprema*. Algo que Velázquez también recoge en *Las hilanderas* o *La Fábula de Aracne* (1657). Una idea que Antonio Palomino (1655-1726) también manejará en su *Museo Pictórico y escala óptico*.

Esta línea de apreciación y reconocimiento, que en su momento iniciaron personajes tan ilustres como Valentín Carderera, Federico de Madrazo o Gregorio Cruzada Villaamil, José Ramón Mérida, un entusiasta deseoso de crear un Museo de tapices, es la que se vislumbra en este libro que concibe el tapiz como un objeto artístico en sí mismo, como un hecho histórico vinculable a un momento y a unos personajes determinados y, sobre todo, como un testimonio cultural sobre el que se han construido multitud de relatos. Cada uno de los diecisiete trabajos de investigación reunidos bajo el título de *Magnificencia y Arte*, nos permite aproximarnos a alguno de estos conceptos.

De este modo, se nos habla del expolio, calificado por el autor de "robo con nocturnidad y alevosía", perpetrado por el emperador Carlos V a espaldas de su madre, doña Juana. Un expolio que tuvo su continuidad entre 1526 y 1555. Frente a ese latrocinio se profundiza en el uso de estos tapices y estandartes en diferentes celebraciones, también asociadas con la exaltación de la imagen imperial del rey Carlos o del príncipe Felipe, cuya formación artística permitió que los tapices jugaran una papel fundamental en la escenografía festiva de la corte. Los mismos tapices, que al igual que otras pinturas, sirvieron para construir el relato victorioso de un monarca que convirtió el triunfo naval en Lepanto en su estandarte y, por extensión el de dos protagonistas clave en él: Gian Andrea Doria y don Juan de Austria.

Junto al relato de la Corte, sin alejarnos demasiado de ella, los tapices ocuparon y jugaron un papel sumamente importante en los monasterios reales de Las Descalzas y la Encarnación de Madrid. Sus colecciones nos hablan del papel protagonista jugado por la princesa doña Juana

de Portugal, la emperatriz María de Austria, Sor Margarita de la Cruz, etc.

A este mismo ámbito se refieren los estudios que nos trasladan del interior cortesano a ámbitos festivos del Madrid de la segunda mitad del siglo XVII, en los que se subrayará la importancia ceremonial de las colgaduras, doseles y cortinajes, comunes en muchos retratos cortesanos, o en representaciones teatrales.

Un cierto grado de singularidad adquieren en este punto los tapices de la festividad del Corpus, celebración que, durante la Edad Media y la Edad Moderna, se convirtió en un espacio de adoración y glorificación, devoción, deleite y diversión. Un espectáculo religioso que movía a la fe.

Evidentemente, en todos estos estudios el factor iconográfico, como reflejo de una visión cultural de la sociedad de su momento, se convierte en un elemento relevante que adquiere valor propio en el estudio sobre el Templo de Latona del Museo de Lamego, la representación del firmamento en las "hystorias antiguas", en los tapices de la conquista de La Goleta y Túnez, donde los textiles se convierten en un instrumento de propaganda al servicio de la construcción de una imagen imperial mítica, en la pervivencia de la memoria plástica y literaria a través de esta "pintura tejida" o la proyección que también se puede trasladar al análisis de la iconografía urbana transmitida por muchos de estos tapices

Tampoco podían faltar en un trabajo monográfico como éste las menciones a esas otras colecciones eclesiásticas conservadas en catedrales como la Seu Vella de Lleida, Tarragona.

Se cierra el volumen con dos estudios dedicados al viaje emprendido por los tapices españoles más allá de nuestras fronteras. Lo mismo que ideas y personas, los textiles de la corte española viajaron hacia ultramar, a Buenos Aires y Nueva York para satisfacer esos deseos de ostentación y magnificencia meramente mercantil, tal como se recoge en una carta en la que, como cualquier otro encargo, se consulta sobre si será uno o dos los tapices encargados.

En definitiva estamos ante un volumen en el que diecisiete investigadores, procedentes de las universidades de Valladolid, Castellón, Madrid, Lisboa, UNED, Buenos Aires, y centros como el

Instituto Moll, los museos de Lleida y Tarragona, nos ofrecen una lectura coherente, detallada y profunda de la compleja realidad de una manifestación artística que, todavía hoy, pasa desapercibida ante los ojos de muchos visitantes y estudiosos. Las aportaciones de Miguel Ángel Zalama, Rafael Domínguez Casas, Jesús F. Pascual Molina, Víctor Mínguez, Fernando Checa, Álvaro Pascual Chenel, Patricia Andrés González, Rafael Morei-

ra, María Concepción Porras Gil, Valeria Manfrè, Antonio Urquizar Herrera, Matteo Mancini, Elena Vázquez Dueñas, Carmen Berlabé, Sofía Mata de la Cruz, Astrid Maulhardt, y María José Martínez Ruíz, serán a partir de este momento un modelo a seguir para recuperar un patrimonio que merece ser recuperado.

Juan M. Monterroso Montero
Universidade de Santiago de Compostela

DE TIROS, HUELLAS Y ARRIMOS. HISTORIA DE LA ESCALERA MONUMENTAL EN SANTIAGO DE COMPOSTELA

Miriam Elena Cortés López, Edicións Andavira-Consorcio de Santiago, Santiago de Compostela, 2017. 353 págs.
ISBN 978-84-16753-23-9

La ciudad, tal como la definió Aldo Rossi en 1977, es un organismo vivo, con memoria y conciencia de sí mismo. Esta afirmación, tan evidente hoy en día para todos nosotros, resultaba sorprendente en un momento en el que el expansionismo urbano amenazaba seriamente la conservación de muchos centros históricos europeos. En realidad esa toma de conciencia no le correspondía a la ciudad sino a sus ciudadanos, a aquellos que son de un modo efectivo los responsables de reconocer los valores intrínsecos de cualquier urbe. No en vano, la ciudad existe en la medida en que está habitada, en la manera en que es leída y comprendida por aquellos que conviven con sus plazas, sus calles, sus edificios, todos y cada uno de los rincones que la componen y la definen. En efecto, la memoria de un centro histórico no se erige a través de los grandes hitos constructivos; se articula por medio de aquellos pequeños detalles que confluyen entre unos y otros, creando su propia identidad.

De esa memoria intermedia, la que dota de coherencia a un discurso escrito sobre grandes frases, como si se tratara de los eslabones de una cadena, nos habla el libro de Miriam Elena Cortés López. A través de un elemento arquitectónico singular, de difícil encaje en muchos edificios y de necesaria presencia en el entramado urbano, la escalera, se nos invita a hacer una nueva relectura de Santiago de Compostela. Quizás por su presencia constante y obligada, la escalera ha pasado a la literatura arquitectónica y urbana como ese complemento preciso, pero molesto, al que se debe hacer referencia sin detenerse demasiado en él. Casi se podría decir que su condición funcional de elemento de tránsito y paso obliga a historiadores del arte y arquitectos a actuar del mismo modo que lo haría una persona que asciende, o desciende, por una escalera. Nadie se

detiene en medio de su recorrido si se encuentra en una de ellas.

Desde este punto de vista el texto de Cortés López supone una novedosa forma de entender la ciudad, puesto que hace de lo aparentemente complementario el centro de su investigación. La escalera en Santiago de Compostela es un vecino más que se nos ofrece en cada plaza, en cada calle, en cada rincón de la ciudad y en el exterior e interior de muchos edificios. Por ese motivo, la autora le cede la palabra a esas escaleras que se explicarán y justificarán tanto arquitectónica y funcionalmente, como histórica y socialmente. En los diferentes capítulos que siguen a este prólogo, cada uno de los ejemplos seleccionados, nos permitirá entender un poco mejor esta ciudad de escalones, huellas, contrahuellas, tiros y arrimos.

Basta con poner algunos ejemplos, sin ánimo de ser exhaustivos, para que el lector de estas páginas pueda entender la trascendencia que tiene este elemento arquitectónico de carácter funcional. Junto al valor simbólico que poseen escaleras como las que nos conducen a la cripta del Apóstol Santiago o nos permiten acceder al camerino donde el fiel puede abrazar al Santo, escaleras como la que da acceso al Pórtico de la Gloria y a la cripta de la catedral compostelana, la conocida como escalera maximiliana, se erigen como verdaderos hitos en el espacio urbano. La plaza del Obradoiro sería diferente si no contase con ese doble tiro recto que interrumpe la regularidad de una plaza que se fue configurando lentamente. Incluso, como ocurre en ese caso, la escalera estuvo ahí antes que la plaza que conocemos hoy en día. Se podría afirmar que la esencia de esta plaza está en la escalera, que es ella su razón de ser.

Lo mismo ocurre con escaleras como las que dan acceso a San Martiño Pinario, bien en la plaza de la Inmaculada, portada de la portería del

monasterio, bien en su iglesia. Cada una de ellas se pone al servicio de la fachada con la que se corresponden y son los recorridos de sus diferentes tiros los que las dotan de personalidad.

Serían estos tres ejemplos de escaleras monumentales perfectamente reconocibles por todos. Aquellas que nos salen al encuentro, a pie de calle. Otras, sin embargo, quedan ocultas en el interior de esos mismos inmuebles, como las escaleras abacial, de la sacristía o de las oficinas en San Martín Pinario; también ocurre lo mismo con las escaleras del Colegio de Santiago Alfeo - actual Colegio de Fonseca o Biblioteca de la Universidad de Santiago de Compostela -, el Pazo de Bendaña, la Facultad de Geografía e Historia o, la siempre reconocible, escalera helicoidal de Santo Domingo de Bonaval.

Todas estas escaleras, y otras muchas, son analizadas en este libro de un modo riguroso y ameno. Su origen histórico, su configuración, la función práctica y simbólica que cada una de ellas posee se convierte en un el hilo conductor

de un relato que, valga la expresión, se construye peldaño a peldaño, de los testimonios más antiguos y vistosos, a aquellos más modernos y menos evidentes; incluso de aquellos otros que el progreso, los nuevos tiempos y la imposición de unas nuevas necesidades han llegado a amenazar o, todavía, ponen en cuestión su existencia.

Este libro, por último, aspira a ser algo más que un mero relato histórico y artístico para una ciudad sobre la que ya se han escrito muchas páginas. Como se decía al principio, se trata de un instrumento a través del cual se nos invita a tomar conciencia de la ciudad que habitamos, aquella que nos pertenece y cuyos cambios y transformaciones explicarán nuestra conciencia ciudadana. No olvidemos que la ciudad existente - mejor que la ciudad consolidada - es, siempre, gracias a sus habitantes, los que transitan - arriba y abajo - por sus calles, plazas y escaleras.

Juan M. Monterroso Montero
Universidade de Santiago de Compostela

VELÁZQUEZ. EL PLACER DE VER PINTURA

Ximo Company. Prefacio de Jonathan Brown, Edicions i Publicacions de la Universitat de Lleida-Centre d'Art d'Època Moderna (CAEM), Lleida. 2017. 174 págs.
ISBN 978-84-9144-055-0

Enfrentarse a un artista como Velázquez es siempre una gran responsabilidad. Un reto del que aquel que se atreve a enfrentarlo, con toda seguridad, se pregunta varias veces si merece la pena, si hay algo más que se pueda aportar y, sobre todo, si el escritor estará a la altura del pintor. El tema termina por sojuzgar, al menos por intimidar, al investigador. Esto es lo que podríamos pensar al aproximarnos a este estudio realizado por Ximo Company desde la Universidad de Lleida y el Centre d'Art d'Època Moderna. Sin embargo, una vez que entramos en sus páginas descubrimos que, lejos de abismarse en la obra del pintor sevillano, el autor se planta ante un viejo conocido, con el cual ha entablado una antigua amistad; una relación que se ha prolongado en el tiempo y le ha permitido decantar sus apreciaciones sobre la obra de Velázquez. Esta es, al menos para quien escribe estas líneas, la impresión que causa la dedicatoria de este libro: "a quienes disfrutan con el placer de *ver y contemplar...*". Una verdadera invitación a la lectura lenta y reposada, a mirar además de ver, y a reflexionar mientras contemplamos cada una de las obras seleccionadas.

Efectivamente, tal como señala Jonathan Brown en su prefacio, se trata de las meditaciones derivadas de una *mirada atenta*, diríamos que comprensiva y reflexiva, la mirada de la experiencia y la madurez. Ese momento en el que el maestro enseña aquello que el alumno necesita saber.

El libro discurre a través de 174 páginas que se leen con facilidad, de un modo agradable y, a un tiempo, profundo. Su primer capítulo está dedicado a una reflexión sobre la necesidad de mirar y contemplar la pintura. Comienza con una mención a otro gran estudioso de Velázquez, Julián Gállego, y prosigue con una reflexión metodológica sobre el papel de la mirada -ahora contemplación- en la historia del arte. Esa mirada es en la que se debe cimentar nuestra relación con

la obra, incluso antes de los datos y la literatura erudita que, en palabras del autor, puede terminar por sepultarnos. La contemplación se convierte en el remedio ante la "hipertrofia del dato".

El segundo capítulo está dedicado a *Las Hijanderas*. Se trata de un alegato en defensa de la mirada pausada frente a la mirada vertiginosa del visitante necesitado de cubrir todas las casillas de sus supuestas visitas. Nos invita a preguntarnos por la obra, por su proceso de ejecución, a buscar aquellos testigos que más tarde se podrán confirmar en análisis de reflectografía infrarroja.

Lo mismo ocurre cuando se enfrenta al *retrato de Juan de Pareja*, "El Moro de Velázquez", donde una vez recopiladas las referencias bibliográficas necesarias comienza a plantear preguntas sobre el proceso técnico empleado por Velázquez, por los desafíos que plantea a los criterios estéticos y técnicos de su época. Company se detiene a reflexionar sobre el contraste cromático del fondo, sobre el rostro "brillante, sudoroso y vivísimo" de Pareja o, por qué no, sobre la ejecución de una oreja que se hace presente por una breve nota carmín.

El mismo procedimiento seguirá con el *retrato del Papa de Inocencio X*, donde se detiene a estudiar los dibujos preparatorios, realizados a pluma y tinta, o en *La Venus en el espejo*, lugar en el que las preguntas se nos reflejan en medio de exclamaciones de admiración.

Otros personajes del universo velazqueño discurrirán por el capítulo sexto, en el que *el retrato del Príncipe Felipe Próspero*, con su ceñidor cargado de amuletos protectores, tan vivo y expresivo como el perro que se acurruca en el sillón, convive con *El bufón el Primo* - don Sebastian de Morra -, con *Calabacillas* o *Esopo*. Dentro de este mismo capítulo hay un apartado reservado para la pintura religiosa: *Jacob recibe la túnica de José*

o el *Cristo de San Plácido*. Un extraordinario contraste entre la expresividad de Jacob y sus hijos y la serenidad de Jesús, muerto y, a la vez, vivo.

Obviamente, en cualquier trabajo sobre Velázquez, no se podría omitir la referencia a *Las Meninas*, calificadas como la mejor expresión del ejercicio de retratar a través de un retrato. Es en este punto donde Company nos pide que nos pertrechemos de todo el utillaje necesario para enfrentarnos a una obra de la que "cada espectador, según el autor, cada historiador del arte obtendrá una clara respuesta... según la capacidad de su recipiente visivo". Algo que se repite al

estudiar *la Coronación de la Virgen* o el lienzo de *San Antonio Abad y san Pablo, primer ermitaño*.

Concluye este trabajo con una breve referencia a la importantísima labor realizada en el CAEM por el equipo dirigido por Ximo Company y una curiosa reflexión sobre Leonard Cohen, una verdadera invitación a mirar y, esta vez también, a escuchar: "Yo estoy completamente persuadido de que Velázquez y Cohen se hubieran entendido a la perfección".

Juan M. Monterroso Montero
Universidade de Santiago de Compostela

DE LO CLÁSICO Y LO ROMÁNTICO. IMAGEN DE ARANJUEZ EN EL SIGLO DE CARLOS III

María Magdalena Merlos Romero, Ayuntamiento de Aranjuez, Aranjuez, 2016 (edición digital). 398 págs.
ISBN 978-84-617-5419-9

No debería constituir sorpresa alguna el afirmar que Aranjuez es uno de los temas más transitados en la historiografía del arte español, sin duda por unas condiciones como Real Sitio que, en su combinación de singular paraje natural, dilatada continuidad histórica y cosmopolitas rasgos cortesanos, a la postre han propiciado numerosos estudios en torno al lugar. Ahora bien, desde el año 2001, fecha en que fue inscrito en la Lista del Patrimonio Mundial de la UNESCO, es perceptible el desarrollo de nuevas investigaciones que han superado el tradicional análisis del palacio, los jardines o la ciudad, expandiendo las visiones hacia otros ámbitos menos conocidos y abordando el conocimiento del conjunto de un modo integral, al hilo de su redefinición tipológica y nuevo marco, incluso territorial, como paisaje cultural.

En esa línea de nuevos enfoques, la publicación objeto de esta reseña es parte de la brillante tesis doctoral defendida por Magdalena Merlos Romero en la primavera del año 2014, bajo el título "Aranjuez, imagen de un mito romántico". Dirigida por Victoria Soto Caba, en aquel extenso trabajo de investigación, calificado con Sobresaliente cum Laude y merecedor del Premio Extraordinario de Doctorado de la UNED en el año 2015, se abordaba toda la trayectoria del lugar cortesano, desde sus orígenes hasta los inicios del siglo XX, con una exhaustiva exploración de las fuentes gráficas y escritas en lo que venía a constituir una completa historia cultural de Aranjuez. Como pudimos apreciar los miembros del tribunal convocado en aquella ocasión, al modo de un valleinclanesco juego de espejos las imágenes artísticas y literarias generadas en torno a Aranjuez se desdoblaban y multiplicaban en la minuciosa lectura de Magdalena Merlos para ofrecer un rico y sugestivo análisis sobre los rasgos formales y tópicos que todavía Aranjuez y su mito romántico mantienen hasta hoy.

La publicación que ahora se comenta, editada por el Ayuntamiento de Aranjuez, centra su objetivo en la interpretación iconográfica de Aranjuez durante los siglos XVIII y primer tercio del XIX. Se trata de un enfoque novedoso en varios sentidos, como resulta evidente desde el mismo título, en el que se anuncia la caracterización de Aranjuez en el debate clasicismo/romanticismo y la acotación cronológica correspondiente a la centuria dieciochesca, con especial protagonismo del reinado de Carlos III; y se constata en la estructura del texto, que distingue claramente una primera parte dedicada a la identidad, es decir, al acto de creación y recreación del conjunto - su conformación y todas las actividades culturales, lúdicas e incluso científicas desarrolladas en el espacio y el tiempo -, y una segunda a la imagen, o lo que es lo mismo, la percepción e interpretación de esa identidad, en un proceso intelectual inherente, conviene recordarlo, a la misma definición de paisaje. La ambición de estos contenidos viene siendo habitual en otras publicaciones de la autora, archivera del Real Sitio y Villa de Aranjuez y profesora tutora de la Universidad Nacional de Educación a Distancia, ya que en los últimos años ha desplegado una intensa actividad para la investigación, difusión y gestión de este excepcional conjunto patrimonial.

Trascendiendo el ámbito más tradicional de la historia del arte, el libro apuesta por un enfoque multidisciplinar, en estrecha conexión con las historias culturales y de las mentalidades. Así, en sus páginas se concreta una mirada transversal alimentada tanto por los testimonios pictóricos y gráficos como por los literarios que han sido tan determinantes para la elaboración iconográfica y difusión de los valores del paisaje de Aranjuez, por supuesto a través de los ojos de pintores, diplomáticos y viajeros que hicieron llegar esa imagen a toda Europa. Por otra parte, la autora ha prescindido deliberadamente de los clichés de la historiografía tradicional y de

las fuentes de archivo ya conocidas, para focalizar la atención en lo que los contemporáneos vieron y tradujeron al lienzo o al papel. La tarea en este sentido ha sido exhaustiva, recogiendo la práctica totalidad de textos e imágenes conservadas, como se aprecia en el nutrido aparato gráfico y bibliográfico que sirve de apoyo al denso texto.

A lo largo de los diferentes capítulos se observa cómo la imagen de Aranjuez, sobre todo a lo largo de las décadas de la Ilustración, se fue consolidando como prototípica semblanza de una España moderna, aunque sin olvidar las connotaciones de un aura sensorial y emotiva, que oscila desde las visiones arcádicas hasta las correspondencias románticas entre paisaje y sentimiento. Es obligado llamar la atención en este sentido sobre los inéditos capítulos dedicados a la obra gráfica de Domingo de Aguirre, a los dibujos de Lord Grantham, y especialmente a Schiller y su drama *Don Carlos*, publicado en 1787.

La conocida serie de vistas y planimetría de Aranjuez realizada por el ingeniero militar Domingo de Aguirre, encargadas por Carlos III, tenía como destino la reproducción y distribución por las principales cortes europeas. Los espacios representados y la misma alegoría de España que ocupa un ángulo de la topografía de Aranjuez ejemplifican el deseo de exhibir la vanguardia ilustrada y fisiocrática hispana, proyectando una imagen positiva y moderna de la nación. Por las mismas fechas, el embajador británico en España, Lord Grantham, reproducía rincones a lo largo del río Tajo, que como él mismo explicaba en su correspondencia personal, le transportaban a los versos de Virgilio. Por último, y este es el capítulo más amplio del libro, se explica el papel de Schiller - quien paradójicamente nunca estuvo en España - y de sus versos, escritos desde la imaginación idealizada de un lugar que no conocía - "los hermosos días de Aranjuez han llegado a su fin" -, pero que viajarán por toda Europa estableciendo la identidad entre Aranjuez y el paraíso perdido, renovando el mito sobre el *genius loci*. De este modo, el sitio cortesano quedó incorporado al circuito del Grand Tour como una fusión de palacio, jardines y territorio, todo ello dentro de un paisaje consolidado como tema artístico y literario para los nuevos artistas libres que, en contraste con los áulicos, iban a poner las bases de la percepción romántica durante el siglo XIX. Prolongando sus

últimos capítulos hasta el reinado de Carlos IV, la investigación critica acertadamente la convencional y reduccionista imagen tópica de Aranjuez como un binomio palacio-jardín establecida ya en el siglo XX, y que hoy gracias a la declaración como paisaje cultural se está corrigiendo.

En este sentido cabe apuntar que las novedosas aportaciones de este libro han de cumplir un relevante papel en el ámbito académico y científico, y no sólo por tratarse de un bien registrado como Patrimonio Mundial, sino por captar su universalidad y excepcionalidad, trascendiendo los estrechos marcos de lo que se viene conociendo como historia local. Ello conduce a destacar otro de los puntos fuertes del estudio: el interés para la misma gestión del paisaje cultural de Aranjuez como recurso que abre puertas a programas de investigación, conservación, y difusión que fomenten el uso sostenible del bien y pongan en valor su riqueza patrimonial y cultural desde unas miras más amplias e integrales.

Retomando una de las afirmaciones más reiteradas por Magdalena Merlos a lo largo de las páginas de este libro, la imagen de Aranjuez en el siglo XVIII no se sustenta exclusivamente en la creación y recreación acaecidas durante aquellos años, sino en toda una sucesión de intervenciones que tienen su punto de partida en el sustrato renacentista, el Real Sitio concebido, creado y disfrutado por Felipe II. Coincide con estas palabras la prologuista y también directora de la tesis, la profesora Victoria Soto Caba, para quien el estudio ahora editado es una invitación a acometer la necesaria publicación de la investigación completa defendida en su momento como tesis doctoral. Ojalá que así sea, ya que la tesis desarrolla plenamente la perspectiva metodológica adoptada para esta publicación, e incluso su proyección como instrumento de trabajo en la gestión del patrimonio cultural, singularmente de los paisajes culturales, que como tipología relativamente joven carece todavía de una fuerte tradición historiográfica.

En definitiva, esta publicación acotada al siglo de Carlos III aporta a los investigadores una sistemática multidisciplinar y un completo y atractivo documento para desentrañar las voces con las que Aranjuez sigue interpelando a los visitantes y estudiosos del siglo XXI.

Jesús Ángel Sánchez García
Universidad de Santiago de Compostela

MANUEL ÁNGELES ORTIZ. MEMORIA DE LA ARGENTINA
 Rodrigo Gutiérrez Viñuales, Diputación de Granada, Granada, 2017.
 235 págs.
 ISBN 978-84-780-7499-0

En septiembre de 1940, apareció una de las primeras notas en Buenos Aires sobre Manuel Ángeles Ortiz, ya entonces exiliado en la capital argentina. El segundo número de *Saber Vivir* -revista impulsada por el diplomático chileno José Eyzaguirre, el escultor argentino Alberto Lagos y el editor catalán Joan Merli- incluía un artículo de la escritora argentina María Rosa Oliver sobre el artista andaluz, en donde refería:

Cuenta el pintor que allá en su Andalucía natal contemplaba durante horas esos muros que parecen absorber el sol, preguntándose si podría algún día expresar plásticamente esa luz intensa del blanco puro; esa que nos da sed de sombra y que trueca los huecos de puertas y ventanas en pocos profundos y negros de agua helada con sabor a limón o a membrillo. Esa blancura mediterránea, de cal y no de nieve, vibra ahora en los cuadros del artista que está entre nosotros.

Un lustro después se editó el libro *Manuel Ángeles Ortiz*, de autoría de otro exiliado, el escorialense Arturo Serrano Plaja: se trataba de la primera monografía sobre el artista. Publicada por la Editorial Poseidón, también dirigida por Merli, entre las páginas del libro se incluía el poema "Manuel Ángeles Ortiz. Pintor", de Rafael Alberti:

*[...] Ángel que sueña silencioso,
 del barandal de su azotea,
 cómo se crea y se recrea
 su propio espacio misterioso.*

*Mientras la estrella que retrata
 su sideral fisonomía
 prende una luz de Andalucía
 que luce el Río de la Plata.*

Esta confluencia de puntos geográficos y de nombres relevantes del campo cultural es uno de los aspectos que –desde el objetivo principal de la reconstrucción biográfica del artista a lo largo de su estancia argentina- pone en relieve el libro

de Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *Manuel Ángeles Ortiz. Memoria de la Argentina*. En efecto, a partir de los datos y referencias sobre la producción de Ángeles Ortiz se puede remarcar la relevancia de las redes artísticas e intelectuales construidas entre europeos y latinoamericanos a mediados del siglo XX. A los nombres de Alberti, Serrano Plaja y Merli se suman, a lo largo de las páginas del libro, sus vinculaciones con María Teresa León, Guillermo de Torre, Norah Borges, Pablo Neruda, Delia del Carril, Joaquín Torres-García, Pablo Picasso, Amparo Mom, Horacio Butler, Victoria Ocampo, Attilio Rossi, Luis Seoane, Maruja Mallo, Julio E. Payró, Rómulo Brughetti, Federico Müller, Jorge Romero Brest, Grete Stern, Enrique Amorim o la condesa "Tota" Atucha - una de sus principales coleccionistas -, entre tantos otros. Los latinoamericanos en Europa, los españoles exiliados, la intelectualidad rioplatense, operan en la publicación como referentes que acompañan el derrotero artístico y personal de Ángeles Ortiz. En un sentido más amplio, las distintas vinculaciones afectivas y profesionales que el artista fue estableciendo también permiten dar cuenta de dinámicas interpersonales y su impacto en la configuración de proyectos culturales.

La cuestión de las tramas culturales es uno de los ejes que se desprenden de esta investigación de Gutiérrez Viñuales sobre la producción, circulación y recepción crítica de la obra de Ángeles Ortiz en la Argentina. A través de una amplia "cronología documental y comentada", el investigador argentino radicado en Granada se propone reconstruir ese período del artista a partir de "la tarea de cruzar la documentación conservada en España con materiales bibliográficos y hemerográficos argentinos, muchos de ellos no disponibles en la península." Así, a lo largo de sus diez capítulos se da cuenta de los primeros vínculos latinoamericanos de Ángeles Ortiz –su conociemien-

to de la obra de Diego Rivera en Madrid en 1915, su contacto con Emilio Pettoruti en París en 1924, o en la misma ciudad, en 1932, con Horacio Butler o Delia del Carril-, su llegada a Buenos Aires en 1939, sus intervenciones en la revista *Saber Vivir* (1940-1944), las series de obras asociadas al paisaje patagónico a comienzos de los años cuarenta, su participación en emprendimientos editoriales, sus años de consolidación profesional a mediados de esa década, sus últimos años de estancia porteña (1946-1948) y su breve retorno a la Argentina a mediados de los años cincuenta.

El marco histórico, evidentemente, está dominado por la Guerra Civil Española y el exilio argentino; así, se encadenan sucesos a partir de la llegada del artista a Buenos Aires a bordo del *Massilia* junto a Ramón Pontones Hidalgo, Gori Muñoz, Arturo Cuadrado y Clemente Cimorra, entre otros españoles que, a partir de la experiencia del exilio, continuarían desarrollando en los siguientes años su labor cultural en suelo americano. En vistas a una organización cronológica más detallada, el autor diferencia el "período argentino" extendido entre 1939 y 1948 - en dónde se encuentran "aspectos que aparecen en obras del artista de los años 20 y 30, que retoma bajo otros parámetros, pero a la vez también varias raíces que sustentarán su arte tras el retorno a Europa en 1948"- y la breve estancia de 1955-1957, destacada por su exposición en la relevante galería porteña Bonino en 1956 y la adquisición de su pintura *Crucifixión* por parte de Rafael Squirru para la incipiente colección del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

A lo largo de algunos apartados de este libro, el autor retoma una línea de relevamiento ya desplegada en una anterior publicación, *Libros argentinos. Ilustración y modernidad (1910-1936)*; así, el trabajo de Ángeles Ortiz como creador gráfico e ilustrador en libros y revistas publicados en la Argentina en los años cuarenta tiene un lugar central en el relato: por ejemplo, sus imágenes realizadas para publicaciones de Roger Caillois o de la hasta ahora poco estudiada escritora anglochilena Ana María Berry.

Sin embargo, el libro no se acota a esta faceta gráfica de Ángeles Ortiz sino que, como ya se mencionó, también se enfoca en otros aspectos de su producción. Entre ellos se destacan sus cé-

lebres obras en torno al paisaje de la Patagonia, región del sur de la Argentina que fue uno de sus principales temas y que le valieron el reconocimiento de la crítica y de sus pares. De acuerdo al autor, el establecimiento de Ángeles Ortiz en la Patagonia en la segunda mitad de 1941 marcó esta etapa de su vida y su producción: de acuerdo a la definición de Luis Seoane, el artista andaluz fue "el primer gran pintor moderno de la Patagonia". Gutiérrez Viñuales destaca la relación sostenida entre ambos artistas, no sólo por su presencia en las páginas de la revista *Correo Literario* - donde Luis Seoane fue uno de los editores responsables - sino también por el impacto del imaginario patagónico desplegado por Ángeles Ortiz en la propia obra del artista argentino-gallego a inicios de los cincuenta.

El álbum *Estampas litográficas originales: A campo abierto* de 1941, producto de la primera estancia patagónica de Ángeles Ortiz, resulta clave en este sentido. El artista continuaba allí la tradición de los modernos álbumes gráficos editados en Buenos Aires en las primeras décadas del siglo XX, con obras de Pompeyo Audivert, Clément Moreau, Alfredo Guido, Ramón Pontones o Attilio Rossi, entre otros. Tal como señala el autor, algunas de las obras de *A campo abierto* formaron parte, en 1943, de la exposición *The Latin American Collection of the Museum of Modern Art* de Nueva York, en cuyo catálogo Ángeles Ortiz "figura por primera vez como artista argentino". Sin embargo, resultó más destacada en el campo local la serie de *construcciones* realizadas entre 1942 y 1943 a partir de materiales orgánicos como piedras, maderas, raíces recogidos en la Patagonia y con los que realizó "una suerte de ready-made patagónicos... [a partir de una] utilización de los mismos con mínimas transformaciones materiales pero con claras metamorfosis conceptuales". La reseña elogiosa de Julio E. Payró sobre estas producciones en la revista *Sur* fue, tal como sostiene Gutiérrez Viñuales, decisiva para la consolidación del artista en el ámbito argentino, junto con su primera exposición individual, en la Galería Müller de Buenos Aires, a mediados de 1943.

Al señalar el autor que a lo largo de la investigación "nos hemos topado con la dificultad de que varios datos y momentos forman parte de

nebulosas, algunas de las cuales hemos logrado disipar, pero en otros casos el intento resultó infructuoso por la dispersión o falta de claridad de la información”, también destaca su objetivo de “recopilar noticias dispersas, documentación y otros testimonios, cruzarlos con bibliografía y hemerografía producida en ambos márgenes del Atlántico, como asimismo con testimonios orales de familiares de Manuel Ángeles Ortiz y especialistas en su obra, [para recomponer] partes esenciales de su trayectoria plástica y vital como son las correspondientes a sus dos épocas argentinas”. Estos objetivos aparecen claramente sostenidos a través de las profusas referencias y citas históricas y biográficas, la exhaustiva pesquisa documental en archivos públicos y privados, el relevamiento de fuentes y bibliografía y la meticulosa edición de imágenes y registros visuales de la vida y producción del artista.

En el notable cuidado gráfico de la edición se destacan las numerosas reproducciones de fuentes gráficas, imágenes, fotografías y detalles de

publicaciones poco accesibles o escasamente conocidas. El libro devela o descubre así un momento clave pero hasta ahora poco conocido de la obra del artista; ya la idea del “descubrimiento” aparece anticipada desde el detalle de diseño de la tapa, con dos triángulos recortados que dejan entrever un detalle de *Islotes y juncos en el Río de la Plata* (1944, óleo sobre lienzo). A partir de la clave interpretativa de una modernidad cosmopolita y extendida, *Manuel Ángeles Ortiz. Memorias de la Argentina* aporta elementos para seguir pensando, desde nuevos datos y materiales que exceden el propio anclaje biográfico, los múltiples sentidos de los recorridos e intercambios artísticos, de la circulación de ideas, sujetos e imágenes, en la constitución de nexos geográficos y redes culturales dinámicas y complejas.

Silvia Dolinko
Universidad Nacional de San Martín, Argentina

POLÍTICA EDITORIAL

QUINTANA é unha revista de Historia da Arte, cunha periodicidade anual, que publica traballos orixinais de investigación sobre calquera das especialidades relativas ao campo das Artes, sen desbotar as aproximacións interdisciplinares que enriquezan o seu estudio.

A publicación dos traballos de investigación se estrutura en dúas seccións: a primeira – TEMA – ten un carácter monográfico e o seu contido é planificado de antemán polo Comité de Redacción, invitando a destacados especialistas no tema escollido, mentras que a segunda - COLABORACIÓNS - está aberta a aportacións de temática libre.

Os traballos presentados á sección de COLABORACIÓNS someteráanse a avaliación empregando un sistema de revisión externa baseado no dobre anonimato (double-blind peer review). A revista empregará dous revisores, membros do Comité Científico ou outros especialistas, para avaliar cada artigo recibido, acudindo a un tercer revisor en caso de discrepancia. Os artigos finalmente publicados incluírán as datas de recepción e aceptación. A responsabilidade final do proceso de selección e aceptación de traballos recaerá na Dirección da revista e no seu Comité de Redacción, comunicando aos autores as decisións editoriais adoptadas.

Os autores aceptan que a revista QUINTANA poida difundir os textos publicados nela, soamente con fines científicos e sen proveito comercial, por calquera medio, incluído Internet, e asemade incorporalos nas bases de datos electrónicas nas que QUINTANA vaia integrándose cos devanditos fines. Esta difusión entenderase como unha cesión de forma non exclusiva e só para esta finalidade, sen límite temporal nen territorial, dos dereitos que lles correspondan como autores.

NORMAS PARA A PRESENTACIÓN DE ORIXINAIS

Os traballos presentados deben ser orixinais e inéditos, comprometéndose os autores a asinar unha declaración de orixinalidade na que conste que o contido principal non foi publicado previamente nin se enviará a calquera outra revista mentras se atope no proceso editorial de QUINTANA.

Os artigos poderán ser escritos en galego, castelán, catalán, portugués, italiano, francés ou inglés. A extensión máxima será de 15 a 20 páxinas para o texto principal, a espacío e medio e por unha soa cara, en papel de formato DIN-A4. O título do traballo, o texto, as notas ao final e a bibliografía escribiranse cunha letra Times New Roman de corpo 12; as citas longas escribiranse cunha letra de corpo 10 nun parágrafo á parte e sen entrecomillar.

Os traballos deberán ir encabezados do seguinte modo:

- título do artigo: centrado, con maiúscula negra de corpo 12.
- nome e apelidos do autor: debaixo do título, centrado, con minúscula cursiva de corpo 10.
- universidade (ou centro) ao que pertence o autor: debaixo do nome, centrado, con minúscula de corpo 10.
- identificador ORCID seguindo o formato recomendado por *ORCID organization*: <https://orcid.org/0000-0002-1825-0097>
- email institucional
- breve resumo do artigo: de extensión non superior a 200 palabras.
- palabras chave do artigo, cinco como máximo.
- tradución do resumo ao inglés (abstract) non superior ás 200 palabras.
- tradución das cinco palabras chave ao inglés (keywords).

As notas presentaranse sempre ao final do texto (non se admiten notas ao pé), numeradas correlativamente e dentro do mesmo arquivo electrónico do texto principal. As chamadas das notas dentro do texto principal realizaranse en superíndice. As referencias bibliográficas das obras consultadas teñen que aparecer nas mesmas notas ao final.

O corpo ou texto principal coas notas ao final non presentará láminas ou figuras insertadas.

Os pés de láminas - coa posición indicada no texto sempre co formato (fig. 1), (fig. 2), etc - se incluírán nun documento Word separado.

Xunto cos arquivos do texto principal e os pés de láminas, o envío terá que acompañarse dun arquivo específico coa lista de referencias bibliográficas ("Referencias"). A lista das referencias bibliográficas estará ordenada alfabeticamente polos apelidos dos autores. Cada entrada de bibliografía incluírá: nome do autor (apelidos, separando o nome completo cunha coma), ano de publicación separado por puntos, título da publicación (en cursiva os títulos de libros; os artigos pechados entre marcas de cita "artigo."), e datos da publicación (lugar de edición e editorial).

Como norma xeral de presentación, os traballos enviados deben seguir o Chicago Manual of Style, como se amosa nos exemplos incluídos a continuación. Prégase seguir escrupulosamente estes exemplos para compilar e dar formato ás referencias de bibliografía, tanto nas notas ao final como na lista de referencias en arquivo Word específico.

Libros:

Smith, Zadie. 2016. *Swing Time*. New York: Penguin Press.

D'Agata, John, ed. 2016. *The Making of the American Essay*. Minneapolis: Graywolf Press.

Grazer, Brian, and Charles Fishman. 2015. *A Curious Mind: The Secret to a Bigger Life*. New York: Simon & Schuster.

Cita de libros en notas ao final, con indicación de páxinas:

Jack Kerouac, *The Dharma Bums* (New York: Viking Press, 1958), 128.

Capítulos de libro:

Alarcos Llorach, Emilio. 1970. "Perfecto simple y compuesto." In *Estudios de gramática funcional del español*, 13-39. Madrid: Gredos.

Thoreau, Henry David. 2016. "Walking." In *The Making of the American Essay*, edited by John D'Agata, 167-95. Minneapolis: Graywolf Press.

Cita de capítulos en notas ao final:

Henry David Thoreau, "Walking," in *The Making of the American Essay*, ed. John D'Agata (Minneapolis: Graywolf Press, 2016), 177-78.

Citas nas notas a unha obra xa referenciada previamente

CMOS non recomenda usar "op. cit." Como alternativa se aconsella empregar a forma abreviada para autor e título:

Smith, *Swing Time*, 3.

Alarcos Llorach, "Perfecto simple y compuesto," 3.

A fórmula "Ibid." sí é admisible, seguida do número de páxina ou páxinas, pero só para unha única publicación citada na nota precedente:

Ibid., 401-2.

Artigos e actas de congresos:

Keng, Shao-Hsun, Chun-Hung Lin, and Peter F. Orazem. 2017. "Expanding College Access in Taiwan, 1978-2014: Effects on Graduate Quality and Income Inequality." *Journal of Human Capital* 11, no. 1 (Spring): 1-34.

Satterfield, Susan. 2016. "Livy and the Pax Deum." *Classical Philology* 111, no. 2 (April): 165-76.

Bravo, Elena, Raul Barco, and Adrian Bullón. 2010. "Anatomic study of the abductor pollicis longus: A source for grafting material of the hand." *Clinical Orthopaedics and Related Research* 468 (5): 1305-09.

Teses doutorais e traballos académicos:

Rutz, Cynthia Lillian. 2013. "*King Lear* and Its Folktale Analogues." PhD diss., University of Chicago.

Gázquez González, Manuel Jesús. 2010. "Caracterización y valoración de residuos generados en la industria de producción de dióxido de titanio." PhD diss., Universidad de Huelva. Departamento de Física Aplicada.

Textos antigos:

Epictetus. 1916. *Dissertationes*. Ed. Heinrich Schenkl. Stuttgart: Teubner.

Diccionarios:

Dictionary of the Middle Ages. 1982-89. Ed. Joseph R. Strayer et al. 13 vols. New York: Scribner.

E-Books:

Kurland, Philip B., and Ralph Lerner, eds. 1987. *The Founders' Constitution*. Chicago: University of Chicago Press. <http://press-pubs.uchicago.edu/founders/>.

Melville, Herman. 1851. *Moby-Dick; or, The Whale*. New York: Harper & Brothers. <http://mel.hofstra.edu/moby-dick-the-whale-proofs.html>

Artigos de internet e xornais:

Manjoo, Farhad. 2017. "Snap Makes a Bet on the Cultural Supremacy of the Camera." *New York Times*, March 8, 2017. <https://www.nytimes.com/2017/03/08/technology/snap-makes-a-bet-on-the-cultural-supremacy-of-the-camera.html>.

Mead, Rebecca. 2017. "The Prophet of Dystopia." *New Yorker*, April 17, 2017.

Costa, Jordi. 2007. "Vetusta posmodernidad." *El País* (Madrid), Noviembre 2, 2007.

Páxinas web:

Biblioteca de la Universidad de Sevilla. "Guías de la BUS: Herramientas y guías para encontrar y gestionar la información." Accessed May 1, 2014. <http://guiasbus.us.es/guias>

Google. 2017. "Privacy Policy." Privacy & Terms. Last modified April 17, 2017. <https://www.google.com/policies/privacy/>.

Citas de artigos e webs nas notas ao final:

Susan Satterfield, "Livy and the Pax Deum," *Classical Philology* 111, no. 2 (April 2016): 170.

Rebecca Mead, "The Prophet of Dystopia," *New Yorker*, April 17, 2017, 43.

"About Yale: Yale Facts," Yale University, accessed May 1, 2017, <https://www.yale.edu/about-yale/yale-facts>.

Pes de ilustracións:

Fig. 1. Gisbert Pérez, Antonio, *Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga*, 1888. Óleo, Museo Nacional del Prado, Madrid. https://www.museodelprado.es/uploads/tx_gbobras/P04348.jpg (Accessed May 12, 2018).

Para casos que non aparecen indicados aquí, prégase consultar o Chicago Manual of Style (17ª edición): http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide.html

A sangría da primeira liña dos parágrafos, tanto no texto como nas notas, farase coa opción específica do menú formato ou deseño de parágrafo. Os mapas, gráficos, debuxos, planos (sen enmarcar) e fotografías irán numerados consecutivamente en caracteres arábigos (fig. 1), (Fig. 2), etc. Os pés correspondentes deben ser o máis completos posible (autor, obra, cronoloxía, localización e copyright se fora necesario). Os debuxos realizaranse sobre papel branco de boa calidade. As fotografías presentaranse en formato TIFF ou JPEG cunha resolución mínima de 300 ppp. En cada artigo poderán incluírse ata 15 figuras.

ENVÍOS

A integración da revista QUINTANA na plataforma Open Journal Systems, xestionada dentro do Portal Dixital de Revistas da Universidade de Santiago de Compostela - <http://www.usc.es/revistas/index.php/quintana> -

fai posible o envío directo dos artigos para a sección de COLABORACIONES. Para iso é necesario rexistrarse como autor na sección "Autores" do menú superior, e a continuación seguir as indicacións para cargar arquivos de textos e imaxes.

Recoméndase que os autores revisen a inclusión completa dos metadatos correspondentes a título, nome do autor/a, afiliación e datos de contacto, resumo, palabras clave e código ORCID.

Como orientación xeral, os traballos rexistrados antes do 31 de xaneiro de cada ano terán preferencia para ser admitidos no número dese mesmo ano.

Os artigos, con título, resumo e palabras clave, deben incluír os seguintes datos e arquivos :

- Título, nome e afiliación do autor, código ORCID e email, xunto co resumo e palabras clave
- Arquivo de texto principal gardado como Word, coas notas ao final (non se admiten notas ao pé)
- Lista de referencias bibliográficas en arquivo específico baixo o título "Referencias"
- Lista de ilustracións cos pés correspondentes, numeradas como Fig. 1, Fig. 2, etc...
- Arquivos de imaxes numerados (Fig. 01, Fig. 02, ...) e en formato JPEG ou TIFF

Os editores resérvanse o dereito de facer leves alteracións nos traballos recibidos coa única finalidade de corrixir erros mecánicos ou lingüísticos. Se as modificacións necesarias fosen considerables, consultarase ao autor para pedirle a súa aprobación para tal efecto. Os editores tamén se reservan a non publicación das figuras que carezan da calidade suficiente.

As probas de imprenta serán revisadas polos autores, os cales efectuarán os cambios mínimos necesarios, corrixirán os erros de impresión e devolveranas nun prazo dunha semana a partir da data de recepción. O atraso na devolución das probas implicará a súa publicación sen as correccións do autor.

NORMAS PARA O ENVÍO DE RESEÑAS DE LIBROS

QUINTANA acepta publicar reseñas de libros baixo a condición de que o autor da reseña non comparta a mesma afiliación académica ou institucional co autor do libro. As reseñas serán aprobadas e aceptadas polo Comité de Redacción.

As reseñas terán un máximo de 3.000 palabras (incluíndo título, autor, editor e datos de publicación, ISBN e número de páxinas)

Para calquera dúbida ou consulta, contactar coa revista: revistaquintana@gmail.com

Páxina Web: www.usc.es/revistas/index.php/quintana

EDITORIAL POLICY

QUINTANA is a journal on History of Art, issued annually, which publishes original research papers about any of the specialities related to the Arts, including interdisciplinary approaches that enrich their study.

The publication of research papers is structured in two sections: the first one – SUBJECT – is of a monographic character, and its content is planned beforehand by the Editorial Board, who invites well-known specialists in the chosen theme, whilst the second one – ARTICLES – is open to contributions about any theme.

The papers which are presented in the ARTICLES section will be subjected to assessment using a double-blind review process with anonymity for both authors and reviewers (double-blind peer review process). The journal will use two reviewers, members of the Scientific Committee or academic experts, to assess each article received, and will resort to a third reviewer in the case of discrepancy. The articles which are finally published will include reception and acceptance dates. The journal's Director and the Editorial Board will have ultimate responsibility for the selection process, and will communicate the editorial decisions to the authors.

The authors accept that QUINTANA could diffuse the texts which are published therein, only to serve a scientific purpose, and without commercial profit, for any media, including Internet, and to incorporate these contents in the electronic databases of scientific journals. This diffusion must be understood as an assignment for the use of, “non-exclusive” cession, and only for this purpose, with temporally and territorially unlimited cession of the rights that correspond to the authors.

NORMS FOR THE PRESENTATION OF ORIGINAL PAPERS

The papers must be original and unpublished. The authors undertake to sign a declaration of originality stating that the paper was not previously published, and that it will not be sent to any other journal while it is under the editorial process of QUINTANA. Papers may be written in Galician, Spanish, Catalanian, Portuguese, Italian, French or English. The maximum length will be 15-20 pages for the main text, using one and a half spaces and written only on one side of DIN- A4 sheets. The paper's heading, the text, the endnotes and reference list will be written in Times New Roman size 12 type; long quotes will be written in size 10 type in a separate paragraph and without quotation marks.

The papers must be headed in the following way:

- Title of the article: centered, block capitals in bold, size 12
- Name and surnames of the author: below the title, centered, with small letters in italics of size 10
- University (or centre) to which the author belongs: below the name, centered with small letters of size 10
- ORCID identifier, according to the ORCID organization format:
<https://orcid.org/0000-0002-1825-0097>
- Institutional email
- Abstract of the article, no longer than 200 words
- Keywords from the article, maximum five
- Translation of the summary in English (abstract)
- Translation of the keywords in English (keywords)

The notes will be presented always at the end of the main text (footnotes are not accepted), numbered consecutively. The indications to the notes within the text itself will be done in superscript. Bibliographic references to works consulted must be included in endnotes, numbered consecutively.

The main body of text with endnotes will not present figures inserted.

The list of captions with their numbers – position indicated in the main text following the format (fig. 1), (fig. 2), etc - will be included in a separate Word document.

The main body of text with endnotes and the list of captions must be accompanied by a “References” list file. The list of references should be alphabetized by author's last name. Each bibliographic entry should include: author name (last name first, separating last and first name with a comma), year of publication, title of work (italicized for books, but articles enclosed in quotation marks instead), and publication information (location and publisher name - not enclosed in parentheses).

As a general standard of presentation, submissions must follow the Chicago Manual of Style, as in the examples below. Please follow these examples scrupulously when compiling and formatting both your endnotes citations and reference list in order to avoid citing incorrectly.

Books:

Smith, Zadie. 2016. *Swing Time*. New York: Penguin Press.

D'Agata, John, ed. 2016. *The Making of the American Essay*. Minneapolis: Graywolf Press.

Grazer, Brian, and Charles Fishman. 2015. *A Curious Mind: The Secret to a Bigger Life*. New York: Simon & Schuster.

Books cited in the ednotes, with page numbers:

Jack Kerouac, *The Dharma Bums* (New York: Viking Press, 1958), 128.

Book Chapters:

Alarcos Llorach, Emilio. 1970. "Perfecto simple y compuesto." In *Estudios de gramática funcional del español*, 13-39. Madrid: Gredos.

Thoreau, Henry David. 2016. "Walking." In *The Making of the American Essay*, edited by John D'Agata, 167–95. Minneapolis: Graywolf Press.

Book chapters cited in endnotes:

Henry David Thoreau, "Walking," in *The Making of the American Essay*, ed. John D'Agata (Minneapolis: Graywolf Press, 2016), 177–78.

Citations in the endnotes to a previously cited publication:

CMOS does not recommend using "op. cit.". Instead it is advised to use the abbreviated form for author and title:

Smith, *Swing Time*, 3.

Alarcos Llorach, "Perfecto simple y compuesto," 3.

The "Ibid." is admissible, followed by the number of page or pages, but only for a publication already mentioned in the previous endnote:

Ibid., 401-2.

Journal article / Conference proceedings:

Keng, Shao-Hsun, Chun-Hung Lin, and Peter F. Orazem. 2017. "Expanding College Access in Taiwan, 1978–2014: Effects on Graduate Quality and Income Inequality." *Journal of Human Capital* 11, no. 1 (Spring): 1–34.

Satterfield, Susan. 2016. "Livy and the Pax Deum." *Classical Philology* 111, no. 2 (April): 165–76.

Bravo, Elena, Raul Barco, and Adrian Bullón. 2010. "Anatomic study of the abductor pollicis longus: A source for grafting material of the hand." *Clinical Orthopaedics and Related Research* 468 (5): 1305-09.

PhD. / Thesis:

Rutz, Cynthia Lillian. 2013. "*King Lear* and Its Folktale Analogues." PhD diss., University of Chicago.

Gázquez González, Manuel Jesús. 2010. "Caracterización y valorización de residuos generados en la industria de producción de dióxido de titanio." PhD diss., Universidad de Huelva. Departamento de Física Aplicada.

Ancient texts:

Epictetus. 1916. *Dissertationes*. Ed. Heinrich Schenkl. Stuttgart: Teubner.

Dictionaries:

Dictionary of the Middle Ages. 1982–89. Ed. Joseph R. Strayer et al. 13 vols. New York: Scribner.

E-Books:

Kurland, Philip B., and Ralph Lerner, eds. 1987. *The Founders' Constitution*. Chicago: University of Chicago Press. <http://press-pubs.uchicago.edu/founders/>.

Melville, Herman. 1851. *Moby-Dick; or, The Whale*. New York: Harper & Brothers. <http://mel.hofstra.edu/moby-dick-the-whale-proofs.html>

Internet articles / Journals:

Manjoo, Farhad. 2017. "Snap Makes a Bet on the Cultural Supremacy of the Camera." *New York Times*, March 8, 2017. <https://www.nytimes.com/2017/03/08/technology/snap-makes-a-bet-on-the-cultural-supremacy-of-the-camera.html>.

Mead, Rebecca. 2017. "The Prophet of Dystopia." *New Yorker*, April 17, 2017.

Costa, Jordi. 2007. "Vetusta posmodernidad." *El País* (Madrid), Noviembre 2, 2007.

Web pages/Websites:

Biblioteca de la Universidad de Sevilla. "Guías de la BUS: Herramientas y guías para encontrar y gestionar la información." Accessed May 1, 2014. <http://guiasbus.us.es/guias>

Google. 2017. "Privacy Policy." Privacy & Terms. Last modified April 17, 2017. <https://www.google.com/policies/privacy/>.

Articles and web pages cited in endnotes:

Susan Satterfield, "Livy and the Pax Deum," *Classical Philology* 111, no. 2 (April 2016): 170.

Rebecca Mead, "The Prophet of Dystopia," *New Yorker*, April 17, 2017, 43.

"About Yale: Yale Facts," Yale University, accessed May 1, 2017, <https://www.yale.edu/about-yale/yale-facts>.

Figure captions:

Fig. 1. Gisbert Pérez, Antonio, *Fusilamiento de Torrijos y sus compañeros en las playas de Málaga*, 1888. Óleo, Museo Nacional del Prado, Madrid. https://www.museodelprado.es/uploads/tx_gbobras/P04348.jpg (Accessed May 12, 2018).

Please refer to the complete Chicago Manual of Style (seventeenth edition), for issues that are not covered by these instructions: http://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide.html

The indentation of the first line of the paragraphs, both in the text and in the endnotes will be done with the "format" or "paragraph design" specific options from the toolbar. The maps, graphs, drawings, plans (without framing) and photographs will be numbered consecutively with Arabic numerals (e.g. fig. 1, fig. 2, etc.). The corresponding list of illustrations must be as complete as possible (author, work, chronology, location and copyright if need be). The drawings will be done on good quality white paper. The photographs will be presented on format TIFF or JPEG with a minimum resolution of 300 dots per inch. Up to 15 figures may be included in each paper.

SUBMISSION GUIDELINES

QUINTANA is integrated in the Open Journal Systems, managed within the Portal Dixital de Revistas da Universidade de Santiago de Compostela - <http://www.usc.es/revistas/index.php/quintana> -. Each paper for the ARTICLES section must be presented by means of this OJS access. The authors need sign in –"Autores" in the main bar menu - and proceed with the indications to upload texts and illustrations.

It is highly recommended that the authors check the complete inclusion of the metadata corresponding to title, name, affiliation, contact, abstract, keywords, and ORCID identifier.

The papers, with title, abstract and keywords, should be registered before January 31th of every year.

Submissions must include:

- Title, name, and author's institutional affiliation, email and ORCID, with abstract and keywords
- Manuscript, saved as Word document with endnotes (not footnotes)
- References list, saved as Word document
- List of captions, numbered Fig. 1, Fig. 2, ...
- Image files, JPEG or TIFF numbered files

The editors reserve the right to make slight alterations to the papers received, with the sole objective of correcting mechanical or linguistic mistakes. If the modifications needed were significant, the author would be consulted to request his/her approval. The editors also reserve the right to not publish any figures which they consider to be of poor quality.

The printer's proofs will be reviewed by the authors, who will make the pertinent changes, correct printing errors and send them back within a week of reception. Any delay in sending back the copy will mean that the article will be published without the author's corrections.

NORMS FOR THE SUBMISSION OF BOOK REVIEWS

QUINTANA accepts reviews of books on condition that reviewers do not share the same academic or institutional affiliation that the authors of the books. Reviews will be accepted by Editorial Board.

Reviews are limited to a maximum of 3.000 words (includes book title, author, editor or publisher data, ISBN and number of pages)

Contact E-mail: revistaquintana@gmail.com

Journal Website: www.usc.es/revistas/index.php/quintana

TEMA: A ELOCUENCIA DA MEMORIA. ARTE, ORATORIA E RETÓRICA

ERIK INGLIS

Técnicas perdidas y halladas: la concepción medieval de la historia de las técnicas artísticas

PAUL BINSKI

La Línea de la Belleza en el Gótico: motivos y estética medieval

MANUEL JOAQUIM MOREIRA DA ROCHA

A retórica do espazo na arquitetura religiosa portuguesa nos séculos XVI a XVIII

VICENTE JOSÉ BENET FERRANDO

Las ruinas de Belchite: crónica, memoria, posmemoria y fantasmagoría

COLABORACIONES

MIGUEL ABELLEIRA DOLDÁN

La arquitectura institucional política en Galicia durante la Autarquía

JUAN IGNACIO ARIAS, ALEXIS CANDIA-CÁCERES E PATRICIO LANDAETA

Más allá del urbanismo situacionista. Acerca de *New Babylon* de Constant

BELÉN ATENCIA CONDE-PUMPIDO

De las proporciones áureas, las matemáticas y la cuarta dimensión en el cubismo del final de los años diez

JAIME BLANCO APARICIO

Las transformaciones en el poder y su influencia en la pintura francesa en la primera mitad del siglo XVIII. La gubernamentalidad y la bóveda de la Banca Real de París de Antonio Pellegrini, 1720

EMILIO CACHORRO FERNÁNDEZ

Hacia una nueva monumentalidad: revisión moderna de su simbolismo arquitectónico (1900-1960)

ALBERTO CARRERE

La caligrafía en el diseño de estilos gráficos para el cine de animación: Grangel Studio y el ejemplo de *Corpse Bride*

MARIA JOAO CASTRO

Tourism and empire: an invitation to colonial travel

PELAYO FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ

El escultor Juan de Castro, contemporáneo y émulo de Francisco de Moure en la zona suroccidental de Asturias durante el primer tercio del siglo XVII

SONSOLES HERNÁNDEZ BARBOSA

Del dandy al esteta: el cultivo de la sensibilidad, entre lo individual y lo colectivo

GONZALO M. PAVÉS

Historias impúdicas. El programa erótico de Bigas Luna

ANETA PAWLOWSKA

Some Remarks concerning Polish Japonisme movement from the Modernist Era

EVA MARÍA RAMOS FRENDÓ

Gerda Wegener (1885-1940), una danesa en París: retratos de una pareja singular y creación de una identidad transgénero

IRENE VALLE CORPAS

In girum imus nocte et consumimur igni: del laberinto al circuito. Algunas notas sobre el andar como práctica estético-política

ALFREDO VIGO TRASANCOS

Historia de una invención: realidad y ficción del supuesto autorretrato del Maestro Mateo en el Pórtico de la Gloria

ESCRITOS SOBRE...

Andrés Gaos

ISSN 1579-7414

