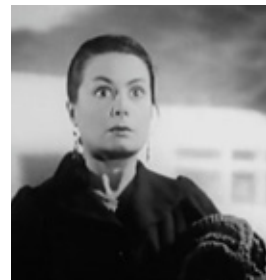
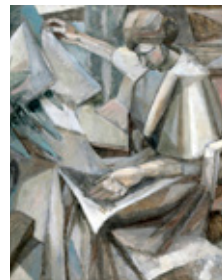
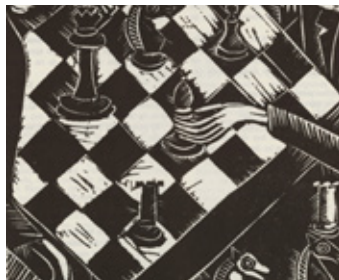


# QUINTANA

Nº18 2019  
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

Míquel Anxo Rodríguez González (USC), Jesús Ángel Sánchez García (USC) e Julio Vázquez Castro (USC)

## COMITÉ DE REDACCIÓN

Beatriz Blasco Esquivias (Universidad Complutense de Madrid), Catalina Cantarells 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), Vidal de la Madrid Álvarez (Universidad de Oviedo), Carmen Manso Porto (Real Academia de la Historia), Juan Manuel Monterroso Montero (USC), Xosé Nogueira Otero (USC), Angeles Penas Truque (Museo de Belas Artes da Coruña), Gemma Pérez Zalduondo (Universidad de Granada), Daniel Rico Camps (Universitat Autònoma de Barcelona), Míquel Anxo Rodríguez González (USC), Andrés Rosende Valdés (USC), Rocío Sánchez Ameijeiras (USC), Jesús Ángel Sánchez García (USC), Luis Sazatornil Ruiz (Universidad de Cantabria), Victoria Soto Caba (UNED), 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 Guillbault (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 (Université 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), Vítor Serrão (Universidade de Lisboa), María Luisa Sobrino Manzanares (Consejo 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; H Index 1; SJR 2018 0.1; Cuarto cuartil-Q4), ERIH Plus (European Reference Index for the Humanities-European Science Foundation, Cat. INT-2), FRANCIS (CNRS-INIST, Categoría A), IBA-International Bibliography of Art (CSA USA, Cat A), BHA-Bibliography of the History of Art (The Getty Research Institute-INIST), LATINDEX (UNAM, 33 criterios cumplidos), REDALYC (Red de Revistas Científicas de América Latina y Caribe), REGESTA IMPERII (Akademie der Wissenschaften und der Literatur Mainz, DE, Categoría B), INDEX ISLAMICUS ONLINE (Brill), ULRICH'S PERIODICALS DIRECTORY, Fuente Académica Premier y TOC Premier Database Coverage List (EBSCO), Fuente Académica Plus (EBSCO), ISOC (CSIC), DICE (CSIC. Posición 6 de 64 en revistas Historia del Arte españolas; Internacionalidad de contribuciones posición 15, 52.38%), REDIB (CSIC-Universia. Ranking 2018, puesto 10 Ranking revistas Arte; Percentil de factor de impacto 63.342), ANEP-FECYT (Cat. A), MIAR 2019 (Matriu d'informació per la Avaluació de Revistes. ICDS 2019: 9.70), Índice H de revistas científicas españolas (Google Scholar Metrics; H5-index=2; H5-median=3), 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 C1 Ciencias Humanas), 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](mailto:revistaquintana@gmail.com)

**INTERCAMBIO** Servizo de Publicacións e Intercambio Científico, Universidade de Santiago de Compostela, Campus Vida, 15782 Santiago de Compostela. Tel.: 881 812 393. E-mail: [spublic@usc.es](mailto:spublic@usc.es)

**PERIODICIDADE** Anual **INICIO DA PUBLICACIÓN** 2002 **ANO DE EDIÇÃO** 2019

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

**PÁXINA WEB** [www.usc.es/revistas/index.php/quintana](http://www.usc.es/revistas/index.php/quintana)

*A edición do número 18 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

- 9 Editorial  
ALFREDO VIGO TRASANCOS

### TEMA

#### Ciudades en papel. Arquitectos e artistas, espectadores e transeúntes

- 15 FERNANDO MARÍAS E JOSÉ RIELLO  
De reliquias ocultas: sobre la Capilla del Pilar de Zaragoza, de Santiago Apóstol a Ventura Rodríguez
- 43 LIA ROMANO  
Città di carta e terremoti. L'iconografia della catastrofe in Basilicata (1851-1857)
- 61 ÁNGEL ISAC  
Ilusiones urbanas y arquitectónicas. Algunas consideraciones
- 77 MARÍA ENCINA CORTIZO E RAMÓN SOBRINO  
Prácticas y espacios musicales de una ciudad burguesa en desarrollo: los últimos años del Madrid Isabelino (1850-1868)
- 101 JORGE GOROSTIZA LÓPEZ  
La ciudad desde el aire en las pantallas. Espectador y transeúnte

### COLABORACIONES

- 117 COSTANZA BELTRAMI  
Buried but not forgotten: Juan Guas' funerary chapel in San Justo y Pastor, Toledo
- 147 FRANCISCO MANUEL CARMONA CARMONA  
Huella y presencia flamenca e italiana en los conventos cordobeses de madres dominicas
- 167 GUADALUPE CARRASCO-GONZÁLEZ  
El mercado de pintura española en Estados Unidos en las primeras décadas del siglo XIX
- 181 ALMUDENA FERNÁNDEZ FARIÑA  
Pisando charcos. La pintura sin soporte en el arte contemporáneo
- 197 ROBERTO GONZÁLEZ RAMOS  
La construcción de la iglesia del Colegio Mayor de San Ildefonso. Las capillas y las yaserías
- 217 PILAR IRALA-HORTAL  
La industria artística en el entorno transmedia de las redes sociales. Primeras aproximaciones
- 231 JOSÉ ALBERTO MORAIS MORÁN E MARÍA XIMENA URBINA CARRASCO  
La mezquita de Córdoba y el movimiento arquitectónico neoárabe: de norte y centroamérica a Chile
- 253 JOSÉ ANTONIO PEINADO GUZMÁN  
Las custodias de Hernando Ortiz, un platero desconocido de la Granada de principios del siglo XVII
- 267 MARTA PÉREZ PEREIRO E SILVIA ROCA BAAMONDE  
The tragedy in abeyance of *Cándida*. Emigration and assimilation in the cinema of Niní Marshall
- 279 LUIS PUELLES ROMERO  
La enfermedad como *medium*. Aproximación a los dibujos de Unica Zürn
- 295 ISABEL RODRIGO VILLENA  
Mujeres artistas e imagen femenina en *Alfar*, revista coruñesa de vanguardia (1922-1926)

- 315** GUADALUPE ROMERO SÁNCHEZ  
El pintor Alonso de Narváez y la devoción a la virgen de Chiquinquirá. Nuevos aportes biográficos
- 333** ÍÑIGO SARRIUGARTE GÓMEZ  
El camino cubista hacia la experiencia n-dimensional
- 349** MARIANA SVERLIJ  
El viaje hacia la Antigüedad en el *Sueño de Polifilo* de Francesco Colonna (Venecia, 1499)

#### ESCRITOS SOBRE...

##### Eloy Lozano

- 367** IVÁN VILLARMEA ÁLVAREZ  
Eloy Lozano, o pioneiro malogrado
- 371** ELOY LOZANO  
*A Esmorga*. Guión escrito e composto por Eloy Lozano Coello

#### FEITOS E TENDENCIAS

- 383** MIGUEL ANXO SEIXAS SEOANE  
Verbo da exposición *Castelao maxistral. A boa obra ao mestre honra*
- 387** MANUEL GAGO  
*Alba de Gloria. Unha experiencia*

#### RESEÑAS

- 397** X.R. Iglesias Veiga, *Arquitectura Rexionalista Galega. Antonio Palacios, Manuel Gómez Román e outros arquitectos*, por Santiago Rodríguez Caramés
- 400** M.S. Álvarez Martínez (Coord.), *Focos de creación, impulso e innovación. El centro Niemeyer*, por Juan M. Monterroso Montero
- 402** J. P. Lorente, *Arte público y museos en distritos culturales*, por Inmaculada Real López
- 405** R. del Castillo, *El jardín de los delirios. Las ilusiones del naturalismo*, por Yolanda Pérez Sánchez
- 409** M. le Corre-Carrasco, Ph. Merlo-Morat y J.L. Sánchez-Noriega (Eds.), *Manuel Gutiérrez Aragón: mitos, religiones y héroes*, por Antonio Checa Godoy



## CONTENTS

- 9 Editorial  
ALFREDO VIGO TRASANCOS

### SUBJECT

#### Cities of paper: Architects and artists, audiences and passers-by

- 15 FERNANDO MARÍAS AND JOSÉ RIELLO  
Of hidden relics: on the Chapel of the Virgin of the Pillar in Zaragoza, from St James the Great to Ventura Rodríguez
- 43 LIA ROMANO  
City of paper and earthquakes: the iconography of catastrophe in Basilicata (1851-1857)
- 61 ÁNGEL ISAC  
Urban and architectural illusions: some considerations
- 77 MARÍA ENCINA CORTIZO AND RAMÓN SOBRINO  
Musical practices and spaces in a developing bourgeois city: the final years of Isabelline Madrid (1850-1868)
- 101 JORGE GOROSTIZA LÓPEZ  
The city as seen from the air on the silver screen: audience and passers-by

### ARTICLES

- 117 COSTANZA BELTRAMI  
Buried but not forgotten: Juan Guas' funerary chapel in San Justo y Pastor, Toledo
- 147 FRANCISCO MANUEL CARMONA  
Tracing the influence of Flemish and Italian art at the convents of the Dominican Mothers in Córdoba
- 167 GUADALUPE CARRASCO-GONZÁLEZ  
The market for Spanish art in the United States of the early decades of the 19th century
- 181 ALMUDENA FERNÁNDEZ FARIÑA  
Stepping in puddles: painting without a medium in contemporary art
- 197 ROBERTO GONZÁLEZ RAMOS  
The construction of the Church of the College of St Ildephonsus: chapels and plasterwork
- 217 PILAR IRALA-HORTAL  
The art industry in the cross-media environment of social media: initial approaches
- 231 JOSÉ ALBERTO MORAIS MORÁN AND MARÍA XIMENA URBINA CARRASCO  
The mosque of Córdoba and the Neo-Moorish architectural movement: from North and Central America to Chile
- 253 JOSÉ ANTONIO PEINADO GUZMÁN  
The monstrosities of Hernando Ortiz, an unknown silversmith in the Granada of the early 17th century
- 267 MARTA PÉREZ PEREIRO AND SILVIA ROCA BAAMONDE  
The tragedy in abeyance of *Cándida*: emigration and assimilation in the cinema of Niní Marshall
- 279 LUIS PUELLES ROMERO  
Illness as a *medium*: an approach to the drawings of Unica Zürn

- 295** ISABEL RODRIGO VILLENA  
Female artists and the feminine image in *Alfar*, an avant-garde magazine published in A Coruña (1922-1926)
- 315** GUADALUPE ROMERO SÁNCHEZ  
The painter Alonso de Narváez and the devotion to the Virgin of Chiquinquirá: new bibliographical contributions
- 333** ÍÑIGO SARRIUGARTE GÓMEZ  
The Cubist path towards the n-dimensional experience
- 349** MARIANA SVERLIJ  
The journey towards antiquity in Francesco Colonna's *The Dream of Poliphilus* (Venice, 1499)

#### WRITINGS ON...

##### Eloy Lozano

- 367** IVÁN VILLARMEA ÁLVAREZ  
Eloy Lozano: the failed pioneer
- 371** ELOY LOZANO  
*A Esmorga*: a script written and composed by Eloy Lozano Coello

#### EVENTS AND TRENDS

- 383** MIGUEL ANXO SEIXAS SEOANE  
Masterful Castelao: An author honoured by his work
- 387** MANUEL GAGO  
*Alba de Gloria*: an experience

#### REVIEWS

- 397** X.R. Iglesias Veiga, *Arquitectura Rexionalista Galega. Antonio Palacios, Manuel Gómez Román e outros arquitectos*, by Santiago Rodríguez Caramés
- 400** M.S. Álvarez Martínez (Coord.), *Focos de creación, impulso e innovación. El centro Niemeyer*, by Juan M. Monterroso Montero
- 402** J. P. Lorente, *Arte público y museos en distritos culturales*, by Inmaculada Real López
- 405** R. del Castillo, *El jardín de los delirios. Las ilusiones del naturalismo*, by Yolanda Pérez Sánchez
- 409** M. le Corre-Carrasco, Ph. Merlo-Morat y J.L. Sánchez-Noriega (Eds.), *Manuel Gutiérrez Aragón: mitos, religiones y héroes*, by Antonio Checa Godoy

## EDITORIAL

*Unha vez máis, como en anos anteriores, é necesario abrir o número 18 da revista QUINTANA dando conta de varios feitos importantes. Un deles nos entristece de xeito moi profundo pois temos que recordar o falecemento dun amigo e colaborador como foi Gonzalo Borrás Gualis, que nos brindou o seu último artigo de investigación no número anterior, indicándonos de xeito moi preciso as que foron as súas achegas principais sobre unha Arte Mudéjar que convertera en pedra angular das súas investigacións. A Gonzalo, pois, o noso recordo e afecto máis sentido. Pero xunto a isto QUINTANA necesita tamén dar a coñecer dúas noticias moi positivas: a incorporación a unha nova base de datos internacional como é Index Islamicus de Brill, e que alcanzamos no índice MIAR ou Matriz de Información para a Análise de Revistas (2019), un factor de impacto de 9.7, o que supón avanzar dous puntos sobre a cualificación anterior e sitúanos moi preto do tope máximo establecido en 11. Todo un logro que nos serve de aliciente para seguir avanzando. Finalmente, tamén é necesario sinalar que, a partir do presente número, QUINTANA conta cun novo e terceiro secretario, Miguel Anxo Rodríguez González, compañeiro do Departamento de Historia da Arte, a quen lle damos a benvida, xustificando polo crecente grado de traballo e esixencias a que nos obriga estar presentes en bases de datos de tanta importancia.*

*Xa entrados no presente número, co Tema monográfico que leva por título Cidades en papel. Arquitectos e artistas, espectadores e transeúntes, debe dicirse que conta con moi brillantes investigadores invitados. Entre eles Fernando Marías e José Riello, que analizan todo o que rodea a lenda da primeira capela da Virxe do Pilar de Zaragoza, construída polo Apóstolo Santiago, e que podería atoparse oculta na Santa Capela actual proxectada por Ventura Rodríguez; igualmente Lia Romano, que aborda a rica iconografía relativa ós dous terremotos que afectaron á Provincia de Basilicata na Italia meridional en 1851 e 1857; Ángel Isac, pola súa banda, reflexiona sobre os textos que deron conta das múltiples ensoñacións urbanas e arquitectónicas e do artificio actual que ten como resultado a chamada cidade intelixente; María Encina Cortizo e Ramón Sobrino afondan nos novos modos de lecer e sociabilidade que viviu o Madrid isabelino e nos que a música ocupou un papel moi relevante; e finalmente hai que sinalar a achega de Jorge Gorostiza López, centrada na fascinación que o cine sentiu polas vistas aéreas urbanas, focalizando a súa análise na realidade de Madrid e nos sistemas informáticos modernos, o que implica un novo modo de pensar e experimentar a paisaxe urbana e un cambio significativo nos espectadores e transeúntes.*

*O apartado Colaboracións, como vén sendo habitual, conta cun amplo número de autores que desenvolven moi distintas investigacións. Así, Costanza Beltrami analiza a capela funeraria de Juan Guas na igrexa toledana de San Xusto e Pastor, Francisco Manuel Carmona Carmona a pegada e presenza flamenca e italiana nos conventos cordobeses de nais dominicas, Guadalupe Carrasco González o mercado de pintura española en Estados Unidos nas primeiras décadas do século XIX, Almudena Fernández Fariña a pintura sen soporte na arte contemporánea, do mesmo xeito que Roberto González Ramos estuda os aspectos relativos á construción da igrexa do Colexio Maior de San Ildefonso en Alcalá de Henares ou Pilar Irala Horta que aporta a súa particular reflexión sobre a industria artística na contorna transmedia das redes sociais. Á súa vez José Alberto Morais Morán e María Ximena Urbina Carrasco analizan o influxo da mezquita de Córdoba no movemento arquitectónico neoárabe americano, José Antonio Peinado Guzmán as custodias de Hernando Ortiz, un ourive granadino do século XVII, Marta Pérez Pereiro e Silvia Roca Baamonde a traxedia subxacente na personaxe de Cándida interpretado pola actriz Niní Marshall, Luís Puelles Romero os debuxos de Unica Zürn ou Isabel Rodrigo Villena que se centra na análise das mulleres artistas e a imaxe feminina na revista Alfar. Para rematar hai que sinalar*

*as achegas de Guadalupe Romero Sánchez sobre o pintor Alonso de Narváez e a devoción á virxe de Chiquinquirá, de Íñigo Sarriugarte Gómez sobre o camiño cubista cara a experiencia n-dimensional, e Mariana Sverlij sobre a viaxe cara á Antigüidade no Soño de Polifilo de Francesco Colonna.*

*Pola súa banda o apartado Escritos sobre... recupera nesta ocasión o guión A Esmorga escrito e composto por Eloy Lozano Coello, que se abre cun estudo pormenorizado de Iván Villarrea Álvarez. Feitos e tendencias dá conta, á súa vez, de dúas grandes exposicións que tiveron como protagonista a Castela: Alba de Gloria: unha experiencia e Castela maxistral. A boa obra o mestre honra, que son comentadas polos que foron os seus respectivos comisarios Manuel Gago e Miguel Anxo Seixas. Obviamente, non falta o apartado de Reseñas no que se comentan publicacións recentes que teñen que ver co campo da Historia da Arte. Polo tanto, resta para concluír agradecer a axuda prestada por todos aqueles que fixeron posible a edición deste número: ós secretarios Jesús A. Sánchez García, Julio Vázquez Castro e Miguel Anxo Rodríguez González, pola súa gran entrega e absoluta dedicación, ós consellos de redacción e científico pola súa axuda xenerosa, que fago tamén extensible a todos aqueles que colaboraron na avaliación dos distintos artigos e, está claro, a Juan Luís Blanco Valdés e a José Enrique Quintáns Míguez polo apoio e cobertura que sempre nos prestaron desde o Servizo de Publicacións da USC. A todos, pois, o meu máis sincero recoñecemento.*

Alfredo Vigo Trasancos  
Director de QUINTANA



arquitectos e art  
titectos  
papel. Arqu  
ctos e artistas, especta  
spectado  
pel. Arquit  
espectadores e transei  
ades en po  
eúntes Cidades en pap  
artistas, esp  
el. Arquitectos e artist  
vante

Cidades en papel. Arquitectos e artistas,  
espectadores e transeúntes







# DE RELIQUIAS OCULTAS: SOBRE LA CAPILLA DEL PILAR DE ZARAGOZA, DE SANTIAGO APÓSTOL A VENTURA RODRÍGUEZ<sup>1</sup>

*Fernando Marías  
José Riello*

Universidad Autónoma de Madrid

ORCID:<https://orcid.org/0000-0003-1943-5525>

ORCID:<https://orcid.org/0000-0002-0734-7731>

## RESUMEN

Cuando en 1750 Ventura Rodríguez se hizo cargo del proyecto para construir la nueva Capilla de la Virgen del Pilar en su basílica zaragozana, sabía que su nueva epidermis de materiales nobles ocultaría otra fábrica, no por más modesta menos importante: la "Pared antigua de la primitiva Santa Capilla edificada por Santiago". Aún hoy se abre en el muro occidental de la Capilla un pequeño orificio que permite ver, tocar y besar lo que los fieles piensan que sea la columna mariana, pero que en origen quizá debió ser más propiamente la pared apostólica. Así pues, ¿un Santiago arquitecto de una construcción tan antigua como ocultada, protagonista de una leyenda que no ha llegado a entretenerse con la del Santiago de Compostela, a donde llegó muerto? Este artículo intenta reconstruir este episodio y deconstruir esta tradición aragonesa.

Palabras clave: Santiago apóstol, capilla de Nuestra Señora del Pilar, Zaragoza, Ventura Rodríguez, reliquias

## ABSTRACT

When, in 1750, Ventura Rodríguez accepted a commission to build the new chapel of the Virgin of the Pillar at the Cathedral-Basilica of Our Lady of the Pillar in Zaragoza, he knew that its new covering of fine materials would conceal another modest but very important construction: the "Pared antigua de la primitiva Santa Capilla edificada por Santiago" (the old Wall of the original and Holy Chapel built by Saint James). A small hole exists to this day on the western wall of the chapel, allowing people to see, touch and kiss what the faithful believe to be the Marian column, but which in origin must, perhaps, have been the apostolic wall of the first shrine. So, is St James the Great the architect of a construction that is as old as the time for which it has been concealed, the central figure of a legend that has never been interlinked with that Santiago de Compostela, where his corpse was taken? This article attempts to reconstruct the episode while also deconstructing this Aragonese tradition.

Keywords: Saint James the Great, chapel of the Virgen del Pilar, Zaragoza, Ventura Rodríguez, relics

*A la memoria de Henry A. Millon (1928-2018)*

La corografía urbana, en su versión incluso gráfica, ha seguido pautas que exigían un elogio y una descripción de las ciudades, y una represen-

tación en estas últimas, tanto de la *urbs* material y arquitectónica como de la *civitas* en tanto que imagen de la colectividad ciudadana. Este segundo

tipo de imágenes, *comunicéntricas* por decirlo con Richard L. Kagan<sup>2</sup>, combinaba la ciudad real con la imaginada y querida, representada por sus dones naturales y sus frutos, sus devociones y creencias, sus dioses tutelares o sus santos protectores y más representativos, por ejemplo, de la antigüedad de su cristianía y sus iglesias. Lienzos como la *Vista y plano de Toledo* (ca. 1600, Toledo, Museo del Greco) de Dominico Theotocópuli 'El Greco' constituyen ejemplos señalados de esta forma particular y doble de evocar la Ciudad imperial, con la vista y la planta de la misma y con las representaciones personificadas del río Tajo y sus riquezas y de la "santidad" de la iglesia de Toledo, representada de forma metafórica por la Descensión de la Virgen para imponer la casulla al arzobispo y futuro santo Ildelfonso, piedra basilar de la predilección mariana hacia su templo que dejaría su propia impronta sobre el suelo de la ciudad.

Es evidente que no solo la iglesia de Toledo, primada de las Españas, y su ciudad podían vanagloriarse de este reconocimiento sobrenatural, pues Zaragoza podía rivalizar con ella, presentándose como la ciudad que había recibido tal don con cinco siglos de adelanto, y donde se había erigido la primera iglesia dedicada a María no solo de España, sino de toda la Cristiandad. En paralelo, la aparición de la Virgen del Pilar sobre su columna debió de ser lugar común en las corografías de Zaragoza, tal como han demostrado la restauración de la *Vista de Zaragoza* de Juan Bautista Martínez del Mazo (1645-1647, Madrid, Museo del Prado) y una versión menos conocida (Zaragoza, colección particular)<sup>3</sup>, dando polícroma visibilidad a esta protección incluso antes de que tales imágenes llegaran a la esfera pública de la estampa, ya fueran del milagro de la primera Descensión como de las imágenes urbanas de la antigua Cesaraugusta de época romana y moderna.

Como veremos, durante la Edad Media se establecieron unas rivalidades entre diferentes sedes episcopales que buscaron su legitimación y su primacía en la historia de su antigüedad tanto como en la mitografía de sus leyendas. De hecho, algunas ciudades podían competir en sus pretensiones de ser consideradas como sede primada gracias a la presencia apostólica de Santiago el Mayor: Toledo, Santiago de Compostela, Sevilla,

Tarragona y Braga<sup>4</sup>, quizá Cartagena. También durante la Época Moderna se reforzaron las iniciativas hagiográficas, en un momento en que, al mismo tiempo, se ponía en duda la intervención del apóstol en la batalla de Clavijo por parte de los cardenales Roberto Belarmino y Cesare Baronio, quien se basaba en la *Collectio conciliorum* (1593) del futuro arzobispo de Toledo García de Loaysa y su comisión pontificia para revisar el Breviario romano, pero también se podían añadir otras razones.

Además, la defensa del Hijo del Trueno se imbricaba con la de la Inmaculada Concepción de la Virgen María en un contexto de discusión encendida y de ficciones como las granadinas del Sacromonte, propiciadas por los moriscos de la ciudad. Santiago habría oficiado en Granada la primera misa rodeado de sus discípulos árabes y futuros mártires; si el fabulador Jerónimo Román de la Higuera (1538-1611), en sus manuscritos, y el condestable de Castilla Juan Fernández de Velasco, en sus *Dos discursos en los que se defiende la venida y predicación del Apóstol Santiago en España* (Valladolid, 1605), se convirtieron en escudos de la tradición, frente a los prudentes escritos de Juan de Mariana o Pedro de Valencia, Román de la Higuera se presentó a su vez como paladín de la "verdadera descensión de la Madre de Dios a esta Santa Iglesia [Catedral] de Toledo", pero también en este momento, y como culminación de una tradición ya asentada documentalmente por el mismo Francisco de Pisa, se estaba construyendo en dicho Templo Primado ese "pequeño Escorial" que era un santuario —capilla, ochavo, sacristía, patios, dependencias— construido en torno a la patrona toledana, la Virgen del Sagraio<sup>5</sup>. En este contexto, el jesuita Juan de Mariana (1536-1624), en su difundida *Historia de España*<sup>6</sup>, ya había alzado su autorizada voz, que precedió a los debates de 1627 sobre el patronato de España y su monopolio por parte de Santiago<sup>7</sup>.

No deja de ser significativa la interrelación de tales episodios, fundacionales medievales o críticos desde el humanismo católico de la Contrarreforma romana o desde una ilustración algo más laica, en la historia interurbana de las leyendas y las reliquias marianas y apostólicas. Unas ciudades se espejaban, se emulaban y se veían provocadas por las iniciativas de otras, esca-

pando incluso a lo que podrían ser solo productos del orgullo local.

### Un dibujo de Ventura Rodríguez

Cuando en 1750 Ventura Rodríguez se hizo cargo del proyecto de la nueva Capilla de la Virgen del Pilar en su basílica zaragozana, era plenamente consciente de que por debajo de su nueva epidermis de materiales nobles se ocultaría otra fábrica, no por más modesta menos importante. Hoy quizá lo hayamos olvidado, pero todavía nuestro arquitecto señaló en su planta que, por debajo de su piel dieciochesca, estaba la “Pared antigua de la primitiva S<sup>ta</sup> Capilla edificada por Santiago” (fig. 1)<sup>8</sup>. Esa pared también aparece en los dibujos preparatorios del Legado de Silvestre Pérez de 1825, que hoy se conserva en la Real Academia de San Fernando<sup>9</sup>.

Aún hoy se abre en el muro occidental de la Capilla un pequeño orificio que permite ver, tocar y besar lo que los fieles piensan que sea la columna mariana, pero que quizá debiera haber sido originalmente, de no haberse tocado, la pared apostólica (figs. 2 y 3)<sup>10</sup>. No sabemos si esta zona baja fue retocada en las fechas de ejecución del trasaltar de Carlos Salas Vilaseca (1767-1768) y la decoración del Coreto de la Virgen (1771-1772)<sup>11</sup>, pero los dibujos de Ventura Rodríguez parecerían confirmarlo; de hecho, uno del escultor y arquitecto Gregorio Sevilla Cavarga (ca. 1742-1782)<sup>12</sup>, de 23 de junio de 1774<sup>13</sup>, que modificaba el plano 3 de Ventura Rodríguez, presentaba una variante, aun no modificándose el sitio de la adoración del santo Pilar, que responde a lo que hoy podemos ver en el lado occidental de la Capilla: “indudablemente se hizo la variación de acuerdo con él”. Se introdujo un arco y, en él, el círculo dentro de un óvalo, en lugar del único círculo que correspondería con la apertura moderna ovalada de los revestimientos (E, “adoración nueva”) y no la antigua circular (D, “adoración antigua”) de un diseño de Julián Yarza del que luego hablaremos (fig. 4).

Así pues, ¿podría tratarse de un Santiago arquitecto de una construcción tan antigua como ocultada, y protagonista de una leyenda que no ha llegado a entretenerse con la del Santiago compostelano, llegado muerto a Galicia y por lo tanto inactivo?<sup>14</sup> Este ensayo intenta re-construir

este episodio y, como corolario involuntario, de-construir esta tradición aragonesa.

### La tradición mitográfica

La primera mención conocida de la llegada a Hispania de Santiago Zebedeo está fechada hacia el año 600, con el *Breviarium Apostolorum* (“*Hic [Santiago] Hispaniæ occidentalia loca predicat*”), y de haber sido enterrado en una “*Sepultus est in Achaia Marmarica*”, un texto redactado entre la Galia e Italia. Aunque no apareciera en *De orto et obitu patrum* (ca. 750) de San Virgilio de Salzburgo (ca. 700-784)<sup>15</sup>, escrito en el sudeste de Germania, lo enterraba también en “aca marca”/“Achaia marmarica”<sup>16</sup>, esté donde esté tal lugar; en consecuencia, no habría existido noticia alguna al respecto durante nada menos que seis siglos, desde ese legendario 2 de enero de 40 en el que habría tenido la Descensión de la Virgen en Cesaraugusta y la supuesta fecha de su defunción en Jerusalén, el año 44.

Así pues, como es bien sabido, todo parece indicar que se trataría de una invención —a partir del anglosajón Aldhelmo de Malmesbury (ca. 639-709) o del irlandés Virgilio— de la época del rey Mauregato de Asturias (783-789), tras deponer a Alfonso II, en cuyo tiempo se escribió el himno *O rex regum u O Dei verbum*, quizá por Beato de Liébana (ca. 730-ca. 804)<sup>17</sup>. Es en este texto en el que se menciona por vez primera una venida a España del Hijo del Trueno, con la posterior adición —a partir del siglo IX, momento en el que un autor fundió esta tradición con la de Santiago en la *Translatio S. Iacobi in Hispaniam*<sup>18</sup>— de la llegada de los tres (Tessefor, Torcuato y Atanasio) o los siete varones apostólicos (Torcuato, Segundo, Endalecio, Tisefón, Eufrasio, Cecilio e Ysicio)<sup>19</sup>.

Por su parte, Alfonso II el Casto (ca. 760-789-842), favoreció la creencia del entierro en Iria Flavia o *Compostum* —más que el mítico *Campus stellae*— del apóstol, ejecutado en 44 durante el reinado de Herodes Agripa o Agripa I, tras el hallazgo de un cuerpo entre 818 y 842<sup>20</sup>, en tiempos del obispo Teodemiro (†847).

No es seguro que en este final del siglo VIII se añadiera la leyenda del desfallecimiento de Santiago en Zaragoza, y de la aparición de la Virgen María sobre un pilar o columna para fortalecerlo

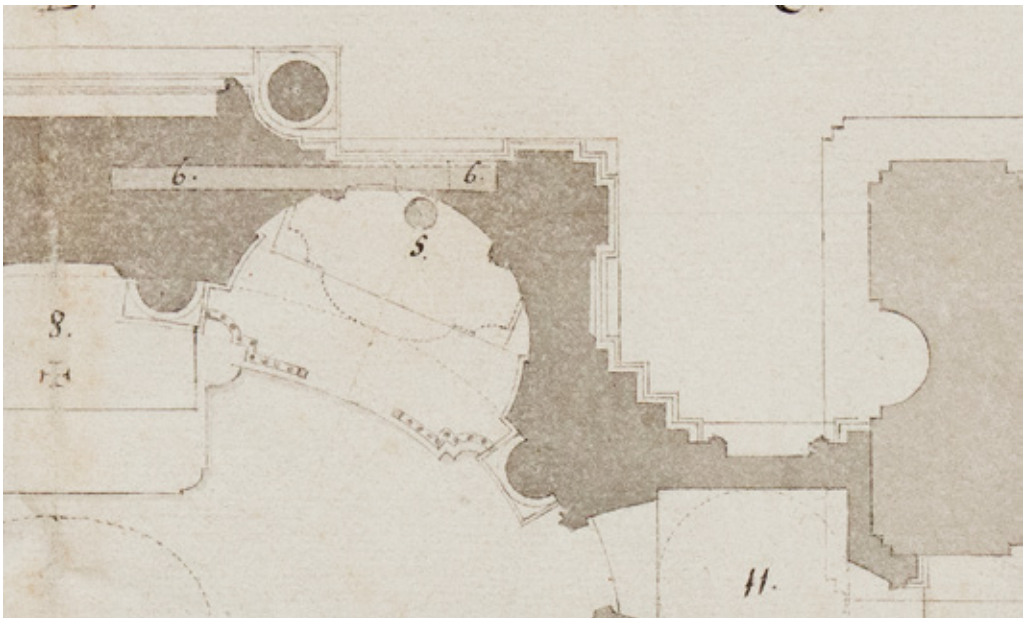
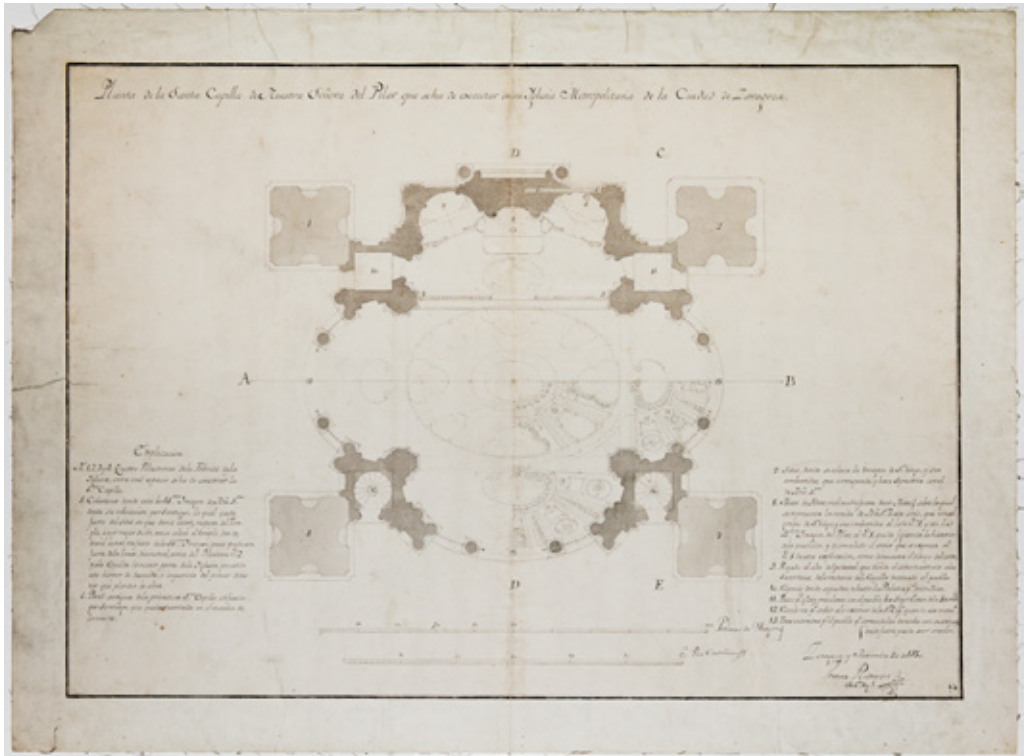


Fig. 1 a y b. Ventura Rodríguez, *Planta de la Santa Capilla de Nuestra Señora del Pilar que se ha de executar en su Iglesia Metropolitana de la Ciudad de Zaragoza*. Zaragoza, 20 de noviembre de 1750, 480 x 680 mm. Zaragoza, Archivo del Cabildo Metropolitano, sin signatura



Fig. 2. Humilladero de la Capilla de Nuestra Señora del Pilar. Fotografía: José Riello

en su actividad de predicación. El primer testimonio de estos acontecimientos habría sido el códice de las "Moralia in Job" (578-595) de San Gregorio Magno, de finales del siglo XIII o comienzos del XIV, evidentemente interpolado por entonces<sup>21</sup>. Al margen de la leyenda del obispo visigodo [San] Braulio (631-651), quien habría construido ya un primer templo, aunque nada dijera [San] Eugenio (ca. 595-646-657) en su visita a Zaragoza en 643-645<sup>22</sup>, todo parece remitirse a la actividad del primer obispo, tras la reconquista de la ciudad, Pedro de Librana. Éste podría haber fomentado, o incluso creado, la leyenda, quizá como alternativa a la creciente importancia concedida a la Descensión de la Virgen, en Toledo, para entregar la casulla a un San Ildefonso, que había defendido el carácter inmaculado de su concepción, más que para rivalizar con Santiago de Compostela<sup>23</sup>. Sin embargo, a mediados del siglo XVII también se adujo el testimonio de un obispo goda de Zaragoza, Tayón (646-659)



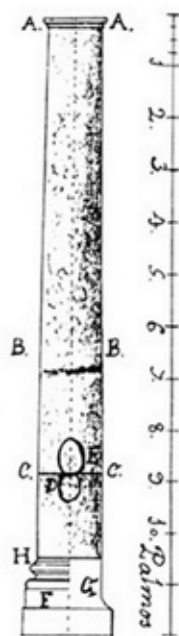
Fig. 3. Detalle de fig. 2. Fotografía: José Riello

[Samuel Tajón (ca. 600-680)]; su relación sobre la venida de la Virgen y la construcción de la capilla por parte de Santiago, basada supuestamente en un texto de Atanasio discípulo, compañero del Zebedeo y primer obispo de la ciudad, la comentaría Luis López [Vaca] en su tratado *Pilar de Zaragoza, columna firmísima de la fe de España* (Zaragoza, María Fernández, 1649)<sup>24</sup>.

No podemos olvidar que, en Toledo, del altar de la Descensión de la Virgen no se tienen testimonios hasta 1207, y de la imagen hasta 1215; y que las primeras noticias de una defensa del milagro de la Descensión y la casulla de San Ildefonso son de tiempos del arzobispado de Rodrigo Jiménez de Rada durante el IV Concilio Lateranense (1215, vinculándose al tema de la primacía de la sede toledana), recibiendo un importante impulso al elegir Enrique II este sitio para su entierro de 1374 y el de la futura dinastía de los reyes Trastámara.

### Vestigios materiales

Si nos ocupamos no solo de textos, sino también de una fábrica material, tenemos noticias de

*Medidas del S<sup>to</sup> Pilar.*

AB Bases para columnas  
 en pilar  
 C Capiteles de la Columna  
 D Abaco de la Columna  
 E Abaco de la Columna  
 F Base de la Columna Blanca  
 con los dos  
 G Del medio que quedará  
 en el Pilar para poder  
 poner los muros de la  
 AN Base de la Columna Blanca

Fig. 4. Julián Yarza, *Medidas del Santo Pilar*, 13-14 de septiembre de 1756. Zaragoza, Archivo del Cabildo Metropolitano, sin signatura

la existencia en Zaragoza de una iglesia dedicada a Santa María —a secas— supuestamente desde el siglo IX<sup>25</sup>, e hipotéticos testimonios arqueológicos —restos “mozárabes” de alabastro— desde el X, anteriores a la conquista de Alfonso I (1118)<sup>26</sup>. Silencio absoluto en los poemas de Eugenio de Toledo en 643-645<sup>27</sup>, ni documentos o restos de época visigoda<sup>28</sup>. Todo ello parece demasiado poco para un edificio supuestamente levantado desde la primera mitad del siglo I, pero del que no existió memoria alguna hasta como mucho los siglos IX o X, en un momento de dominio musulmán de la ciudad y pocas noticias, por no decir ninguna, sobre la comunidad mozárabe de Zaragoza<sup>29</sup>.

En el siglo XII, los obispos Pedro de Librana y Pedro Tarroja acometieron su reparación y reconstrucción, tal vez concluida hacia 1241, un siglo después de su reconocimiento pontificio como colegiata, en 1141 por parte de Inocencio II. Para entonces estaba la Capilla del Pilar junto a un cantón o ángulo, quizá de la muralla junto al río Ebro, en el claustro, fuera del recinto de la iglesia. Aparentemente estaba ya en estado ruinoso, y el obispo Hugo de Mataplana acometió en 1293 su reconstrucción, datando de 1299 el primer documento en que se cita una advocación de Santa María del Pilar (como en la *Apparitio b. Mariae de Pilari*), y quizá incluso el inicio oficial de su culto<sup>30</sup>.

Entre 1434 y 1435 un importante incendio dañó la Capilla, y su techumbre de madera fue sustituida por una bóveda de crucería, siguiéndose una reconstrucción de la iglesia, de única nave y formalización latericia, cerrada probablemente con un “portal y portegado” de 1492; a ella se añadió un nuevo retablo de Damián Forment realizado entre 1509 y 1518<sup>31</sup>. El médico de Núremberg, Hieronymus Münzer, que la visitó en 1495, halló que “habet item Cesaraugusta preclaram ecclesiam ad Sanctam Mariam dictam. In qua in una cripta Beata Maria illis diebus magna fecit miracula. El lucent ibi plures argentee lampades die noctesque”<sup>32</sup>.

Mucho después, en 1766, el canónigo Aramburu de la Cruz identificaba los restos, que él mismo había visto desmontar a mediados del siglo XVIII, con los de la Capilla del Pilar del obispo Librana, aunque es más probable que fuera la Capilla del siglo XV si nos fiamos de los arcos de medio punto, las crucerías y el retablo de Forment que se ven en el dibujo de 1725, 1732 o 1737 (fig. 5)<sup>33</sup>:

... se haría con las Columnas, y Arcos de piedra, que hemos alcanzado, y la techumbre de madera a lo Mosayco, que quisieron se huviesse hecho entonces Luis López [Vaca] [1639]<sup>34</sup>, y el P. Hebrera [José Antonio de Hebrera y Esmir OFM (1652-1719)]<sup>35</sup>, pues hasta nuestros días, y hasta que se han derrivado han pasado seiscientos años... hay menos dificultad para que se haya mantenido al menos la Obra de Piedra desde que la reparó Don Pedro Librana hasta su demolición, que hemos visto<sup>36</sup>.



Fig. 5. Domingo Yarza (?), *Detalle de la Santa Capilla de Nuestra Señora del Pilar*, 1725, 1732 o 1737. Tinta y aguada sobre papel, 570 x 730 mm. Zaragoza, Archivo del Cabildo Metropolitano, sin signatura

No parece que en 1616 el franciscano Diego Murillo (1555-1616) se refiriera a la estructura material de la Capilla<sup>37</sup>, más allá de que se cubrieron las tapias para protegerlas de los ladrones de reliquias. Sin embargo, poco después, en 1639, Luis López abordó de lleno este tema; señaló que, en unas obras ejecutadas en 1519, se había hallado una pared que podría identificarse con la original que habían construido Santiago y sus compañeros con la colaboración de diferentes vecinos que allí se habían reunido y habían recogido

*suficientes materiales de cal, piedra, y madera, para hacer la Capilla de quatro tapias de tierra, y piedra, cubierta de madera, como parece por dos pedaços de tapia, que advertidamente dexaron descubiertos en la parte que adoramos del bendito Pilar quando se acabó la Capilla en la forma que oy está, que según acredita la tradición son parte de aquellas quatro paredes que el Apóstol Santiago y sus discípulos edificaron por sus manos, no sin muchos Ángeles que ayudarían, y los demás fieles que ministraron la obra. La grandeza que tuvo fue diez y seis pies de largo, y ocho de ancho, como se venera dividida de la Capilla grande...*

Ya en 1719, el Padre Hebrera enriqueció esta historia, pues habría sido “el mismo Dios quien hizo la Planta; el Cielo, quien dio la adorable Colona para el Fundamento; las Sagradas Inteligencias, las que labraron la Divina Imagen<sup>38</sup>, para la adoración<sup>39</sup>; la Soberana Reyna, la que vino en carne mortal, y eligió el sitio; los Ángeles, y el Santo Apóstol San Tiago con sus Discípulos, los que hizieron la Obra, y ella salió tan escorçada, y



Fig. 6. Santa Capilla de Nuestra Señora del Pilar. Fotografía: Fernando Marías

reducida, como a no pasar su longitud de diez y seis passos, y su latitud de ocho”.

En aquella fecha, y tras el añadido de la llamada reja de Constantino y la renovación de la bóveda, se mantenía todavía “sin mudança alguna... como un Diamante finíssimo, en el centro de una grande Joya” que era, para entonces, la nueva basílica diseñada por Francisco Herrera el Mozo<sup>40</sup>; por ello, la “Academia” [Particular de dibujo de Zaragoza creada en 1714] tendría que resolver el problema de “dilatara una Capilla muy angosta sin demudarla, ni destruiarla, y hazerla parecer, y ser en la realidad, un Magnífico Templo, como éste de Zaragoza”.

Por su parte, como señaló Aramburu en 1766, derribada la vieja estructura de 16 por 8 palmos —a partir de la medida tomada por el viajero quinientista Gaspar Barreiros<sup>41</sup>— entre el 1 y el 2 de noviembre de 1754, fue puesta la primera

piedra el 3 de diciembre con asistencia del obispo Francisco Añoa y Busto, e inaugurada la nueva Capilla el 12 de octubre de 1765 (fig. 6). Ventura Rodríguez había situado el altar en el lado occidental, modificando la orientación antigua, hacia el norte, del mismo, decisión tomada en Zaragoza en octubre de 1754, para ubicar la Virgen del Pilar en un nuevo lugar.

En efecto, en noviembre, según un testigo presencial de los hechos recogidos de forma manuscrita, se habría procedido a “desmontar la cabeza de la fábrica vieja”, al dorso del Santo Pilar<sup>42</sup>. Se quitó “una porción de la fábrica de la Santa Capilla, de la misma que los Ángeles con Santiago construyeron... que está encerrada entre dos paredes de cantería, y es una pasta de tierra sola sin yeso, ni cal ni otra mezcla a manera de adobas”; de inmediato, el capellán la guardó para distribuirla entre los devotos como una preciosa reliquia<sup>43</sup>.

Nada se precisaba en el texto de Aramburu, aunque previamente había afirmado que, aunque la columna había sido respetada por las llamas de 1435, habían desaparecido dos de las paredes “que entonces aún se conservaban de las que edificó San-Tiago...”, pero habían permanecido dos<sup>44</sup>, aunque el fuego había “... desfigurado aquellas sagradas paredes”. Aramburu repasa la bibliografía previa —Murillo y López— y concluye que para 1616 solo quedaban dos paredes que se cubrieron, dejándose solo visibles dos fragmentos en lo alto, inalcanzables para la codicia de los buscadores de reliquias, pero adorables al quedar a la vista de los fieles. Para continuar:

*... en nuestros tiempos no había descubierto ningún pedazo de las adorables paredes hacia el Santo PILAR, ni en otro puesto; pero que quando se derrivó el ángulo, que había en donde están las Santa Imagen, y la columna, se hallaron debaxo de los adornos interiores, y exteriores, que hemos dicho, las dos antiguas paredes, y para que quede dellas memoria, este sentimiento de la Tradición, se han dexado colocados sus fragmentos en dos concavidades, que a este fin se labraron en el Ara a los lados de la Santa Columna, lo que digo, porque yo mismo fui testigo de ello, y aún en esta ocasión me franquearon un adobe de ellas, que se guardó con sumo consuelo, y veneración<sup>45</sup>.*

### Más leyenda aún, y aún algunas dudas

En 1642 la Virgen del Pilar fue declarada patrona de la ciudad de Zaragoza, cobrando una importancia añadida para el orgullo local; en 1678 se convirtió también en la patrona del reino de Aragón. Si en 1456 Calixto III había reconocido la antigüedad y primacía de la iglesia de Santa María del Pilar en su advocación mariana, en 1680 Joseph Félix de Amada Torregrossa había concluido un texto, dedicado a Carlos II y titulado *Compendio de los Milagros de Nvestra Señora del Pilar de Zaragoza, primer templo del Mundo...* (Zaragoza, herederos de Joaquín Verges, 1680), en el que no solo defendía que la basílica era el primer templo construido en la Cristiandad, sino que tenía que ser eterno por su propia naturaleza, mientras solo hacía referencia retórica a otras tres grandes construcciones: las basílicas de San Pedro de Roma del papa Anacleto, de Santa Anastasia de Constantinopla y del Santo Cenáculo de Jerusalén (pp. 146-147), que se habían salvado de los sacrificios y la destrucción.

Es posible que en esas mismas fechas también constituyera un testimonio importante para nuestra leyenda el libro *Mística Ciudad de Dios, Vida de María* (Madrid, Bernardo de Villa-Diego, 1670, III, 7, pp. 1123-1124)<sup>46</sup>, de la monja concepcionista Sor María de Agreda (1602-1665); pues para ella, la columna había sido traída nada menos que desde la mismísima Jerusalén. El texto había sido redactado ya en 1640, para terminar quemado de inmediato, ser reescrito en 1660 y publicado solo en 1670<sup>47</sup>. La Inquisición española lo requisó apenas fue publicado, y solo lo autorizó en 1686; pero la Inquisición romana, sin embargo, hizo que en 1681 se incluyera en el Índice de libros prohibidos, sucediéndose aprobaciones y condenas papales y universitarias hasta 1773, fecha en que Clemente XIV impuso silencio sobre esta obra<sup>48</sup>.

Por estas fechas, sobre la falsación de las leyendas locales propia de la Contrarreforma católica —por parte, por ejemplo, de los cardenales Roberto Belarmino y Cesare Baronio, o el reconocimiento del milagro mariano solo como tradición local por parte de Urbano VIII (1631), frente a su consideración como universal en el *Breviarium Romanum* de Clemente VIII—, y la oposición a los cronicones de Máximo, Flavio Lucio Dextro y Luit-



prando, un nuevo criterio racionalista e ilustrado comenzaba a poner en duda la leyenda mariana. Fueron testimonio de ello la solicitud a Roma de un rezo con octava, que se rechaza en 1694 por parte de la Congregación de la Rota y en 1704 por basarse en falsos cronicones, pero que fue finalmente aprobado en 1720 por Inocencio XIII. No olvidemos que, por un edicto de 7 de septiembre de 1720, el inquisidor general Diego de Astorga, arzobispo de Toledo, ya había dictado una orden contra varios impresos y especialmente “contra uno de diez hojas con 46 números” titulado *Examen de la tradición del Pilar*<sup>49</sup>, prohibiéndose su difusión so pena de excomunión y multa de 200 ducados.

De hecho, se estaba respondiendo de forma radical al escrito de Pedro Pablo y Francisco Antonio —pseudónimo del real bibliotecario y cofundador de la Real Academia española Juan de Ferreras (1652-1735)— *Examen de la tradición del Pilar* (1720, panfleto impreso, Madrid, BNE, Ms. 9501, fols. 9-18 y manuscrito, fols. 19-36 vº), y de los algo anteriores, sin pseudónimo, de Juan de Ferreras, tanto su *Synopsis histórica chronológica de España* (1700-1727), II (Madrid, Francisco de Villadiego, 1702), como la *Historia de España, Parte diez y seis*, Madrid, s.a. [1727 y 1776] y su *Dissertatio de praedicatione Evangelii in Hispania per S. Apostolum Iacobum Zabedaeum*, Madrid, 1705 [ejemplar en Madrid, RAH] y s.a., 1713<sup>50</sup>. Bajo el alias se había señalado que “los críticos han reparado en que no ay monumento alguno en los onze primeros siglos cristianos que afiance esto... [siendo Santiago pobre] así que lo más que se puede asegurar verosímelmente es que el Apóstol hizo iglesia la casa o el aposento donde se hospedó siendo él huésped christiano”. Además, ponía en duda la existencia de la imagen que la Virgen habría dejado sobre la columna la Virgen, preguntándose si existieron licencias para la edificación de un templo o hubo tolerancia para una columna con una imagen sobre ella, en una ciudad romanizada, o si el culto era público o particular, e interrogándose por las diferentes bulas, tratados y privilegios, autores y censuras, milagros y revelaciones relativos al templo y sus reliquias.

En cualquier caso, además del origen jerosolomitano de la columna y su transporte milagroso,

Sor María de Ágreda añadió que se habría tratado de la segunda visita de la Virgen a Santiago en España, tras una primera mientras se hallaba en Granada, tras desembarcar en Cartagena. Se exhibía en multitud de detalles, pues se trataba de “*Doctrina que me dio la Reina del cielo María santísima*”, como revelaba Sor María, transcribiendo en “primera persona” la revelación de la Virgen: la Capilla “magnífica y engrandece al Altísimo por el favor que hizo a mi siervo Jacobo en Zaragoza y por el templo que allí me edificó antes de mi tránsito y todo lo que de esta maravilla te he manifestado, y porque aquel templo fue el primero de la ley evangélica y de sumo agrado para la beatísima Trinidad”.

La monja merece ser citada por extenso:

*Yo en nombre del Todopoderoso les prometo grandes favores y bendiciones de dulzura y mi verdadera protección y amparo, porque éste ha de ser templo y casa mía y mi propia herencia y posesión. Y en testimonio de esta verdad y promesa quedará aquí esta columna y colocada mi propia imagen, que en este lugar donde edificaréis mi templo perseverará y durará con la santa fe hasta el fin del mundo. Daréis luego principio a esta casa del Señor, y habiéndole hecho este servicio partiréis a Jerusalén, donde mi Hijo santísimo quiere que le ofrezcáis el sacrificio de vuestra vida en el mismo lugar en que dio la suya para la redención humana*<sup>51</sup>.

Sor María apelaba también a la autoridad<sup>52</sup> del Presidente de Tolosa de Francia, Juan Estefano Duranto, y su “*Sacratissimam Virginem Mariam Sancto Jacobo in Civitate Casaraugustæ apparuisse, ibique primum Templum Deiparæ ædificatum fuisse, quod vulgo, Nuestra Señora del PILAR, hispanice appellatur...*”, esto es, de Jean-Étienne Duranti (Durant o Durand, ca. 1534-1589), primer presidente del Parlamento de Toulouse de 1581 a 1589 y autor de un *De Ritibus Ecclesiae catholicae libri 3* (Roma, 1591 y París, 1624). En este texto se recogía la primacía mariana de la iglesia del Pilar, fundándose a su vez en el testimonio de la *Primera parte de la corónica general de toda Espana, y especialmente del Reyno de Valencia* (Valencia, Pedro Patricio Mey, 1604, p. 135) de Pedro Antonio Beuter (ca. 1490-1554), un autor básico así como la edición anónima de 1542 del texto de la *Apparitio b[eatae]. Mariae de Pilari* (como *Hic continetur quomodo et per*

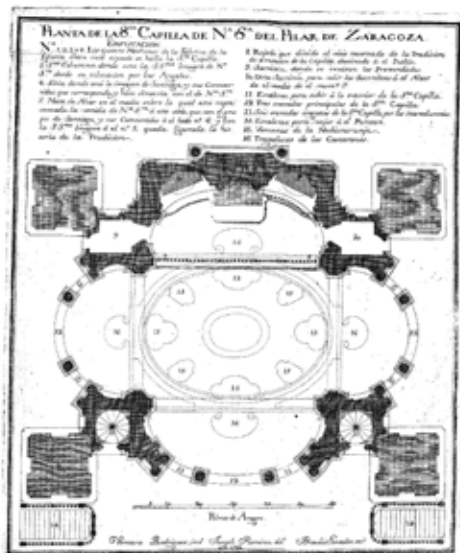


Fig. 7. José Ramírez y Braulio González, *Planta de la Santa Capilla de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza*, en Vicente Manuel Aramburu, *Historia chronológica de la Santa, Angélica y Apostólica Capilla de Nuestra Señora del Pilar de la ciudad de Zaragoza y de los progresos de sus edificaciones...*, Imprenta del Rey, Zaragoza, 1766

*quos edificata fuit ecclesia beate Marie maioris et de Pilari civitatis Cesarauguste regni Aragonum*, ejemplar en Zaragoza, Cortes de Aragón, Biblioteca L 1011 F. Antiguo)<sup>53</sup>. A este texto le había precedido el *Flos Sanctorum* del fraile jerónimo Pedro de la Vega (Zaragoza, Jorge Cocci, 1541, fol. 448 (Madrid, BNE, R/1568 [R/5168]), con un capítulo "De cómo fue edificada la capilla de nuestra señora santa maría del pilar de la ciudad de Çaragoça de Aragón" y una estampa que mostraba la aparición de la Virgen, con el Niño sobre una alta columna, a Santiago y a sus discípulos.

### La Capilla y sus arquitectos antiguos y nuevos

Todos conocemos el papel de pie forzado no solo de la Capilla del Pilar en su conjunto, sino de la antigua pared de la capilla construida por el mismísimo apóstol Santiago, en el ángulo noroccidental, que a la postre forzaría incluso la posición descentralizada de la imagen mariana y del pilar en la definitiva Capilla de Ventura

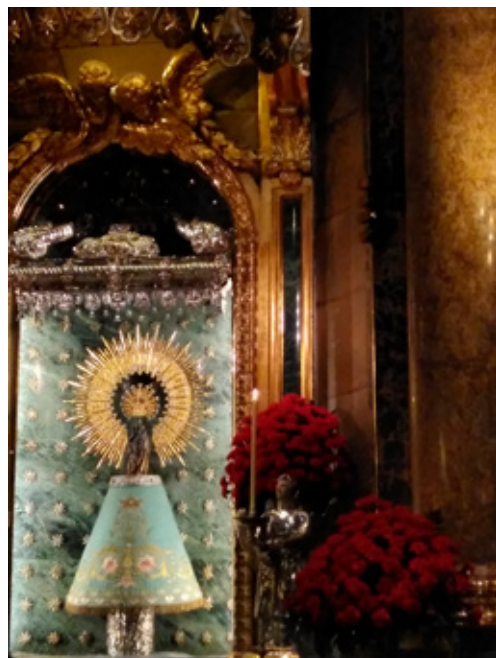


Fig. 8. Virgen del Pilar. Fotografía: Fernando Marías

Rodríguez. Éste mismo, como vimos, lo anotó en la planta de su proyecto fechado en 20 de noviembre de 1750<sup>54</sup>: "6. Pared antigua de la primitiva S<sup>ta</sup> Capilla edificada por Santiago, que queda reservada en el mazizo de la nueva", e incluso en la maqueta de 1753 señaló el año 56 como fecha de la construcción primigenia<sup>55</sup>. No obstante, estos datos no pasaron a la posteridad en el grabado de 1766 de José Ramírez y Braulio González, que fue publicado por Vicente Manuel Aramburu (fig. 7)<sup>56</sup>. La planimetría moderna, de Teodoro Ríos Balaguer (1923/1940), no muestra tampoco esa pared<sup>57</sup>, aunque nos permitiría un control de las medidas de su fábrica de haberse incluido una escala.

Ventura Rodríguez fue nombrado por el rey antes del 7 de septiembre de 1750, el 6 fue visitado por el jesuita José Diego y el 7 salió hacia Zaragoza, donde estaba ya el 15 del mismo mes<sup>58</sup>. Antes de su partida, el jesuita, como refería en carta desde Madrid (del 12 septiembre 1750) a su hermano arquitecto y escultor y también lego jesuita Pablo Diego [Ibáñez] (1676-1751) y quien había intervenido en modelos en 1737<sup>59</sup>, le seña-

laba que había prevenido al arquitecto madrileño de que

*... de la primitiva fábrica del Apóstol solo se encontraría un pedazo de muro que hace espaldas a Nuestra Señora de material de adobes, pero sobrenatural, muy fuerte: que esta primitiva y milagrosa fábrica había sido en figura dupla, solo de ocho pies de largo y cuatro de ancho, y que por los años de 500 [por siglo XVI] se había renovado, como conocería por la pared o muralla sostenida de arquitos, que forma la espalda del altar donde se dice misa; por lo que a diferencia de aquel muro de las espaldas de la Santa Imagen que era razón mantenerlo, todo lo demás podía destruirlo, sin hacer mérito de ello para nada, y entre sus cuatro postes, con la diafanidad más extensa que pudiera, [que] echase sus líneas para la nueva planta, y sobre todo a la parte que mira la Santa Imagen dejase la vista de su rostro a los fieles ya [que] pues así la dejó el Apóstol, mirando a la puerta por donde se entraba en aquel reducido templo<sup>60</sup>.*

En el muro oeste de la Capilla se abre un pequeño orificio —el “humilladero” (figs. 2 y 3)— que permite ver y besar lo que los fieles pensarían que debería ser la columna mariana, pero que hacia esas fechas todavía debería de haber sido más propiamente la pared construida por Santiago, de la misma forma que aparece en el dibujo de Rodríguez con la “Elevación exterior [...] mirada por la parte de la adoración del Santo Pilar” de la parte occidental de la Capilla, conservada en el Archivo del Pilar, señalado así: “Por el Hueco A se adora el Santo Pilar”<sup>61</sup>. En el dibujo de la planta se distingue una ligera discontinuidad en la citada pared apostólica, perfectamente delimitada, que definiría su moderno horadamiento (fig. 1). Los orificios abiertos en las envolturas del Pilar, que dibujó Julián Yarza en 1756 (fig. 4), permitían tocar y besar —o a la bizantina proceder a su *proskínima*, a través del *humilladero*— el núcleo pétreo de la columna, pero no sabemos desde cuándo ni desde dónde, si directa y frontalmente o a través de una pared de fábrica, fuera la original legendaria o la medieval.

Los planos del siglo XVII dan importantes pistas. En el de 1668, o quizá ahora de 1610/1617<sup>62</sup>, que daba testimonio de la situación medieval y quinientista, el Pilar se contemplaba directamente desde el exterior del recinto, por lo que la colum-

na se vería a través de los sucesivos orificios abiertos en la primera envoltura, de plomo, de las dos con la que la protegieron; en un diseño anónimo, recientemente descubierto, un muro ocultaría la columna<sup>63</sup>. Muy próximo a esta imagen sería el esbozo de Juan Bautista Labaña, en su *Itinerario del Reino de Aragón*, de 1610-1611<sup>64</sup> en el que se mostraba la Cámara angélica, donde se encontraba la reliquia, como una capilla solo para el clero y personas reales, y que se correspondería con la construcción primitiva de Santiago, quedando el espacio público más allá de la cancela.

En el dibujo de Felipe Sánchez fechado hacia 1679, con disposición de los soportes de la basílica en ritmo continuo, parecería encontrarse la columna entre la pared occidental de la antigua capilla y el altar, quizá como testimonio de su ubicación tradicional. En el proyecto que hemos atribuido a Herrera el Mozo parece vislumbrarse una nueva situación del altar en la pared norte y que la columna se lograba contemplar por medio de un nuevo agujero horadado en la pared occidental<sup>65</sup>; es probable que, sin girar la columna, se hubiera derribado la pared preexistente, erigiendo una nueva al oeste de ella y abierto el orificio para poder rendirle una especial devoción desde Poniente. En el diseño de la cimentación de Sánchez, se había colocado nuevamente el altar en la pared norte, y la columna se alcanzaba a ver a través de un orificio abierto en la pared occidental. En el siglo XVIII, finalmente se colocaron por parte de Ventura Rodríguez tanto el altar como la columna en el lado de Poniente, abriendo de forma definitiva el previsto orificio en la nueva basílica del siglo XVII, tal como se podría constatar en el policromo dibujo de las décadas de 1720 o 1730, con el altar a occidente y, por encima, la columna, que habría de tocarse desde Poniente, aunque ya en el informe de 1548 se plantearan serias dudas.

Es muy probable que en este punto hubieran estado de acuerdo todos los individuos y colectivos que sucesivamente intervinieron de alguna forma en la toma de iniciativas y decisiones entre 1675 y 1750. No solo se defendía la reliquia del Pilar, donde la Virgen había plantado sus pies, sino la construcción que un Santiago apóstol, y maestro de obras si no arquitecto, había erigido en su honor, haciendo de esta fábrica no solo la

primera iglesia construida en toda la Cristiandad, y además dedicada a María, sino además levantada por un apóstol, cuyos restos han sido, sin embargo, si no destruidos al menos ocultados y olvidados<sup>66</sup>. Con ella Zaragoza se habría adelantado nada menos que a la basílica romana de Santa Maria Maggiore, que había sido fundada por el papa Liberio después del año 360, tras una aparición de la Virgen, y había sido reconstruida por Sixto III (432-440) después de afirmarse el dogma de la maternidad divina en el Concilio de Éfeso (431), y que además estaba bajo un tradicional patronato hispano<sup>67</sup>. Toda una leyenda.

### Razones para un olvido y una propuesta

Como se ha visto hasta ahora, los restos de la Capilla que habría construido el apóstol Santiago han sido, si no destruidos del todo, al menos ocultados y olvidados, también por la historiografía. La pregunta sobre las causas de este olvido sigue aún sin respuesta, aunque a estas alturas de la investigación podemos sospechar que se debió a una de dos probabilidades, o a las dos a la par pues son perfectamente complementarias: por un lado, debido a la conocida competencia que la sede arzobispal zaragozana mantenía con otras sedes hispánicas como Toledo, Tarragona o Santiago de Compostela; por otro lado, por la durísima competencia que por cuestiones de preeminencia, ceremonial y honores se daba en la propia Zaragoza desde el siglo XIII entre el cabildo de la basílica Pilar y el cabildo de la Seo de San Salvador, que reclamaba su preferencia por estar ubicada en su templo la cátedra episcopal.

Por resumir, el cabildo de la basílica fomentó el culto del Pilar en paralelo al culto toledano y de Santiago apóstol en paralelo al culto compostelano. A la par, la leyenda de la construcción de la primitiva capilla apostólica recibió impulso a partir del reinado de Felipe III, a la vez que se reforzaba el culto jacobeo frente a la propuesta de hacer de Teresa de Jesús la patrona nacional, se acrecentaba la importancia concedida a la descendencia de la Virgen en la catedral de Toledo y se reforzaba su culto gracias a los descubrimientos granadinos del Sacromonte de Valparaíso y los libros plúmbeos, y todo ello en un momento de gran fervor inmaculadista, como hemos visto hasta ahora. Las fábulas de carácter mitológico

y civil, las tradiciones hagiográficas, los milagros y las reliquias fueron así instrumentos del poder político tanto como del orgullo local, y sobre todo a partir de 1642, cuando la Virgen del Pilar fue declarada patrona de la ciudad de Zaragoza. La pregunta es por qué después solo pasó a defenderse la historia de la reliquia del Pilar, donde la Virgen habría plantado sus pies, y no aquélla sobre la construcción de la capilla por parte de un Santiago apóstol que, metido a maestro de obras si no también arquitecto, habría erigido la primera iglesia construida en toda la Cristiandad y la primera consagrada a la Virgen.

Es más que probable que, tanto en un caso de competencia entre sedes hispánicas o entre sedes locales, el cabildo del Pilar considerara mejor dar prioridad a la reliquia del Pilar más que a la reliquia de la capilla de Santiago por una mera cuestión de precedencia entre reliquias, de modo que, a la par, pudiera subrayarse así la preferencia entre sedes episcopales tanto a nivel de la Iglesia hispánica como a nivel local; a la postre, el cabildo del Pilar podía presumir de tener una reliquia de primer orden de un modo que no podían hacerlo ni otras sedes episcopales ni el cabildo de la Seo zaragozana. A nivel local, el conflicto debería haber quedado resuelto con la llamada Bula de Unión, promulgada por el papa Clemente X el 2 de febrero de 1675 y confirmada por Inocencio XI el 16 de octubre del año siguiente, pero las disputas debieron de continuar subrepticamente durante el siglo siguiente. No tenemos muchas dudas sobre el hecho de que la desaparición o, al menos, el ocultamiento de la última pared superviviente de la capilla construida por Santiago haya de ser enmarcada en este contexto de confrontación y poder, más político que celestial.

A estas circunstancias habría que sumar las preguntas que en ocasiones se vertieron tanto contra la venida de Santiago a España como contra la propia venida de la Virgen para animarlo en su tarea de evangelización. Aunque hemos anticipado algunas ya, convendría detenerse ahora en publicaciones tan relevantes como prolijas como el célebre *Compendio de los milagros de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza* que Amada y Torregrosa publicó en 1680<sup>68</sup>; a otras publicaciones mucho menos conocidas como una *Carta* que un José de Villanueva escribió contra las

incertidumbres de un anónimo —que ya hemos citado por debajo de su pseudónimo— y publicó en fecha tan avanzada para nuestro asunto como es 1723<sup>69</sup>. Parece que tanto una como otra, a las que se podrían añadir otras citadas en este ensayo, forman parte de eso que Alexander Nagel y Christopher Wood han llamado, en su *Anachronic Renaissance*, una *hypertrophy of explanation*<sup>70</sup>, refiriéndose a la Santa Casa de Loreto que tantas concomitancias podría tener con nuestra capilla del Pilar al menos en algún sentido. Son, de hecho, algunas de esas concomitancias entre Loreto y el Pilar las que podrían contribuir no tanto a la consecución habitual de una historia tipológica de las reliquias, sino más bien a lo que nos atreveríamos a llamar una historia morfológica de las reliquias, una historia en la que la materialidad de las mismas no tendría solo relevancia para entender la devoción que se les profesara, sino también para construir eso que acabamos de llamar historia morfológica, en la que tanto el sentido de la vista<sup>71</sup>, como el sentido del tacto, menos analizado aún pero igual o más importante que la vista como se apreciará al final de este texto, desempeñarían un papel esencial, y en la que las similitudes, pero también las diferencias entre los distintos casos, desempeñarían una función de primer orden.

En cualquier caso, ahora interesa volver al hecho de que las dimensiones de la capilla original, que tanto preocupaban al jesuita José Diego tal y como revela la carta a su hermano y según habría expuesto a Ventura Rodríguez en aquella noche de urgencias a la que nos referíamos antes, como la fortaleza sobrenatural de los muros que, a pesar de estar hechos de un material tan modesto como el adobe, habían perdurado durante siglos, fortaleza que era también prueba de su autenticidad, así como el material del que estaba hecho el pilar sobre el que viajó y se aposentó la Virgen, con sus respectivas connotaciones simbólicas, formarían parte de una argumentación que podríamos denominar estructural, y que domina no solo el relato informal del jesuita, sino otros más oficiales sobre la reliquia del Pilar y, también, sobre la capilla que a su alrededor construyó el apóstol Santiago por mandato de la Virgen. De hecho, el tamaño y la materialidad de la capilla primitiva construida por los ángeles, Santiago y sus compañeros de travesía eran componentes

esenciales de la reverencia, el respeto y la devoción que, según el jesuita José Diego, se debía a los vestigios de los que, no por casualidad, parecía tener una experiencia de primera mano. Indudablemente, para el jesuita, que recordemos salió de su casa nada más enterarse de que Ventura Rodríguez había sido nombrado arquitecto de la fábrica del Pilar a última hora de un día de septiembre para ponerle al tanto de lo que se encontraría allí, lo más relevante era mantener los muros por su autenticidad y, a la par, que las nuevas obras capitaneadas por Ventura Rodríguez acabaran con bien. Autenticidad y ornamentación<sup>72</sup>, por tanto, en una solo aparente contradicción que es muy frecuente en la recepción de los objetos de culto, o mejor dicho en nuestro caso, autenticidad y arquitectura: los lugares de devoción y su trascendencia como marco para la exposición y devoción de las reliquias y, con ellas, para la construcción de diversas identidades o también para desarrollar nuestros análisis hoy.

Para Nagel y Wood la contradicción aparente entre autenticidad y ornamentación habitualmente se resolvía diferenciando reliquia y relicario y asignando diferentes funciones a cada una de las partes. Sin embargo, en otros casos, como el de la Casa de Loreto y sus distintas versiones, arquitectura y objeto de culto convergen y son una y la misma cosa, con todo lo que ello supone. Por el contrario, en el caso de la capilla del Pilar de Zaragoza la partida la ganó la “reliquia-reliquia”, es decir el Pilar, y no el modesto pero “santo” edificio que la contenía, o sea la capilla que, según la tradición, había sido construida por Santiago. Las razones para que esto resultara así nada tuvieron que ver con la devoción. Esas razones eran razones de cardinal importancia: para una historia morfológica de las reliquias, el problema fundamental.

### Corolario

Para finalizar, si pensamos en el olvido de la casa-iglesia de Santiago, tendríamos que plantearnos también el tema de la historicidad de la reliquia material del pilar zaragozano. Nada sabemos, en realidad, sobre la naturaleza de la columna original, como tampoco respecto a la imagen mariana de madera, atribuida por María del Carmen Lacarra Ducay tal vez al escultor Juan/

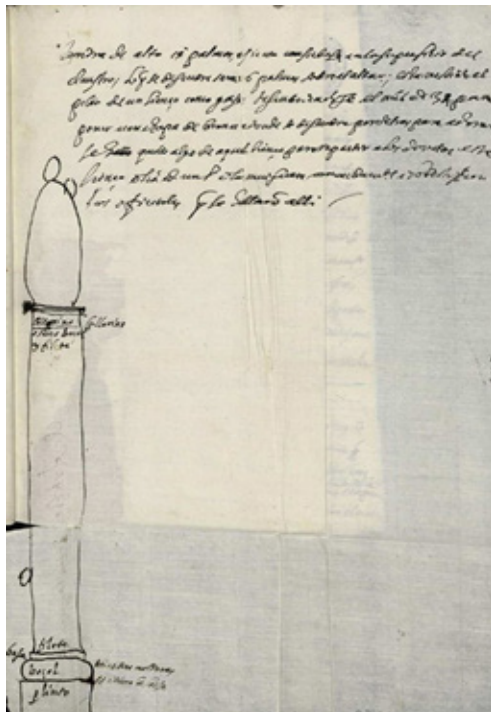


Fig. 9. Fray Jerónimo de San José, "Historia de Nuestra Señora del Pilar de Çaragoza", Zaragoza, 1647, Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. 7224, fol. 3

Jean de la Huerta y fechándola a fines del siglo XV. Parece haber noticias de una imagen desde 1456 y de su situación sobre la columna desde al menos 1542<sup>73</sup>.

Oficialmente, la columna habría estado presente desde la primitiva iglesia jacobea, y después en las sucesivas construcciones: el templo edificado por san Braulio en el siglo VII, aunque nada aparece en sus textos<sup>74</sup>, del que se conservan restos de un cancel visigótico o mozárabe<sup>75</sup>; el templo románico impulsado por el rey Alfonso el Batallador y el obispo Pedro de Librana; la iglesia gótica que se comienza a construir a finales del siglo XIII y se concluye en el XVI; y la actual, el templo barroco, con la Santa Capilla de Ventura Rodríguez concluida en 1765. Una cosa parecería clara: "Todas estas edificaciones han conservado la sagrada Columna como centro de devoción, sin modificar su ubicación. Besar el Pilar es pisar el punto exacto en el que se encontraron María, la Virgen, y Santiago, el apóstol"<sup>76</sup>.

"¿Pero cómo es la Columna? —se nos insiste—. Un fuste cilíndrico de jaspe de una altura de 10 palmos y 2 dedos, con una proporción de 8 diámetros, aunque es ligeramente más estrecho en la parte superior". En resumen 1,77 metros de altura y 24 centímetros de diámetro. Lo que vemos es de un color que oscila del amarillo al rojo, con algunas vetas violáceas [aunque en 1548 se señalara que era de piedra blanca, añadiríamos nosotros ahora, como veremos de inmediato]. Una columna, como las que Roma y sus colonias utilizaban en sus mejores construcciones"<sup>77</sup>.

¿Qué medidas tenía y tiene? ¿Cuál era y es su forma? ¿De qué piedra estaba hecha? ¿Pórfido, jaspe de Tortosa, piedra blanca? Da la impresión de que sorprendentemente desde mediados del siglo XVI, nadie la ha visto y, por consiguiente, nadie puede juzgarla (fig. 8).

En 1548, el encargado de vestir la imagen de la Virgen del Pilar refirió al arzobispo de Zaragoza Fray Hernando de Aragón, a través del abad de Vuela Fray Lope de Marco, que

*... De verdad el Pilar está guarnesçido de una hoja de yerro y que es de una piedra blanca lo que se mostrava dél a canto del altar a que está arrimado y que el pedazo del mármol del jaspe que la gente por la claustra de fuera llega a tocar, que no llega allí el de dentro sobre donde nuestra señora, que la figura de nuestra señora es de bulto de madera y de piedra mármol blanco assentada en el Pilar que es piedra común<sup>78</sup>.*

Según este testimonio olvidado, el pilar era de piedra blanca<sup>79</sup>, y el jaspe que se tocaba ¡no podía ser alcanzado desde el volumen real de la columna por las manos de los fieles!

De enorme interés es el manuscrito del carmelita descalzo Fray Jerónimo de San José (1587-1654), amigo de Juan Francisco Andrés de Ustarroz, "Historia de Nuestra Señora del Pilar de Çaragoza", donde diseña una imagen muy aproximativa de la columna y la imagen de la Virgen (fig. 9), señalando el hueco del humilladero, dando unas medidas y señalando sus diferentes partes: "collarino / collarino, ésto es boçel y filete [del sumóscapo del fuste] / filete [del imóscapo del fuste] / basa [a la manera de una basa toscana] / boçel / plinto"<sup>80</sup>.



Fig. 10. Palacio de la Aljafería, Zaragoza. Fotografía: Fernando Marías

Por su parte, Fray Joseph Antonio de Hebra en 1719 (pp. 9-12) señalaba que era de jaspe y de una altura de poco más de dos varas (unos 175 cm), y otras fuentes del siglo XVIII sostenían genéricamente que era de mármol.

Ninguna de las representaciones medievales, modernas o contemporáneas de la columna, que parecen imaginarias a partir del tipo de columna más usual en el medio para cada una de las épocas<sup>81</sup>, parecen encajar con las informaciones proporcionadas por un dibujo de Julián Yarza (fig. 4), quien parecería haber sido de los pocos que llegaron a verla en su integridad, aunque no es seguro que sin sus revestimientos de plomo y plata, sobre los que volveremos de inmediato. Yarza señalaba diferentes partes del pilar: A-H alto de la Santa Columna de más de 10 palmos (unos 206 cm, tanto sin la basa F "que estaba" o G "como ha quedado"), medida que no coincide con lo que se viene dando modernamente,

es decir 170/178 x 24 cm de diámetro, para la columna de jaspe rosado o brocatel de Tortosa.

Los problemas se derivan, en primer lugar, de que es difícilmente visible a causa de los dos revestimientos que recubren la columna (fig. 8); el primero, metálico o de plomo (s. XV-XVI, citado ya en 1542, aunque en 1616 ya se describa como de plomo); el segundo, de plata labrada, de 1718<sup>82</sup> o de 1739.

Si volvemos al dibujo dieciochesco, se señalaba claramente que la columna estaba formada por tres fragmentos superpuestos de un fuste (AB, BC y CH). Da, así pues, la impresión de que la columna era en realidad desde época medieval un conglomerado de piezas varias, que tenían que mantenerse gracias al envoltorio metálico que preservaba su forma columnaria. Pero, ¿cuál era exactamente ésta? ¿Cuál era su perfil, su ságora? ¿Tenía un éntasis propio de las columnas romanas? Nuestro dibujo, y otros posteriores, le procuran un éntasis de columna clásica, pero ello no es muy creíble si pensamos en la faja estrictamente cilíndrica de sus dos envoltorios protectores. Habría que pensar más bien en un soporte originalmente cilíndrico, alejado de los testimonios arqueológicos de la Cesaraugusta romana<sup>83</sup>. Y ello nos llevaría a aproximarla a soportes quizá de época taifal, columnas y capiteles musulmanes del siglo XI, también hallados en las excavaciones de la basílica<sup>84</sup>. Nada habría sido más lógico que reutilizar, como expolio, una columna de la religión conquistada, similar a las que hoy todavía podemos ver en la Aljafería zaragozana (fig. 10). Pero esta hipótesis podría ser otra leyenda.

No obstante, lo crucial es también que la reliquia hoy olvidada y la muy presente constituyeron objetos y valores que cumplían, por decirlo con Hobsbawm y Ranger<sup>85</sup>, los tres tipos de tradiciones, aun inventadas, que solían interponerse en tal casos: aquéllas que establecían y simbolizaban la cohesión social o la pertenencia a un grupo, fueran comunidades reales o artificiales; las que establecían o legitimaban instituciones, estatus o relaciones de autoridad y competencia; y, por último, las que tenían como primer objetivo la socialización, inculcar creencias, sistemas de valores o convenciones relacionadas con el comportamiento de una sociedad determinada. En ello, el Pilar de Zaragoza se lleva la palma.

## NOTAS

<sup>1</sup> Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto de investigación "Hacia Antonio Acisclo Palomino. Teoría e historiografía artística del Siglo de Oro", HAR2016-79442-P del Ministerio de Ciencia e Innovación (MICINN). Constituye una versión muy ampliada de nuestra comunicación "Vestir u ocultar la arquitectura: de Santiago apóstol como arquitecto a Ventura Rodríguez", presentada a la Mesa 1: Texturas. La piel de la arquitectura del XXII CEHA Burgos 'Vestir la arquitectura', celebrado entre el 19 y el 22 de junio de 2018, Burgos, Universidad de Burgos (en prensa). También nuestras hipótesis fueron presentadas en el V Seminario Internacional Arte y Cultura en la Corte: *Redes artísticas, circulación y exposición de reliquias en el Mundo Hispánico*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid-IULCE, del 24 al 26 de abril de 2019, en nuestras respectivas ponencias "Aceptar creencias, verificar historias, falsar reliquias: el caso de la columna de la Virgen del Pilar" y "Cuando conviene olvidar reliquias: el apóstol Santiago en la Capilla del Pilar de Zaragoza".

<sup>2</sup> R. L. Kagan (y colaboración de F. Marías), *Imágenes urbanas del mundo hispánico 1493-1780*, El Viso, Madrid, 1998 y *Urban Images of the Hispanic World, 1493-1793*, Yale University Press, New Haven-Londres, 2000.

<sup>3</sup> W. Rincón, "Tres vistas de Zaragoza del siglo XVII", en *Velázquez y el arte de su tiempo*, Alpuerto, Madrid, 1991, pp. 299-308.

<sup>4</sup> M. Barrios Aguilera y M. García-Arenal (eds.), *Los plomos del Sacromonte: invención y tesoro*, Valencia, Universidad de Valencia, 2006; M. García-Arenal y F. Rodríguez Mediano (eds.), *La ¿Historia inventada? Los Libros plúmbeos y el legado sacromontano*, Universidad de Granada, Granada, 2008; M. García-Arenal y F. Rodríguez Mediano, *The Orient in Spain. Converted Muslims, The Forged Lead Books of Granada, and the Rise of Orientalism*, Brill, Leiden-Boston, 2013 (ed. ampliada de su *Un Oriente español. Los moriscos y el Sacromonte en tiempos de Contrarreforma*, Marcial Pons, Madrid, 2010), pp. 202-204. También D. Coleman, *Creating*

*Christian Granada: Society and Religious Culture in an Old-World Frontier City, 1492-1600*, Cornell University Press, Ithaca-Londres, 2003; A. K. Harris, *From Muslim to Christian Granada: Inventing a City's Past in Early Modern Spain*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2007; F. J. Martínez Medina, *Cristianos y musulmanes en la Andalucía moderna. La Granada del siglo XVI, una ciudad intercultural: Inventiones de reliquias y libros plúmbeos*, Tesis doctoral, Universidad de Granada, Granada, 2015, pp. 58-60.

<sup>5</sup> B. Ortiz, *Summi Templi Toletani [perquem graphica] descriptio*, Juan de Ayala, Toledo, 1549, donde se presenta la piedra como *scabellum* e inscripción; R. González y F. Pereda, *La catedral de Toledo 1549. Según el Doctor Blas Ortiz Descripción gráfica y elegantísima de la S.I. de Toledo*, Antonio Pareja Editor, Toledo, 1999; F. J. Aranda Pérez, "De invenciones, controversias y polémicas historiográficas y políticas en la Monarquía Hispánica en tiempos de Quevedo (y aún un siglo después)", *La Perinola*, 18, 2014, pp. 15-61; también F. Marías, "Pintura, diplomacia y censura en la Cappella Paolina: desde Toledo y Madrid hasta Roma" [2011], en *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII: arte diplomazia e politica*, ed. A. Anselmi, Gangemi, Roma, 2015, pp. 58-86.

<sup>6</sup> *Historia de rebus Hispaniae*, Toledo, 1592; *Historia general de España*, Toledo, 1601; Madrid, 1608; Madrid, 1617; Madrid, 1623; Madrid, 1650.

<sup>7</sup> E. K. Rowe, *Disrupting the Republic: Santiago, Teresa de Jesus, and the Battle for the Soul of Spain, 1617-1630*, Ph.D. diss., The Johns Hopkins University, Baltimore, 2005 y *Saint and Nation. Santiago, Teresa de Jesus, and Plural Identities in Early Modern Spain*, University Park, The Pennsylvania University Press, 2011, pp. 20-46. También K. E. van Liere, "The Missionary and the Moorslayer: James the Apostle in Spanish Historiography from Isidore of Seville to Ambrosio de Morales", *Viator*, 37, 2006, pp. 519-543; O. Rey Castelao, "Teresa, patrona de España", *Hispania Sacra*, 67, 136, 2015, pp. 531-573.

<sup>8</sup> 48 x 68 cm, Zaragoza, 20 de noviembre de 1750, en Archivo del Cabildo Metropolitano de Zaragoza, sin signatu-

ra. No aparece en los dos dibujos de la Capilla en las Plantas generales de la basílica del Archivo del Pilar, 22\_1; tampoco en los diseños del Museo de la Real Academia de San Fernando de Madrid, A-4413 y A-4415.

<sup>9</sup> S. Arbaiza Blanco-Soler y C. Heras Casas, "Legado de D. Silvestre Pérez a la Real Academia de San Fernando (Exposición Enero-Abril 1994)", *Academia*, 79, 1994, pp. 341-386: A-4407, A-441 (cripta), A-4409, A-4408, A-4410, A-5775(a), A-4414, A-5101 (alzado occidental), A-4415, A-5116. También, para la basílica: A-4413, A-4412(a), A-5775(b). C. Heras Casas y S. Arbaiza Blanco-Soler, "Inventario de los dibujos arquitectónicos (de los siglos XVIII y XIX) en el Museo de la Real Academia de las Bellas Artes de San Fernando", *Academia*, 91, 2000, pp. 79-238 y 92-93, 2001, pp. 103-271. Véase, ahora, J. Ortega Vidal, J. L. Sancho Gaspar y F. J. Marín Perellón, *Ventura Rodríguez. El poder del dibujo*, Comunidad de Madrid, Madrid, 2018, n.º 11, pp. 136-151.

<sup>10</sup> O. Hycck Espinosa, *Santa María La Mayor y del Pilar de Zaragoza, evolución histórica del templo colegial*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2018, pp. 166-168; sobre el adoratorio, pp. 188-189 y, en general, sobre la Capilla, pp. 147-193. Véase sobre este tema la sección final de este artículo.

<sup>11</sup> A. M.ª Muñoz Sancho, "Aportación documental al proceso de ejecución del ornato escultórico de la Santa Capilla del Pilar de (1757-1768)", *Artígrama*, 29, 2014, pp. 385-412; B. Boloqui Larraza, "Escultura zaragozana en la época de los Ramírez, 1710-1780", Ministerio de Cultura, Granada, 1984; A. Ansón y B. Boloqui, *La Santa Capilla del Pilar*, CAI, Zaragoza, 1998.

<sup>12</sup> Sobre éste, J. Martínez Molina, "La Ilustración, una edad de oro de la arquitectura aragonesa (1750-1808)", en D. J. Buesa Conde (ed.), *Pasión por la libertad. La Zaragoza de los Pignatelli*, Ibercaja, Zaragoza, 2016, pp. 314-355, esp. 321-322. Señala que, en 1771-1772, presentó una propuesta fallida para ejecutar los adornos de estuco del Coreto del Pilar, ejecutando, sin embargo, el ornamento de uno de sus óculos, el facistol del Coreto y la caja de su órgano. No obstante, la fecha del dibujo



plantea dudas al respecto de esta afirmación.

<sup>13</sup> Director de los estudios de la Academia de San Fernando en Zaragoza, fue nombrado individuo de mérito de arquitectura el 7 de agosto de 1774. Véase T. Ríos Balaguer, “Algunos datos para la historia de las obras del actual Santo Templo Metropolitano de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza”, *Boletín del Museo provincial de Bellas Artes*, ix, 11, 1925, pp. 1-48 y 12, 1926, pp. 49-79, doc. 30, p. 79.

<sup>14</sup> La idea de un Santiago arquitecto —frente a la tradición de un santo Tomás arquitecto (según los “Hechos de Tomás”, un apócrifo del siglo III)— solo podría haber encontrado justificación textual a partir de su supuesta hermandad con Jesús (según otras fuentes éste habría sido Santiago el Justo o Santiago Alfeo, obispo de Jerusalén); dado que éste (Marcos 6, 3) habría sido carpintero, o hijo de un carpintero (*téchton*, en griego) o constructor/maestro de obras como José (Mateo 13, 55), habría sido lógico que su hermano se formara también en este oficio. Como Díaz de Ribas escribía en sus *De las antigüedades y excelencias de Córdoba*, Córdoba, 1627, en la iglesia de la Jerusalén Santa fundada por el apóstol Santiago se habría seguido el modelo del Templo de Jerusalén.

<sup>15</sup> Más que del hispalense Isidoro de Sevilla (h. 556-636) de hacia 620, al que también se le atribuyó este texto para remontarlo más en el tiempo.

<sup>16</sup> M. C. Díaz y Díaz, *Estudios jacobeos*, Universidad de Santiago, Santiago de Compostela, 2010, pero véase también R. McNally, “Christus in the pseudo-isidorian *Liber de ortu et obitu patriarcharum*”, *Traditio*, 21, 1965 pp. 167-183 e “Isidoriana”, *Theological Studies*, 20, 1959, pp. 432-442, y la edición de C. Chaparro Gómez, París, Les Belles Lettres, 1985.

Para Zaragoza, véase desde F. Fita, “El Pilar de Zaragoza. Su templo y su tradición histórica hasta el año 1324”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 44, 6, 1904, p. 525, a A. Isabel Magallón y J. C. Martín, “La leyenda de la venida de la Virgen a Zaragoza (BHL 5388): edición crítica y estudio”, *Hagiographica. Rivista di agiografia e*

*biografia della Società Internazionale per lo Studio del Medioevo Latino*, xxi, 2014, pp. 53-84.

<sup>17</sup> Ya se tratara de una defensa de Mauregato como rey, como de la religión católica de los godos romanos frente a los adopcionistas nestorianos del Toledo de Elipando, o un refuerzo de las primeras décadas de la “reconquista” frente al Islam de al-Ándalus. Véase F. Márquez Villanueva, *Santiago: trayectoria de un mito*, Bellaterra, Barcelona, 2004, pp. 35-77, quien omite cualquier referencia a Zaragoza. O. Rey Castela, *Historiografía del voto de Santiago: recopilación crítica de una polémica histórica*, Universidad de Santiago, Santiago de Compostela, 1985 y *Los mitos del apóstol Santiago*, Nigra Trea, Vigo, 2006. También, en general, L. Cardillac, *Santiago Apóstol. El santo de los dos mundos*, El Colegio de Jalisco, Guadalajara, 2002 y *Santiago aquí, allá y acullá. Miscelánea de estudios jacobeos*, El Colegio de Jalisco, Guadalajara, 2004.

<sup>18</sup> Véase ahora F. J. Martínez Medina, *Cristianos y musulmanes en la Andalucía moderna. La Granada del siglo XVI, una ciudad intercultural: Inventiones de reliquias y libros plúmbeos*, Tesis doctoral, Universidad de Granada, Granada, 2015, pp. 58-60.

<sup>19</sup> Los Varones apostólicos lo habrían acompañado en su evangelización hispana para después regresar para trasladar el cuerpo del apóstol martirizado hacia 44. M. Sotomayor y Muro, “La Iglesia en la España romana: Antiguas tradiciones sobre los orígenes del cristianismo hispana”, en *Historia de la Iglesia en España. I: La Iglesia en la España romana y visigoda (siglos I-VIII)*, ed. R. García Villoslada, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1979, pp. 149-165; L. A. García Moreno, “La monarquía visigoda y la Iglesia en Levante: las raíces de un país”, *Alebus: Cuadernos de Estudios Históricos del Valle de Elda*, <sup>6</sup>, 1996, pp. 7-30; L. A. García Moreno, “Santiago y los varones apostólicos en la España altomedieval: ¿enfrentados o complementarios?”, en A. Sánchez Ribes (ed.), *El mediterráneo en el origen. IX Congreso Internacional de Asociaciones Jacobeas*, Asociación Amigos del Camino de Santiago de la Comunidad Valenciana, Valencia, 2012, pp. 15-26.

<sup>20</sup> Los restos encontrados en 1879 solo fueron “autenticados” por la Iglesia en 1884, bajo el pontificado de León XIII.

<sup>21</sup> Conocido como *Apparitio b. Mariae de Pilari* (con el título “Qualiter edificata fuit basilica sancte Marie de Pilarii Cesarauguste. Rubrica”), del códice de las “Moralia in Job” (578-595) de San Gregorio Magno, de finales del siglo XIII o comienzos del XIV (copiado por un tal Pedro Poncas de Roncal, de perfiles imprecisables), hoy custodiado en el Archivo Pilarista (I, fols. 274va-275rb); su primera impresión fue como *Hic continetur quomodo et per quos edificata fuit ecclesia beate Marie maioris et de Pilarii ciuitatis Cesarauguste regni Aragonum*, Diego Hernández (?), Zaragoza, 1542, a partir de un manuscrito hoy desaparecido.

<sup>22</sup> En su *Libellus diversi carminis metro*, con los poemas de las iglesias de santos de Zaragoza. Véase *Eugenii Toletani Opera Omnia*, ed. P. Farmhouse Alberto, Brepols, Turnhout, 2005, y antes otras ediciones desde la moderna de F. K. Vollmer, “Eugenii Toletani episcopi carmina”, en *Monumenta Germaniae Historica, Auctores antiquissimi* 14, *Fl. Merobaudis reliquiae, Blossi Aemilii Dracontii carmina, Eugenii Toletani episcopi carmina et epistulae*, Berlin, 1915, pp. 229-291, especialmente pp. 239-241, Carmen (VII) IX, (VIII) X y (X) XI.

<sup>23</sup> Sobre los orígenes y testimonios —y las causas de su pérdida— del evento milagroso, M. V. Aramburu, *Historia cronológica de la Santa, Angélica y Apostólica Capilla de Nuestra Señora del Pilar de la ciudad de Zaragoza y de los progresos de sus edificaciones...*, Imprenta del Rey, Zaragoza, 1766, pp. 15-36.

<sup>24</sup> Hoy comentado por X. Gil Pujol, “El pastelero anticuario. Luis López y sus obras de Zaragoza en los años 1630 y 1640”, en F. Andrés Robres, M. Hernández Benítez y S. Martínez Bermejo (eds.), *Mirando desde el puente. Estudios en homenaje al Profesor James S. Amelang*, Universidad Autónoma, Madrid, 2019, pp. 71-81.

<sup>25</sup> Según el monje benedictino franco Aimoino de Saint-Germain-de-Prés ([Aimond de Bernon], t.c.a. 897) de París, sobre un relato de Audaldo, quien

habría pasado por Zaragoza en el 855 con los restos de san Vicente Mártir, de quien habría redactado en 870/888 una *Historia translationis S. Vicentii levitae et mart. ex Hispania ad Castrense in Gallia monasterium: auctore Airmonio monacho ord. S. Benedicti*, Imprenta Real, Madrid, 1806, lectio V, p. 177 (y en *Viaje Literario a las iglesias de España*, ed. J. Lorenzo Villanueva, Imprenta de Fortanet-Real Academia de la Historia, Madrid, 1806, IV, pp. 167-209), Audaldo le habría citado una iglesia de la Virgen María como *matrem ecclesiam* de Zaragoza.

De fines del siglo X dataría una referencia a dos iglesias de Zaragoza: Santa María y Santas Masas (más tarde basílica del Pilar y monasterio de Santa Engracia, respectivamente), a las que dejó mandas de cien suelos el cristiano barcelonés Moción (hijo de Fruya, apesado por Almanzor en 985, fallecido en Zaragoza tras su liberación en 986, y en cuyo testamento de 987, otorgado en Vallvidriera, había donado 100 soldadas a Santa María intramuros de Zaragoza). Ambos datos en Z. García Villada SI, *Historia eclesiástica de España*, I, 1.ª parte, Compañía Ibero-Americana de Publicaciones, Madrid, 1929, pp. 103 y 71. También J. Alturo i Perucho, "El testamento sacramental de Moción del año 987 y su redactor, el juez Ervigio Marco", en R. Marín López (ed.), *Homenaje al Prof. Dr. José Ignacio Fernández de Viana y Veites*, Granada, 2012, pp. 29-44. Agradecemos estas precisiones a la Prof. María Jesús Viguera Molins. La falta de referencia a la advocación del Pilar no deja de ser extraña, aunque pudiera existir una iglesia dedicada a la Virgen desde antes de la conquista musulmana de 716, en época visigótica, de la que no poseemos noticia alguna.

<sup>26</sup> Ni siquiera hoy H. Espinosa, 2018, p. 150, está en condiciones de "asociar con la fábrica primitiva de la Santa Capilla los elementos arqueológicos rescatados durante las excavaciones efectuadas en el subsuelo de la [actual] basílica y su entorno...".

<sup>27</sup> Solamente cita la basílica y catedral de San Vicente de Zaragoza, la basílica de Santa Engracia y los Dieciocho mártires, y la basílica de San Millán. R. González Ruiz, *San Ildefonso y otros obispos de la iglesia visigótica y mozár-*

*be de Toledo*, Cabildo Primado, Toledo, 2018, pp. 47-120.

<sup>28</sup> L. García Iglesias, *Zaragoza ciudad visigoda*, Guara, Zaragoza, 1979, pp. 85-91, ha insistido en que no existe ni documento ni apoyo menor ni resto arqueológico que pueda sostener la existencia de una basílica o iglesia dedicada a Santa María en la Zaragoza de época visigótica.

<sup>29</sup> Ni rastro en J. Fontaine, *L'art préroman hispanique. L'art mozarabe*, Zodiaque, La Pierre-qui-Vire, 1977 o en I. G. Bango Torviso, *Arte prerrománico hispano. El arte en la España cristiana de los siglos VI al XI*, Summa Artis VIII-II, Espasa Calpe, Madrid, 2001, si exceptuamos la aparición del nombre de un obispo Elleca o Ellecne en Oviedo en el 893 y de nuevo en 906, que podría haberlo sido *in partibus infidelium*. M. Carriado Tejedo, "Cronología de los obispos de Castilla en los siglos VIII-X (Osma-Muñó, Veleya-Valpuesta y Oca-Burgos)", *Edad Media. Revista de Historia*, 5, 2002, pp. 69-116.

<sup>30</sup> D. Lasabagaster Arratibel, *La Joya de Zaragoza; el Pilar de Santa María*, Tipo Línea, Zaragoza, 1988. La documentación parece referirse al pontificado de Bonifacio VIII (1294-1303). Diego de Espés, en su *Historia eclesiástica de la Ciudad de Zaragoza desde la venida de J.C. Señor y Redentor nuestro, hasta el año 1575*, redactada entre 1575 y 1578, apuntó la fecha de 1240 para la Capilla del Pilar. Hycka Espinosa, 2018, ap. documenta la advocación del Pilar desde 1435 y Capilla del Pilar desde 1454; la referencia al Santo Pilar, desde 1486.

<sup>31</sup> Ahora C. Morte García, *Damián Forment, escultor del Renacimiento*, CAI, Zaragoza, 2009.

<sup>32</sup> Citamos, por desconfiar de las traducciones al castellano, por la edición latina "Itinerarium hispanicum Hieronymi Monetarrii 1494-1495", ed. Ludwig Pfandl, *Revue Hispanique*, 48, 113, 1920, pp. 1-179, esp. p. 139.

<sup>33</sup> Tradicionalmente atribuido a Domingo Yarza y fechado en 1725, Rios Balaguer, 1926, doc. 29, lo identificó con un dibujo anónimo de 1732.

Informe impreso del VI Conde de Peralada Guillermo de Rocafull y Rocaberti (d. 1672-1728), de 1725, en

Madrid, AHN, Legajo 426/27 (pero hoy ilocalizable con esta signatura que se citaba). También B. Boloqui Larraya y A. Ansón Navarro, "Catedral Basílica de Ntra. Sra. Del Pilar", en *Las catedrales de Aragón*, Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza, 1987, pp. 243-306, p. 305, n. 93-94 y Ansón y Boloqui, 1988.

Hay cabría pensar que el proyecto desconocido de Miguel Jerónimo Lorieri (1690-1749) de 1732 sería el que pudo mandarse a Madrid, dado que, desde ese mismo año, era pintor del rey, para que lo viera en 1735 Filipo Juarra, antes del diseñado por parte del lego jesuita Pablo Diego Ibáñez (1737). Sobre aquél, M. Hermoso Cuesta, "El nombramiento de Miguel Jerónimo Lorieri como pintor del rey (y una nota sobre Corrado Giaquinto)", *Artigrama*, 18, 2003, 425-434.

<sup>34</sup> *Tropeos y antigüedades de la imperial ciudad de Zaragoza y general historia...*, Sebastián de Cormellas, Zaragoza, 1639, pp. 241, 367 y 398.

<sup>35</sup> *Descripción histórico-panegírica, de las solemnes demostraciones festivas... al nuevo Templo de Nuestra Señora del Pilar*, Herederos de Manuel Román, Zaragoza, 1719, pp. 7 y 68.

<sup>36</sup> Aramburu, 1766, pp. 74-75.

<sup>37</sup> *Fundación milagrosa de la Capilla angélica y apostólica de la Madre de Dios del Pilar, y excelencias de la imperial ciudad de Zaragoza*, Sebastián Mateuad, Barcelona, 1616, pp. 102-103.

<sup>38</sup> Aunque se haya datado en 1435/1438, atribuyéndola al escultor Juan de la Huerta de Daroca como donación de la reina Blanca de Navarra y del arzobispo Dalmau de Mur; véase M. del C. Lacarra Duca, "Zaragoza barroca", en *Guía histórico-artística de Zaragoza*, ed. G. Fatás Cabeza, Ayuntamiento, Zaragoza, 1991, p. 310 y "La devoción a Santa María del Pilar de Zaragoza durante la Baja Edad Media", en *El Pilar es la Columna. Historia de una devoción*, Gobierno de Aragón y Ayuntamiento de Zaragoza, Zaragoza, 1995, pp. 29-58. También M. I. Falcón Pérez, "Religiosidad popular en Zaragoza en el Siglo XV", en F. J. Campos y Fernández de Sevilla (ed.), *Religiosidad popular en España. Actas del Simposium (1-4 de septiembre de 1997)*, Real Colegio Uni-

versitario Escorial María Cristina, San Lorenzo de El Escorial, 1997, pp. 877-898, esp. p. 881.

<sup>39</sup> P. González Serrano, "Divinidades y vírgenes de cara negra", *Revista Digital de Iconografía Medieval*, ix, 17, 2017, pp. 45-60, en una línea mitográfica, sobre W. Rincón García, *El Pilar de Zaragoza*, Everest, León, 2000.

<sup>40</sup> F. Marías, "Definición y límites del mecenazgo: en singular, dual y plural, con la basilica del Pilar al fondo", en J. Ibáñez Fernández (ed.), *Del mecenazgo a las nuevas formas de promoción artística. Actas del XIV Coloquio de Arte Aragonés*, Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2017, pp. 103-142 y "Ventura Rodríguez: proyectos y fábricas de catedrales", en D. Rodríguez Ruiz (ed.), *Ventura Rodríguez. Arquitecto de la Ilustración*, Comunidad de Madrid, Madrid, 2017, pp. 90-115.

<sup>41</sup> Boloqui y Anson, 1987, pp. 280-282.

<sup>42</sup> Véase el esbozo dibujado de Rodríguez de 1751 (?), del Archivo de la Real Academia de San Fernando de Madrid (Legajo 2-33-1), en Buesa Conde, 2016, p. 22.

<sup>43</sup> F. Gutiérrez Lasanta, *Historia de la Virgen del Pilar*, Zaragoza, 1973, III (*El Templo de Nuestra Señora del Pilar*), p. 288; Anson y Boloqui, 1988, pp. 50-52, insisten en su destrucción.

<sup>44</sup> Aramburu, 1766, pp. 80 y 82-84. Su descripción de la Capilla antigua en pp. 85-92.

<sup>45</sup> Aramburu, 1766, pp. 83-84, las cursivas son nuestras.

<sup>46</sup> "[La] de Granada tuvo lugar para salvar a Santiago del peligro de muerte al que se vio expuesto como consecuencia de su predicación. La Virgen se le apareció, le libró, y Santiago continuó su actividad en España, en muchos lugares de la Andalucía. Vino después a Toledo, y de allí pasó a Portugal y a Galicia, y por Astorga y divirtiéndose a diferentes lugares llegó a la Rioja y por Logroño pasó a Tudela y Zaragoza, donde sucedió lo que diré en el capítulo siguiente. Por toda esta peregrinación fue Santiago dejando discípulos por obispos en diferentes ciudades de España y plantando la fe y culto divino. Y fueron tantos y tan prodigiosos los milagros que hizo en este reino, que no han de parecer

increíbles los que se saben, porque son muchos más los que se ignoran. El fruto que hizo con la predicación fue inmenso, respecto del tiempo que estuvo en España, y ha sido error decir o pensar que convirtió muy pocos, porque en todas las partes o lugares que anduvo dejó plantada la fe, y para eso ordenó tantos obispos en este Reino, para el gobierno de los hijos que había engendrado en Cristo". Han comentado este texto T. Domingo Pérez, "La Tradición", en *El Pilar de Zaragoza*, CAI, Zaragoza, 1984, pp. 17-30 y T. Domingo Pérez y M. Artigas, "La tradición del Pilar en Sor María de Jesús de Ágreda", *Scripta de María*, 2, 2005, pp. 287-315. Véase también, en un contexto más amplio, C. Colahan, *The Visions of Sor Maria de Ágreda. Writing Knowledge and Power*, University of Arizona Press, Tucson, 1994 y M. Tausiarié Carlés, "Zaragoza celeste y subterránea. Geografía mítica de una ciudad (siglos XV-XVIII)", en F. Delpech (ed.), *L'imaginaire du territoire en Espagne et au Portugal (XV<sup>e</sup>-XVII<sup>e</sup> siècles)*, Casa de Velázquez, Madrid-París, 2008, pp. 141-170.

<sup>47</sup> Juan Jolis, Barcelona, 1675<sup>2</sup>; Miguel Manescal, Lisboa, 1680<sup>3</sup> y 1684<sup>4</sup>; Viuda de Juan de Figuerola, Perpiñán, 1685<sup>5</sup>.

<sup>48</sup> Pérez y Artigas, 2005, p. 288. El texto de Sor María fue recogido por R. A. Faci, Aragón, *Reyno de Christo, y dote de María SSma. fundado sobre la columna inmóvil de Nuestra Señora en su Ciudad de Zaragoza*, Joseph Ferrer, Zaragoza, 1739 (ed. facsímil, DGA, Zaragoza, 1979).

<sup>49</sup> AEPZ, Almarío 1, caja. 1, legajo 1, v.

<sup>50</sup> A. Valderas, *Bibliografía histórica leonesa: Juan de Ferreras García (1652/1735): estudio bio-bibliográfico*, Universidad, León, 2000.

<sup>51</sup> La religiosa continuaba: "Dio fin la gran Reina a su razonamiento, mandando a los ángeles que colocasen la columna y sobre ella la santa Imagen en el mismo lugar y puesto que hoy están, y así lo ejecutaron en un momento. Luego que se erigió la columna y se asentó en ella la sagrada Imagen, los mismos ángeles, y también el santo apóstol, reconocieron aquel lugar y título por casa de Dios, puerta del cielo y tierra santa

y consagrada en templo para gloria del Altísimo e invocación de su beatísima Madre. Y en fe de esto dieron culto, adoración y reverencia a la divinidad, y Santiago se postró en tierra, y los ángeles con nuevos cánticos celebraron los primeros con el mismo apóstol la nueva y primera dedicación de templo que se instituyó en el orbe después de la redención humana y en nombre de la gran Señora del cielo y tierra. Este fue el origen felicísimo del santuario de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, que con justa razón se llama *cámara angelical, casa propia de Dios y de su Madre purísima*, y digna de la veneración de todo el orbe y fiador seguro y abonado de los beneficios y favores del cielo, que no desmerecieron nuestros pecados. *Paréceme a mí que nuestro gran patrón y apóstol el segundo Jacobo dio principio más glorioso a este templo que el primer Jacobo al suyo de Betel, cuando caminaba peregrino a Mesopotamia, aunque aquel título y piedra que levantó fuese lugar del futuro templo de Salomón*" (pp. 352-353).

"Pasada la visión de María santísima -proseguía nuestra religiosa-, llamó Santiago a sus discípulos, que de la música y resplandor estaban absortos, aunque ni oyeron ni vieron otra cosa. Y el gran maestro les dio noticia de lo que convenía, *para que le ayudasen en la edificación del sagrado templo*, en que puso mano y diligencia; y *antes de partir de Zaragoza acabó la pequeña capilla donde está la santa Imagen y columna, con favor y asistencia de los ángeles*. Y después con el tiempo los católicos edificaron el suntuoso templo y lo demás que adorna y acompaña aquel tan celebrado santuario" (p. 357).

<sup>52</sup> Pérez y Artigas, 2005, pp. 295-298, al interrogarse sobre las fuentes de Sor María, se preguntan si habría conocido el texto interpolado en el citado códice de las "Moralia in Job" (578-595) de san Gregorio Magno, de finales del siglo XIII o comienzos del XIV, algo improbable.

<sup>53</sup> La primera edición, en valenciano, *Primera part d'la historia de Valencia que tracta de las antigüedades de Spahnny y fundació de Valencia*, fue publicada en Joan Mei, Valencia, 1538 (fol. xlviij) y 1554 (ed. V. Josep Escartí, Valencia, 1998, pp. 139-140). V. Josep Escartí,

“Dades sobre Pere Antoni Beuter i la Primera Part de la Història de València (València, 1538)”, *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, 44, 2010, pp. 1-29.

También quizá en el texto de Juan Tamayo Salazar (1602-1661), quien había publicado en 1658 su *Martyrologium Hispanum Anamnesis o Commemoratio omnium ss. Hispanorum, Pontificum, Martyrum, Confessorum, Virginum, Viduarum, ac sanctarum mulierum* (6 vols., Lyon, 1651-1659, V, 1658, p. 506), donde se volvía a insistir en la antigüedad de la iglesia y en la Capilla levantada por el propio Santiago; a su vez, Tamayo se basaba en su publicación previa, de 1648, del poema latino sobre la venida de Santiago a España y la Virgen del Pilar (reproduciendo algún pasaje de la *Apparitio b. Mariae de Pilari*), con otros poemas, del supuesto Aulo Halo, poeta nacido en Burdeos y establecido en Toledo, según la biografía que le inventó Jerónimo Román de la Higuera, su *Auli Hali poetae burdigalensis, civisque toletani, De adventu in Hispanias S. Jacobi Zebedaei filii...* Diego Díaz de la Carrera, Madrid, 1648, pp. 59-60.

Añádanse los textos de H. Cock, *Relación del viaje hecho por Felipe II en 1585 a Zaragoza, Barcelona y Valencia*, Aribau, Madrid, 1876; J. Fernández de Velasco, *Dos discursos en que se defiende la venida y predicación del apóstol Santiago a España*, Juan Hetsroy, Amberes, 1608; D. del Castillo, *Defensa de la venida y predicación evangélica de Santiago en España, dirigida al rey don Felipe III por el doctor don Diego del Castillo, Prior y canónigo de la Santa Iglesia de Palencia, que es traducido de lo que en latín presentó en Roma a la Santidad de Clemente VIII el año de mil y seycientos*, Lorenzo de Robles, Zaragoza, 1608; E. Serrano Martín, *El Pilar, la historia y la tradición: la obra erudita de Luis Díez de Aux (1562-ca. 1630)*, Mira, Zaragoza, 2014, pp. 77-99; “*Silentium facite*: El fin de la polémica y el discurso en torno a la Virgen del Pilar en la Edad Moderna”, *Hispania*, 74, 248, 2014, pp. 687-714 y “Milagros, devoción y política a propósito de la virgen del Pilar en la edad moderna”, en *Utopías, sueños y quimeras (España, siglos XVI y XVII) - Utopies, rêves et chimères (Espagne, XVIe-XVIIe siècles). Una encrucijada de*

*sueños*, e-Spania, 2015 <https://journals.openedition.org/e-spania/24814>.

<sup>54</sup> Parece ya totalmente aclarado el problema de esta cronología proyectual de Ventura Rodríguez. A pesar de la fecha dada por Antonio Ponz (1788, septiembre de 1753), y Ceán Bermúdez (1800, nombramiento de 1750 y viaje a Zaragoza en 1753), Demetrio Ríos Balaguer (1925, pp. 21-27) sostuvo el viaje de Rodríguez el 15 diciembre de 1750 en lugar de septiembre; así ha insistido Esteban Lorente, 1992, p. 486, criticando a T. F. Reese, *The Architecture of Ventura Rodríguez*, Garland, Nueva York, 1976, II, p. 78, n. 66, por afirmar que había firmado los planos en Madrid, el 20 de noviembre de 1750, y por tanto antes de ir a Zaragoza el 17 de diciembre.

<sup>55</sup> Fotografía del catálogo de la exposición de la Dirección General de Patrimonio Cultural de la Comunidad de Madrid D. Rodríguez Ruiz (ed.), *Ventura Rodríguez. Arquitecto de la Ilustración*, Comunidad de Madrid, Madrid, 2017, n.º 64. Nuestro agradecimiento a María del Carmen García Fresneda por procurárnosla.

<sup>56</sup> *Historia cronológica de la Santa, Angélica y Apostólica Capilla de Nuestra Señora del Pilar de la ciudad de Zaragoza y de los progresos de sus edificaciones...*, Imprenta del Rey, Zaragoza, 1766.

<sup>57</sup> Agradecemos a su nieto, el también arquitecto Teodoro Ríos Solá, la amabilidad al permitirnos disponer de estos dibujos.

Sobre Ríos Balaguer, L. Aldama Fernández, “Teodoro Ríos Balaguer, arquitecto restaurador e investigador de la Basílica del Pilar: Proyectos de consolidación (1923-1930)”, en M. S. García Guatas, J. P. Lorente Lorente e I. A. Yeste Navarro (eds.), *La ciudad de Zaragoza de 1908 a 2008*, Instituto “Fernando el Católico”, Zaragoza 2009, pp. 353-366.

<sup>58</sup> J. F. Esteban Lorente, “Ventura Rodríguez al servicio de una idea: la Santa Capilla de la Virgen del Pilar de Zaragoza”, *Artigrama*, 4, 1987, pp. 157-206 y “Las ocultas ideas de clientes, patronos y arquitecto en la construcción de la Santa Capilla del Pilar de Zaragoza”, en *Patronos, promotores, mecenas y clientes VII CEHA Murcia*, 1988, Uni-

versidad de Murcia, Murcia, 1992, pp. 483-494, p. 486, aunque sin publicar los documentos 1-3 a los que se refiere en el texto que ya había reproducido en 1987.

<sup>59</sup> Citando las “Gestas Capitulares” del cabildo del 22 de febrero de 1737; véase B. Boloqui Larraya, “Los escultores académicos hermano jesuita Pablo Diego Ibáñez (conocido como Lacarre), José Ramírez de Arellano y el platero de S. M. Francisco Diego Lacarra: relaciones familiares a través de los “Quinqui Libri” y el Archivo General de los jesuitas en Roma”, en *Tercer Encuentro de Estudios Bilbilitanos: Actas*, Instituto de Estudios Bilbilitanos, Calatayud, 1, 1992 pp. 373-407; y Ansón Boloqui, 1988, pp. 32-38; F. B. Medina, “Pablo Diego Ibáñez”, Ch. E. O’Neil y J. M.º Domínguez Ortiz (eds.), *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús. Biográfico-temático*, Universidad Pontificia de Comillas, Madrid, 2001, II, p. 1.118; J. Ibáñez Fernández y J. Criado Mainar, “La arquitectura jesuítica en Aragón. Estado de la cuestión”, en M.º I. Álvaro Zamora, J. Ibáñez Fernández y J. Criado Mainar (eds.), *La arquitectura jesuítica en Aragón. Actas del Simposio 2010*, Institución “Fernando el Católico”, Zaragoza, 2012, pp. 393-472.

<sup>60</sup> En Esteban Lorente, 1987, doc. 1, pp. 182-183 (Madrid, Real Academia de San Fernando, Archivo, Legajo 2-33-1). También se recoge en el anónimo doc. 3, pp. 183-184: “(por la precisión de mantener la pared que hace espaldas al altar) que el principal objeto de esta obra que Nuestra Señora sale del centro de ella, y siendo del ánimo de V.I. el mantener la memoria con esta nueva fábrica, no puedo dejar de decir, (según las reglas de la arquitectura), que se aparta de la tradición la medida de este distrito, por exceder su largueza a la figura dupla, en la que los más autores convienen tuvo la Santa Capilla, por los ocho de ancho y diez y seis de largo, que es figura perfecta, en donde infierio colocarían la Santa Imagen en medio de su testera, que hace frente a1 oriente, además de ésto, por la parte del Santo Pilar, que hace espaldas a Nuestra Señora noto un pedazo de pared antigua dividida de la moderna, con su marco, y sobrepuesto de medio relieve *los Convertidos* y que en medio de esta pared, con toda simetría, está el Santo Pilar y puesto por don-

de se adora, y en todo lo demás de las paredes que circundan la Santa Capilla no he notado esta singularidad, antes bien en su grueso se distingue de ésta”.

<sup>61</sup> También se señalaba en la “Elevación exterior” con las mitades oeste y este, y en el que se mostraba “Por el hueco H se ha de adorar el Santo Pilar”.

<sup>62</sup> Hycka Espinosa, 2018, ap. iv, p. 491, adelanta la fecha de este dibujo (ACP, Almario 6-4-1-39) del conjunto de la basílica al periodo 1610/1617.

<sup>63</sup> Hycka Espinosa, 2018, ap. v, pp. 157 y 492-493, fecha en 1617/1632 [pero podría ser incluso posterior] otro dibujo (ACP, Almario 6-11-2-6) del conjunto del espacio claustral donde se insertaba la Capilla.

<sup>64</sup> *Itinerario del Reino de Aragón*, de 1610-1611, Diputación, Zaragoza, 1895 y 2006; recogido por Hycka Espinosa, 2018, p. 157.

<sup>65</sup> Marías, 2017, pp. 103-142

<sup>66</sup> Lógicamente nada en Esteban Lorente, 1992, pp. 483-494, ni ahora en R. Usón García, “La Santa Capilla del Pilar de Zaragoza”, en D. Rodríguez Ruiz (ed.), *Ventura Rodríguez. Arquitecto de la Ilustración*, Comunidad de Madrid, Madrid, 2017, pp. 314-319 y previamente en *La intervención de Ventura Rodríguez en el Pilar. La Santa Capilla generatriz de un sueño arquitectónico*, Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, Zaragoza, 1990.

<sup>67</sup> Sobre el tema, S. F. Ostrow, “Gialorenzo Bernini, Girolamo Lucenti, and the Statue of Philip IV in S. Maria Maggiore: Patronage and Politics in Seicento Rome”, *The Art Bulletin*, 73, 1991, pp. 89-118; T. J. Dandeleit, *Spanish Rome 1500-1700*, Yale University Press, New Haven-Londres, 2001 (trad. esp. *La Roma española, (1500-1700)*, Barcelona, Crítica, 2002); M. Jacogz, *Figure, liturgia e culto, arte. Ricerche dall'Archivio della Basilica Papale di Santa Maria Maggiore, 1*, Lisanti, Roma, 2012 y especialmente S. Guido, “Il Filippo IV di Gianlorenzo Bernini e Girolamo Lucenti”, en M. Jagosz (ed.), *Figure, liturgia e culto, arte. Ricerche dall'Archivio della Basilica Papale di Santa Maria Maggiore, 2*, Lisanti, Roma, 2013, pp. 213-236.

<sup>68</sup> *Compendio de los milagros de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza*,

*primer templo del mundo, edificado en la Ley de Gracia, consagrado con asistencia personal de la Virgen Santísima, viviendo en carne mortal, colocando los ángeles su primera piedra en la santa capilla por ara de la Sagrada Imagen que en ella se venera, proseguido por el Apóstol Santiago y sus discípulos*, Herederos de Agustín Berges, Zaragoza, 1680.

<sup>69</sup> *Carta de Joseph de Villanueva, infántico de la Virgen del Pilar, a la muy Ilustre Academia de Portugal, querellándose del escritor contra la tradición de la venida de Santiago a España, y la Divina Reina a Zaragoza, sin producir instrumento ni argumento nuevo y en ocasión tan importuna de estar estas materias decididas*, Zaragoza-Madrid, 1723.

<sup>70</sup> A. Nagel y C. Wood, *Anachronic Renaissance*, Zone Books, Nueva York, 2010, p. 209.

<sup>71</sup> Véanse, por ejemplo, C. Hahn, *Strange Beauty. Issues in the Making and Meaning of Reliquaries, 400-circa 1204*, University Park, Penn State University Press, 2013 y S. Chaganti, *The Medieval Poetics of Reliquary. Enshrinement, Inscription, Performance*, Palgrave Macmillan, Nueva York-Basingstoke, 2008.

<sup>72</sup> Nagel y Wood, 2010, pp. 198-200; E. Alcalá, “Stones and Bricks, Tepees and Gold: Material Translations between Holy Land, Italy, and New Spain”, en G. Siracusano y A. Rodríguez Romero (eds.), *Materia Americana. El “cuerpo” de las imágenes entre el arte, la ciencia y la cultura (siglos XVI-principios del XIX)*, Sáenz Peña, Eduntref, Buenos Aires, 2019 (en prensa).

<sup>73</sup> Hycka Espinosa, 2018, pp. 166-168.

<sup>74</sup> C. H. Lynch y P. Galindo Romeo, *San Braulio obispo de Zaragoza (631-651) su vida y sus obras*, Samaran, Madrid, 1950.

<sup>75</sup> Hycka Espinosa, 2018, p. 150, los vincula con la basílica de Santa María la Mayor o del Pilar, aunque ya hayamos hecho referencia al silencio generalizado.

<sup>76</sup> Véase esta cita en la exposición del Alma Mater Museum de 2016,

<https://diocesisdejaca.org/index.php/iglesia-en-aragon/569--15/file> y <https://studylib.es/doc/8616188/2016-10-16-arte>

<sup>77</sup> Véase esta cita también en la citada exposición del Alma Mater Museum de 2016.

<sup>78</sup> Véase la “Memoria de Fray Lope de Marco [arzobispo Hernando de Aragón]” en J. Ibáñez Fernández, *Splendor Verolae. El monasterio de Veruela entre 1535 y 1560*, Centro de Estudios Turiasorrens, Zaragoza, 2001, p. 256; agradeceremos vivamente al autor el habernos señalado esta referencia tan preciosa como desapercibida, y quien pone al día su propia transcripción. Hycka Espinosa, 2018, ap. 41, pp. 582-583, que no cita esta fuente, recoge la visita pastoral de 1606 del obispo de Barbastro, Juan Móriz de Salazar, “cuya imagen halló sobre el Pilar [que en consecuencia no vio] con un manto riquísimo... a un lado avía muchas presentallas de piernas, cabezas y figuras de plata...” como exvotos.

<sup>79</sup> Véase D. J. Buesa Conde, *La Sagrada Columna. El Pilar de Aragón*, Alma Mater Museum, Zaragoza, 2016, 22-24; éste, director del museo, ha señalado que se ha documentado que el material original era un cuarzo opaco de colores variados procedente de las canteras de Tortosa, definición que parece proceder de la descripción de 1756 de Manuel Vicente de Aramburu, que la definió como “de cuarzo opaco de colores variados, generalmente vetado y frecuentemente rojizo por la presencia de óxido de hierro”. También M. Ortí, “La proyección catalana i europea del marbre brocatell de Tortosa”, *Recerca*, 16, 2015, pp. 121-161, esp. p. 126, señala la procedencia de las canteras de Tortosa de las columnas de la Aljafería y de la columna, supuestamente de época romana, del Pilar de Zaragoza. Sobre el empleo imperial, llegando a Roma en época de los Severos (193-235), de este mármol brocatel, P. Pensabene, *Marmi antichi II. Cave e tecnica di lavorazione. Provenienze e distribuzione*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1998; P. Pensabene, L. Lazzarini, M. De Nuccio y L. Ungaro (eds.), *I marmi colorati della Roma imperiale*, Comune di Roma-Marsilio, Roma, 2002, pp. 273-274.

<sup>80</sup> Fray J. de San José, “Historia de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza”, Zaragoza, 1647, Madrid, Biblioteca Nacional de España, Ms. 7224.

<sup>81</sup> Sobre las imágenes, J. Criado Mainar, "Santiago Apóstol y el Pilar de Zaragoza. El papel de las imágenes en el debate pilarista a comienzos del siglo XVII", en A. Cabeza Duplá Ansuategui, M.<sup>a</sup> V. Escribano Paño *et. alt.*, *Miscelánea de estudios en homenaje a Guillermo Fatás*, Diputación, Zaragoza, 2014, pp. 207-213.

<sup>82</sup> Hycka Espinosa, 2018, pp. 168-169.

<sup>83</sup> M. Gay publicó en 1934, en *El Heraldo de Aragón*, la aparición de co-

lumnas y capiteles musulmanes del siglo XI, junto a restos romanos, en las excavaciones emprendidas en el subsuelo de la basílica poco antes por Teodoro Ríos Balaguer. Es posible que procediera de las columnas del teatro de Caesar Augusta, del siglo I y descubierto en 1972, aunque no se hayan encontrado fustes de columnas romanas en esta zona, sino en El Coso, por ejemplo.

<sup>84</sup> Sobre la existencia de edificaciones islámicas o de una mezquita en el

sitio del Pilar antes de la iglesia de Santa María del Pilar, nada sabemos; solo existen noticias en la Zaragoza musulmana de la aljama mayor (después la Seo) y el oratorio de la Aljafería. Véase S. Calvo Capilla, *Las mezquitas de al-Andalus*, Fundación Ibn Tufayl, Almería, 2015.

<sup>85</sup> E. Hobsbawm y T. Ranger, *The Invention of Tradition*, Cambridge University Press, Cambridge, 1983; ed. esp. *La invención de la tradición*, Crítica, Barcelona, 1987, p. 16.

## REFERENCIAS

- Alcalá, Elena. 2019. "Stones and Bricks, Tepetates and Gold: Material Translations between Holy Land, Italy, and New Spain." En *Materia Americana. El "cuerpo" de las imágenes entre el arte, la ciencia y la cultura (siglos XVI-principios del XIX)*, Gabriela Siracusano y Agustina Rodríguez Romero, editores. Buenos Aires: Sáenz Peña, Eduntref (en prensa).
- Aldama Fernández, Laura. 2009. "Teodoro Ríos Balaguer, arquitecto restaurador e investigador de la Basílica del Pilar: Proyectos de consolidación (1923-1930)." En *La ciudad de Zaragoza de 1908 a 2008*, 353-366, Manuel S. García Guatas, Jesús P. Lorente Lorente e Isabel A. Yeste Navarro, editores. Zaragoza: Instituto "Fernando el Católico".
- Alturo i Perucho, Jesús. 2012. "El testamento sacramental de Moción del año 987 y su redactor, el juez Ervigio Marco." En *Homenaje al Prof. Dr. José Ignacio Fernández de Viana y Vieites*, Rafael Marín López, editor, 29-44. Granada.
- Amada, José Félix. 1680. *Compendio de los milagros de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza, primer templo del mundo, edificado en la Ley de Gracia, consagrado con asistencia personal de la Virgen Santísima, viviendo en carne mortal, colocando los ángeles su primera piedra en la santa capilla por ara de la Sagrada Imagen que en ella se venera, proseguido por el Apóstol Santiago y sus discípulos*. Zaragoza: Herederos de Agustín Berges.
- Ansón, Arturo, y Belén Boloqui. 1998. *La Santa Capilla del Pilar*. Zaragoza: Caja Inmaculada.
- Aramburu, Manuel Vicente. 1766. *Historia cronológica de la Santa, Angélica y Apostólica Capilla de Nuestra Señora del Pilar de la ciudad de Zaragoza y de los progresos de sus edificaciones*. Zaragoza: Imprenta del Rey.
- Aranda Pérez, Francisco J. 2014. "De invenciones, controversias y polémicas historiográficas y políticas en la Monarquía Hispánica en tiempos de Quevedo (y aún un siglo después)." *La Perinola* 18: 15-61. <https://doi.org/10.15581/017.22.201-246>
- Arbaiza Blanco-Soler, Silvia, y Carmen Heras Casas. 1994. "Legado de D. Silvestre Pérez a la Real Academia de San Fernando (Exposición Enero-Abril 1994)." *Academia* 79: 341-386.
- Bango Torviso, Isidro G. 2001. *Arte prerrománico hispano. El arte en la España cristiana de los siglos VI al XI*, Summa Artis VIII-II. Madrid: Espasa-Calpe.
- Barrios Aguilera, Manuel y, Mercedes García-Arenal, editores. 2006. *Los plomos del Sacromonte: invención y tesoro*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Bernon, Aimond de. 1806. *Historia translationis S. Vicentii levitae et mart. ex Hispania ad Castrense in Gallia monasterium: auctore Aimonio monacho ord. S. Benedicti*. Madrid: Imprenta Real.
- Bernon, Aimond de. 1806. *Viaje Literario a las iglesias de España*. Ed. J. Lorenzo Villanueva. Madrid: Imprenta de Fortanet-Real Academia de la Historia.
- Boloqui Larraya, Belén, y Arturo Ansón Navarro. 1987. "Catedral Basílica de Ntra. Sra. Del Pilar." En *Las catedrales de Aragón*, 243-306. Zaragoza: Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, Zaragoza.
- Boloqui Larraya, Belén. 1984. *Escultura zaragozana en la época de los Ramírez, 1710-1780*. Granada: Ministerio de Cultura.
- Boloqui Larraya, Belén. 1992. "Los escultores académicos hermano jesuita Pablo Diego Ibáñez (conocido como Lacarre), José Ramírez de Arellano y el platero de S. M. Francisco Diego Lacarra: relaciones familiares a través de los "Quinqui Libri" y el Archivo General de los jesuitas en Roma." En *Tercer Encuentro de Estudios Bilbilitanos: Actas*, 373-407. Calatayud: Instituto de Estudios Bilbilitanos.
- Buesa Conde, Domingo J. 2016. *La Sagrada Columna. El Pilar de Aragón*. Zaragoza: Alma Mater Museum.
- Calvo Capilla, Susana. 2015. *Las mezquitas de al-Andalus*. Almería: Fundación Ibn Tufayl.
- Cardaillac, Louis. 2002. *Santiago Apóstol. El santo de los dos mundos*. Guadalajara: El Colegio de Jalisco.

- Carriedo Tejedo, Manuel. 2002. "Cronología de los obispos de Castilla en los siglos VIII-X (Osma-Muñó, Veleja-Valpuesta y Oca-Burgos)." *Edad Media. Revista de Historia* 5: 69-116.
- Castillo, Diego del. 1608. *Defensa de la venida y predicación evangélica de Santiago en España, dirigida al rey don Felipe III por el doctor don Diego del Castillo, Prior y canónigo de la Santa Iglesia de Palencia, que es traducido de lo que en latín presentó en Roma a la Santidad de Clemente VIII el año de mil y seycientos*. Zaragoza: Lorenzo de Robles.
- Chaganti, Seeta. 2008. *The Medieval Poetics of Reliquary. Enshrinement, Inscription, Performance*. Nueva York-Basingstoke: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1017/s0038713410000151>
- Cock, Henrique. 1876. *Relación del viaje hecho por Felipe II en 1585 a Zaragoza, Barcelona y Valencia*. Madrid: Aribau.
- Colahan, Clark A. 1994. *The Visions of Sor Maria de Ágreda. Writing Knowledge and Power*. Tucson: University of Arizona Press. <https://doi.org/10.2307/3169733>
- Coleman, David. 2003. *Creating Christian Granada: Society and Religious Culture in an Old-World Frontier City, 1492-1600*. Ithaca-Londres: Cornell University Press. <https://doi.org/10.1086/ahr/109.5.1648>
- Criado Mainar, Jesús. 2014. "Santiago Apóstol y el Pilar de Zaragoza. El papel de las imágenes en el debate pilarista a comienzos del siglo XVII." En *Miscelánea de estudios en homenaje a Guillermo Fatás*, Antonio Cabeza Duplá Ansuategui, María Victoria Escribano Paño, et. alt., 207-213. Zaragoza: Diputación.
- Dandeleit, Thomas J. 2001. *Spanish Rome 1500-1700*. New Haven-Londres: Yale University Press. <https://doi.org/10.1086/ahr/108.1.281>
- Descripción histórico-panegírica, de las solemnes demostraciones festivas... al nuevo Templo de Nuestra Señora del Pilar*. 1719. Zaragoza, Herederos de Manuel Román.
- Díaz y Díaz, Manuel C. 2010. *Estudios jacobeos*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago.
- Domingo Pérez, Tomás. 1984. "La Tradición." En *El Pilar de Zaragoza*, 17-30. Zaragoza, Caja Inmaculada.
- Domingo Pérez, Tomás. 2005. "La tradición del Pilar en Sor María de Jesús de Ágreda." *Scripta de Maria* 2: 287-315.
- Escartí, Josep. 2010. "Dades sobre Pere Antoni Beuter i la Primera Part de la Història de València (València, 1538)." *Espéculo: Revista de Estudios Literarios* 44: 1-29.
- Esteban Lorente, Juan Francisco. 1987. "Ventura Rodríguez al servicio de una idea: la Santa Capilla de la Virgen del Pilar de Zaragoza." *Artigrama* 4: 157-206.
- Esteban Lorente, Juan Francisco. 1992. "Las ocultas ideas de clientes, patronos y arquitecto en la construcción de la Santa Capilla del Pilar de Zaragoza." En *Patronos, promotores, mecenas y clientes VII CEHA Murcia, 1988*, 483-494. Murcia: Universidad de Murcia.
- Eugenii Toletani Opera Omnia*. 2005. Ed. P. Farinhouse Alberto. Turnhout: Brepols.
- Faci, Roque Alberto. 1739. *Aragón, Reyno de Christo, y dote de María SSma. fundado sobre la columna inmóvil de Nuestra Señora en su Ciudad de Zaragoza*. Zaragoza: Joseph Ferrer.
- Falcón Pérez, María Isabel. 1997. "Religiosidad popular en Zaragoza en el Siglo XV." En *Religiosidad popular en España. Actas del Simposium (1-4 de septiembre de 1997)*, Francisco J. Campos y Fernández de Sevilla, Francisco, editor, 877-898. San Lorenzo de El Escorial: Real Colegio Universitario Escorial María Cristina.
- Fernández de Velasco, Juan. 1608. *Dos discursos en que se defiende la venida y predicación del apóstol Santiago a España*, Amberes: Juan Hetsroy.
- Fita, Fidel. 1904. "El Pilar de Zaragoza. Su templo y su tradición histórica hasta el año 1324." *Boletín de la Real Academia de la Historia* 44 (6): 525.
- Fontaine, Jacques. 1977. *L'art préroman hispanique. L'art mozárabe*. La Pierre-qui-Vire: Zodiaque.
- Fundación milagrosa de la Capilla angélica y apostólica de la Madre de Dios del Pilar, y ex-*



- celencias de la imperial ciudad de Zaragoza. 1616. Barcelona: Sebastián Mateuad.
- García Iglesias, Luis. 1979. *Zaragoza ciudad visigoda*. Zaragoza: Guara.
- García Moreno, Luis A. 1996. "La monarquía visigoda y la Iglesia en Levante: las raíces de un país." *Alebus: Cuadernos de Estudios Históricos del Valle de Elda* 6: 7-30. <https://doi.org/10.3989/hs.1997.v49.i99.669>
- García Moreno, Luis A. 2012. "Santiago y los varones apostólicos en la España altomedieval: ¿enfrentados o complementarios?" En *El mediterráneo en el origen. IX Congreso Internacional de Asociaciones Jacobeas*, Amparo Sánchez Ribes, editor, 15-26. Valencia: Asociación Amigos del Camino de Santiago de la Comunidad Valenciana.
- García Villada, Zacarías, Sl. 1929. *Historia eclesiástica de España*, I, 1.ª parte. Madrid: Compañía Ibero-Americana de Publicaciones.
- García-Arenal, Mercedes, y Fernando Rodríguez Mediano. 2010. *Un Oriente español. Los moriscos y el Sacromonte en tiempos de Contrarreforma*. Madrid: Marcial Pons. <https://doi.org/10.1163/18778372-13410110>
- García-Arenal, Mercedes, y Fernando Rodríguez Mediano. 2013. *The Orient in Spain. Converted Muslims, The Forged Lead Books of Granada, and the Rise of Orientalism*. Leiden-Boston: Brill. <https://doi.org/10.1080/0048721x.2015.1075124>
- García-Arenal, Mercedes, y Fernando Rodríguez Mediano, eds. 2008. *La ¿Historia inventada? Los Libros plúmbeos y el legado sacromontano*. Granada: Universidad de Granada.
- Gil Pujol, Xavier. 2019. "El pastelero anticuario. Luis López y sus obras de Zaragoza en los años 1630 y 1640." En *Mirando desde el puente. Estudios en homenaje al Profesor James S. Amelang*, Fernando Andrés Robres, Mauro Hernández Benítez y Saúl Martínez Bermejo, editores, 71-81. Madrid: Universidad Autónoma.
- González Serrano, Pilar. 2017. "Divinidades y vírgenes de cara negra." *Revista Digital de Iconografía Medieval* IX (17): 45-60.
- González Ruiz, Ramón. 2018. *San Ildefonso y otros obispos de la iglesia visigótica y mozárabe de Toledo*. Toledo: Cabildo Primado.
- González, Ramón, y Felipe Pereda. 1999. *La catedral de Toledo 1549. Según el Doctor Blas Ortiz Descripción gráfica y elegantísima de la S.I. de Toledo*. Toledo: Antonio Pareja Editor.
- Gutiérrez Lasanta, Francisco. 1973. *Historia de la Virgen del Pilar*. Zaragoza.
- Hahn, Cynthia. 2013. *Strange Beauty. Issues in the Making and Meaning of Reliquaries, 400-circa 1204*. University Park: Penn State University Press. <https://doi.org/10.3202/caa.reviews.2018.135>
- Harris, A. Katie. 2007. *From Muslim to Christian Granada: Inventing a City's Past in Early Modern Spain*. Baltimore: Johns Hopkins University Press. <https://doi.org/10.14198/shand.2008-2010.19.14>
- Heras Casas, Carmen, y Silvia Arbaiza Blanco-Soler. 2000-2001. "Inventario de los dibujos arquitectónicos (de los siglos XVIII y XIX) en el Museo de la Real Academia de las Bellas Artes de San Fernando." *Academia* 91: 79-238; y 92-93: 103-271.
- Hermoso Cuesta, Miguel. 2003. "El nombramiento de Miguel Jerónimo Lorieri como pintor del rey (y una nota sobre Corrado Giaquinto)." *Artigrama* 18: 425-434.
- Hobsbawm, Eric, and Terence Ranger. 1983. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press. <https://doi.org/10.2307/1159843>
- Hycka Espinosa, Olga. 2018. *Santa María La Mayor y del Pilar de Zaragoza, evolución histórica del templo colegial*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico.
- Ibáñez Fernández, Javier, y Jesús Criado Mainer. 2012. "La arquitectura jesuítica en Aragón. Estado de la cuestión." En *La arquitectura jesuítica en Aragón. Actas del Simposio 2010*, María Isabel Álvaro Zamora, Javier Ibáñez Fernández y Jesús Criado Mainer, editores, 393-472. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico".
- Ibáñez Fernández, Javier. 2001. "Memoria de Fray Lope de Marco [arzobispo Hernando de

- Aragón].” En *Splendor Verolae. El monasterio de Veruela entre 1535 y 1560*, Javier Ibáñez Fernández, 256. Zaragoza: Centro de Estudios Turisioresnses.
- Itinerarium hispanicum Hieronymi Monetarii 1494-1495*. 1920. Ed. Ludwig Pfandl, *Revue Hispanique*, 48, 113: 1-179.
- Jacogz, Michal. 2012. *Figure, liturgia e culto, arte: Ricerche dall'Archivio della Basilica Papale di Santa Maria Maggiore*, 1. Roma: Lisanti.
- Kagan, Richard L. (y colaboración de Marías, Fernando). 1998. *Imágenes urbanas del mundo hispánico 1493-1780*. Madrid: El Viso.
- Kagan, Richard L. (y colaboración de Marías, Fernando). 2000. *Urban Images of the Hispanic World, 1493-1793*. New Haven-Londres: Yale University Press. <https://doi.org/10.3138/cjh.37.3.611>
- Lacarra Ducay, María del C. 1991. “Zaragoza barroca.” En *Guía histórico-artística de Zaragoza*, Guillermo Fatás Cabeza, editor, 310. Zaragoza: Ayuntamiento.
- Lacarra Ducay, María del C. 1995. “La devoción a Santa María del Pilar de Zaragoza durante la Baja Edad Media.” En *El Pilar es la Columna. Historia de una devoción*, 29-58. Zaragoza: Gobierno de Aragón y Ayuntamiento de Zaragoza.
- Lasabagaster Arratibel, Daniel. 1988. *La Joya de Zaragoza; el Pilar de Santa María*. Zaragoza: Tipo Línea.
- Lynch, Charles H. y Galindo Romeo, Pascual. 1950. *San Braulio obispo de Zaragoza (631-651) su vida y sus obras*. Madrid: Samaran. <https://doi.org/10.2307/2853876>
- Magallón, Ana I., y José Carlos Martín. 2014. “La leyenda de la venida de la Virgen a Zaragoza (BHL 5388): edición crítica y estudio.” *Hagiographica. Rivista di agiografia e biografia della Società Internazionale per lo Studio del Medioevo Latino XXI*: 53-84.
- Marías, Fernando. 2015. “Pintura, diplomacia y censura en la Cappella Paolina: desde Toledo y Madrid hasta Roma.” En *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII: arte diplomazia e politica*, Alessandra Anselmi, ed. 58-86. Roma: Gangemi.
- Marías, Fernando. 2017. “Definición y límites del mecenazgo: en singular, dual y plural, con la basílica del Pilar al fondo.” En *Del mecenazgo a las nuevas formas de promoción artística. Actas del XIV Coloquio de Arte Aragonés*, Javier Ibáñez Fernández, editor, 103-142. Zaragoza: Universidad.
- Marías, Fernando. 2017. “Ventura Rodríguez: proyectos y fábricas de catedrales.” En *Ventura Rodríguez. Arquitecto de la Ilustración*, Delfín Rodríguez Ruiz, editor, 90-115. Madrid: Comunidad de Madrid.
- Márquez Villanueva, Francisco. 2004. *Santiago: trayectoria de un mito*. Barcelona: Bellaterra. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v53i1.2265>
- Martínez Medina, Francisco J. 2015. *Cristianos y musulmanes en la Andalucía moderna. La Granada del siglo XVI, una ciudad intercultural: Invenciones de reliquias y libros plúmbeos*. PhD. diss., Universidad de Granada.
- Martínez Molina, Javier. 2016. “La Ilustración, una edad de oro de la arquitectura aragonesa (1750-1808).” En *Pasión por la libertad. La Zaragoza de los Pignatelli*, Domingo J. Buesa Conde, editor, 314-355. Zaragoza: Ibercaja.
- McNally, Robert E. 1959. “Christus in the pseudo-isidorian *Liber de ortu et obitu patriarcharum*.” *Traditio*, 21: 167-183. <https://doi.org/10.1017/s0362152900017682>
- McNally, Robert E. 1985. “Isidoriana.” *Theological Studies* 20: 432-442.
- Medina, F. de. B. 2001. “Pablo Diego Ibáñez.” En *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús. Biográfico-temático*, Charles E. O'Neil y Joaquín M<sup>a</sup> Domínguez Ortiz, editores, 1.118. Madrid: Universidad Pontificia de Comillas.
- Morte García, Carmen. 2009. *Damián Forment, escultor del Renacimiento*. Zaragoza: Caja Inmaculada.
- Muñoz Sancho, Ana M.<sup>a</sup>. 2014. “Aportación documental al proceso de ejecución del ornato escultórico de la Santa Capilla del Pilar de Zaragoza (1757-1768).” *Artigrama* 29: 385-412.

- Nagel, Alexandre, y Christopher Wood. 2010. *Anachronic Renaissance*. Nueva York: Zone Books.
- Ortega Vidal, Javier, Sancho Gaspar, José Luis, y Francisco J. Marín Perellón. 2018. *Ventura Rodríguez. El poder del dibujo*, n.º 11, 136-151. Madrid: Comunidad de Madrid.
- Ortí, Montse. 2015. "La projecció catalana i europea del marbre brocatell de Tortosa." *Recerca* 16: 121-161.
- Ortiz, Blas. 1549. *Summi Templi Toletani [per quem graphica] descriptio*. Toledo: Juan de Ayala.
- Ostrow, Steven F. 1991. "Gialorenzo Bernini, Girolamo Lucenti, and the Statue of Philip IV in S. Maria Maggiore: Patronage and Politics in Seicento Rome." *The Art Bulletin* 73: 89-118. <https://doi.org/10.2307/3045780>
- Pensabene, Patrizio. 1998. *Marmi antichi II. Cave e tecnica di lavorazione. Provenienze e distribuzione*. Roma: L'Erma di Bretschneider.
- Pensabene, Patrizio, Lazzarini, Lorenzo, De Nuccio, Marilda, and Lucrezia Ungaro, eds. 2002. *I marmi colorati della Roma imperiale*. Roma: Comune di Roma-Marsilio.
- Reese, Thomas F. 1976. *The Architecture of Ventura Rodríguez*. Nueva York: Garland.
- Rey Castelao, Ofelia. 1985. *Historiografía del voto de Santiago: recopilación crítica de una polémica histórica*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago.
- Rey Castelao, Ofelia. 2006. *Los mitos del apóstol Santiago*. Vigo: Nigra Trea.
- Rey Castelao, Ofelia. 2015. "Teresa, patrona de España." *Hispania Sacra* 67, 136: 531-573. <https://doi.org/10.3989/hs.2015.016>
- Rincón García, Wifredo. 2000. *El Pilar de Zaragoza*. León: Everest.
- Rincón García, Wifredo. 1991. "Tres vistas de Zaragoza del siglo XVII." En *Velázquez y el arte de su tiempo*, 299-308. Madrid: Alpuerto.
- Ríos Balaguer, Teodoro. 1925-1926. "Algunos datos para la historia de las obras del actual Santo Templo Metropolitano de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza." *Boletín del Museo provincial de Bellas Artes* IX (11): 1-48 y 12: 49-79, doc. 30.
- Rodríguez Ruiz, Delfín, ed. 2017. *Ventura Rodríguez. Arquitecto de la Ilustración*. Madrid: Comunidad de Madrid.
- Román de la Higuera, Jerónimo. 1648. *Auli Hali poetae burdigalensis, civisque toletani, De adventu in Hispanias S. Jacobi Zebedaei filii*. Madrid: Diego Díaz de la Carrera.
- Rowe, Erin K. 2005. *Disrupting the Republic: Santiago, Teresa de Jesus, and the Battle for the Soul of Spain, 1617-1630*, Ph.D. diss., The Johns Hopkins University.
- Rowe, Erin K. 2011. *Saint and Nation. Santiago, Teresa de Jesus, and Plural Identities in Early Modern Spain*, 20-46. University Park: The Pennsylvania University Press. <https://doi.org/10.1086/664145>
- Sante, Guido. 2013. "Il Filippo IV di Gianlorenzo Bernini e Girolamo Lucenti." En *Figure, liturgia e culto, arte. Ricerche dall'Archivio della Basilica Papale di Santa Maria Maggiore*, Michal Jagosz, editor, 2, 213-236. Roma: Lisanti.
- Santiago aquí, allá y acullá. Miscelánea de estudios jacobeos*. 2004. Guadalajara: El Colegio de Jalisco, Guadalajara.
- Serrano Martín, Eliseo. 2014. "Silentium facite: El fin de la polémica y el discurso en torno a la Virgen del Pilar en la Edad Moderna." *Hispania* 74 (248): 687-714. <https://doi.org/10.3989/hispania.2014.020>
- Serrano Martín, Eliseo. 2014. *El Pilar, la historia y la tradición: la obra erudita de Luis Díez de Aux (1562-ca. 1630)*, Zaragoza: Mira.
- Serrano Martín, Eliseo. 2015. "Milagros, devoción y política a propósito de la virgen del Pilar en la edad moderna." En *Utopías, sueños y quimeras (España, siglos XVI y XVII) - Utopies, rêves et chimères (Espagne, XVIe-XVIIe siècles). Una encrucijada de sueños*, e-Spania, <https://journals.openedition.org/e-spania/24814>. <https://doi.org/10.4000/e-spania.24814>
- Sotomayor y Muro, Manuel. 1979. "La Iglesia en la España romana: Antiguas tradiciones sobre los orígenes del cristianismo hispana." En *Historia de la Iglesia en España. I: La Iglesia en la*

- España romana y visigoda (siglos I-VIII)*, Ricardo García-Villoslada, editor. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- Tausiet Carlés, María. 2008. "Zaragoza celeste y subterránea. Geografía mítica de una ciudad (siglos XV-XVIII)." En *L'imaginaire du territoire en Espagne et au Portugal (XVIe-XVIIe siècles)*, François Delpech, editor, 141-170. Madrid-París: Casa de Velázquez.
- Tropheos y antigüedades de la imperial ciudad de Zaragoza y general historia...* Zaragoza: Sebastián de Cormellas.
- Usón García, Ricardo. 1990. *La intervención de Ventura Rodríguez en el Pilar. La Santa Capilla generatriz de un sueño arquitectónico*. Zaragoza: Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón.
- Usón García, Ricardo. 2017. "La Santa Capilla del Pilar de Zaragoza." En *Ventura Rodríguez. Arquitecto de la Ilustración*, Delfín Rodríguez Ruiz, editor, 314-319. Madrid: Comunidad de Madrid, Madrid.
- Valderas, Alejandro. 2000. *Bibliografía histórica leonesa: Juan de Ferreras García (1652/1735): estudio bio-bibliográfico*, León: Universidad de León.
- Van Liere, K. Elliott. 2006. "The Missionary and the Moorslayer: James the Apostle in Spanish Historiography from Isidore of Seville to Ambrosio de Morales." *Viator* 37: 519-543. <https://doi.org/10.1484/j.viator.2.3017498>
- Villanueva, José de. 1723. *Carta de Joseph de Villanueva, infantico de la Virgen del Pilar, a la muy Illustre Academia de Portugal, que-rellándose del escritor contra la tradición de la venida de Santiago a España, y la Divina Reina a Zaragoza, sin producir instrumento ni argumento nuevo y en ocasión tan importuna de estar estas materias decididas*. Zaragoza-Madrid.

# CITTÀ DI CARTA E TERREMOTI. L'ICONOGRAFIA DELLA CATASTROFE IN BASILICATA (1851-1857)

*Lia Romano*

Università degli Studi di Napoli Federico II

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1854-1652>

## SOMMARIO

Il contributo intende analizzare la ricca documentazione iconografica relativa a due importanti terremoti che hanno colpito la "Provincia di Basilicata" nell'Italia meridionale nel 1851 e nel 1857. In entrambi i casi i danni furono accuratamente rappresentati da disegni, e per il sisma del 1857 anche da fotografie, fonti preziose per la comprensione e l'analisi dei danni inferti al patrimonio urbano e architettonico della regione. Gli elaborati grafici redatti da artisti, architetti e dall'ingegnere-geologo Robert Mallet, seppur realizzati con finalità differenti, restituiscono all'unisono un'interessante spaccato della Basilicata di metà Ottocento caratterizzato da un paesaggio urbano frutto delle trasformazioni prodotte dai frequenti disastri naturali. L'analisi e il confronto critico di tale documentazione iconografica e delle descrizioni che la accompagnano costituisce un utile strumento per l'analisi dei caratteri costruttivi della regione nonché per lo studio e l'interpretazione delle lente modificazioni e delle tracce lasciate dal sisma sull'identità dei piccoli centri urbani.

Parole chiave: terremoto 1851, terremoto 1857, Basilicata, Vulture, Robert Mallet

## ABSTRACT

This paper aims to analyse the extensive iconographic documentation relating to two major earthquakes that struck the province of Basilicata, in southern Italy, in 1851 and 1857. In both cases the damage was accurately represented in drawings, which provide valuable sources for understanding and analysing the region's urban and architectural heritage. The graphic works created by artists, architects and the engineer-geologist Robert Mallet introduce a fascinating cross-section of mid-19th-century Basilicata, which was characterised by an urban landscape shaped by frequent natural disasters and the transformations they brought about. The analysis and comparison of this iconographic documentation and descriptions are useful tools in the study of the region's constructions, the interpretation of the slow pace of change, and the impact that earthquakes had on the identity of small towns.

Keywords: 1851 earthquake, 1857 earthquake, Basilicata, Vulture, Robert Mallet

## **Due catastrofi all'alba dell'Unità d'Italia**

I terremoti che colpiscono la "Provincia di Basilicata" nell'agosto del 1851 e nel dicembre del 1857 furono gli ultimi due grandi sismi della storia del Regno delle Due Sicilie.

Il governo borbonico aveva già affrontato numerose altre catastrofi coordinando le fasi emer-

genziali e le ricostruzioni e ottenendo, come nel caso del terremoto calabro del 1783, anche una grande riconoscibilità a livello europeo per la gestione del post-evento calamitoso e per l'impegno profuso dai più importanti eruditi del tempo nella pubblicazione di testi scientifici di grande livello. Basti citare *l'Istoria de' fenomeni del tremuoto av-*

venuto nelle Calabrie, e nel Valdemone nell'anno 1783 posta in luce dalla Reale Accademia delle Scienze e delle Belle Arti di Napoli, che con il suo poderoso apparato letterario e iconografico, aveva fotografato lo stato di desolata distruzione del paesaggio e dei centri urbani calabri all'indomani del terremoto<sup>2</sup>. A ciò va aggiunta la redazione del primo regolamento antisismico della storia frutto dell'intenso lavoro degli ingegneri Francesco La Vega e Antonio Winspeare unitamente al Vicario generale Francesco Pignatelli, inviato nei territori danneggiati appena dopo la catastrofe con il ruolo di gestire la fase d'emergenza e guidare l'avvio della ricostruzione<sup>3</sup>.

L'esperienza maturata a seguito del sisma di fine Settecento –che distrusse completamente oltre cinquanta centri urbani, di cui trentadue riedificati in altro sito– rappresentò una base di fondamentale importanza per la definizione dei primi provvedimenti a seguito del sisma che colpì nel 1805 la "Provincia di Molise". Tuttavia, appare chiaro come la politica attuata in Calabria Ultra rappresentò in questo caso un riferimento solo nella fase emergenziale: infatti, se per entrambi i contesti (Calabria e Contado di Molise) vennero nominati due uomini attivi sulla scena politica con poteri assoluti per i soccorsi immediati, gli ingegneri militari che li accompagnarono furono inviati con ben diversi obiettivi. Nel caso calabro, Francesco Pignatelli di Strongoli, Vicario Generale delle Calabrie, lavorò con Antonio Winspeare e Francesco La Vega, incaricati di designare le aree per la fondazione delle città completamente distrutte che dovevano essere riedificate in altro sito. In Molise, invece, sembrò del tutto assente, poiché probabilmente non necessario, la volontà di spostare i centri urbani maggiormente danneggiati: ai tecnici inviati, guidati da Luigi Marchese, regio ingegnere camerale, venne richiesto di redigere perizie relative ai danni del patrimonio architettonico e di indicare interventi atti a evitare ulteriori crolli come puntellamenti ed eventuali demolizioni. L'obiettivo, dunque, a dispetto di una simile organizzazione, sembrò essere fin dall'inizio completamente diverso, come anche, va detto, la situazione politica e amministrativa. Il terremoto del 1805, infatti, colpì il Molise pochi mesi prima dell'invasione francese del Regno di Napoli e il governo, nonostante gli sforzi e le attività intraprese, non riuscì a portare a

termine gli obiettivi preposti. La difficile situazione politica ed economica del Regno non permise di gestire la fase post-catastrofe come era stato fatto appena venti anni prima in Calabria<sup>4</sup>.

Un clima politico particolarmente teso e reso ancora più complesso a seguito dei moti risorgimentali del 1848 caratterizzò gli ultimi anni del Regno delle Due Sicilie prima dell'Unità d'Italia. La difficile situazione economica della maggior parte delle regioni del meridione della penisola italiana contribuì ad alimentare e accrescere il malcontento della popolazione nei confronti della casa regnante<sup>5</sup>.

Il terremoto del 14 agosto del 1851 non fece che aggravare tale condizione<sup>6</sup>. Il sisma oltre a danneggiare fortemente i centri urbani della regione del Vulture (corrispondente alla parte nord-orientale dell'attuale Basilicata), fu accompagnato anche da un lungo periodo di siccità seguito da violente alluvioni che comportarono grandi perdite della produzione agricola.

Il successivo sisma del 16 dicembre 1857, con epicentro in Val d'Agri, colpì un territorio ancora più esteso, compresi alcuni centri urbani già parzialmente distrutti dal terremoto del 1851. Un'immensa catastrofe naturale, definita dal *Times* di Londra il terzo sisma più forte della storia, avvenuto, come nel caso del 1805, all'alba di un grande mutamento politico e amministrativo: l'Unità d'Italia<sup>7</sup>.

In entrambi i casi il governo borbonico si dimostrò apparentemente celere nei provvedimenti. L'obiettivo, infatti, era quello di apparire forte sul piano internazionale e, per quanto possibile, riguadagnare la fiducia e il favore della popolazione. La stampa e la promozione di opere che descrivessero il ruolo dei Reali nella gestione della catastrofe, furono gli strumenti impiegati dal governo per dimostrare al Regno e a tutti gli Stati esteri il grande interessamento della casa regnante e la capacità di gestione degli eventi calamitosi. Tuttavia, se a seguito del sisma del 1851 le cronache e le "rappresentazioni" promosse<sup>8</sup> riuscirono nel loro intento, dopo il terremoto del 1857, nonostante gli articoli pubblicati sul *Giornale delle Due Sicilie*<sup>9</sup>, prevalse il senso di malcontento da parte della popolazione colpita, come testimonia sia l'opera del pastore limosino protestante Jean

Louis Théophile Roller<sup>10</sup> sia alcuni passi dell'innovativa pubblicazione di Robert Mallet<sup>11</sup>.

Tali opere, alcune commissionate per motivi di propaganda politica o, come nel caso di Mallet, per puro interesse scientifico, furono corredate da una ricca documentazione iconografica che appare di grande interesse per l'analisi dei territori colpiti sia alla scala urbana sia a quella architettonica. In particolare l'opera di Robert Mallet descrisse i centri urbani dell'area del Vulture colpiti da entrambi i sismi, fornendo informazioni anche sull'avvio della ricostruzione post 1851.

### **Il terremoto di Melfi del 1851 e le rappresentazioni di Fergola, Flauti e Palma**

Dopo il sisma del 14 agosto 1851, il Re Ferdinando II visitò personalmente i centri colpiti e promosse la formazione di commissioni speciali per la raccolta, l'amministrazione dei fondi e la creazione dei consigli edilizi preposti al coordinamento della ricostruzione. La visita del Re fu prontamente immortalata nell'opera del paesaggista Nicola Palizzi<sup>12</sup> che rappresentò due vedute della città di Melfi, il centro maggiormente colpito, prima e durante la visita di Ferdinando II e del suo seguito, avvenuta nel settembre del 1851<sup>13</sup>. L'obiettivo di mostrare quanto il monarca fosse vicino ai suoi sudditi in un momento di tale difficoltà fu alla base anche delle opere di Salvatore Fergola, artista che aveva già in passato avuto numerose commissioni dai Borbone, in qualità di vero e proprio reporter grafico delle politiche reali<sup>14</sup>. Il Re, infatti, venne rappresentato da entrambi gli artisti come un uomo misericordioso venuto ad aiutare il suo popolo. Le opere di Palizzi e Fergola non raffigurano la catastrofe o i danni ma l'evento connesso alla visita del monarca: si trattò, dunque, di una vera e propria propaganda politica condotta attraverso lo strumento dell'iconografia.

Accanto a tali vedute si collocano le rappresentazioni elaborate dall'architetto Achille Flauti e dall'ingegnere Francesco Palma. A seguito del sisma, infatti, furono inviati sui luoghi della catastrofe alcuni studiosi per effettuare sopralluoghi e fornire informazioni sui danni e sulle condizioni geologiche del territorio. Il Flauti e il Palma accompagnarono tali eruditi per realizzare il corredo

iconografico da accompagnare ai testi che sarebbero stati pubblicati una volta tornati a Napoli.

Luigi Palmieri, docente di logica e metafisica, e Arcangelo Scacchi, geologo e vulcanologo alla Regia Università di Napoli, furono inviati nei paesi colpiti dal sisma per conto della Reale Accademia delle Scienze di Napoli per condurre delle osservazioni di carattere geologico<sup>15</sup>. Si trattò della stessa Accademia che dopo il sisma calabro del 1783 aveva commissionato la già citata *Istoria*. I due studiosi, tuttavia, nonostante i continui rimandi al terremoto settecentesco, decisero di realizzare un'opera con un'impostazione differente, incentrata interamente sulle scienze naturali. Per questo motivo l'apparato iconografico venne ridotto al minimo e furono pubblicati solo i disegni ritenuti necessari a mostrare i danni inferti ai territori colpiti.

L'opera è divisa in tre parti: la prima è dedicata alla storia geologica della regione, la seconda riguarda il terremoto e la descrizione dei danni mentre la terza espone osservazioni sulla meteorologia elettrica.

La seconda parte appare di particolare interesse perché gli autori, oltre a fornire dati sulle condizioni topografiche dei centri colpiti si soffermarono sulle caratteristiche degli edifici, cercando di spiegare le motivazioni alla base dei diffusi crolli. Va evidenziato che tali osservazioni lasciano presupporre il coinvolgimento dell'architetto Achille Flauti che probabilmente non lavorò solo ai disegni ma collaborò attivamente anche alle ricerche dei due studiosi.

Palmieri e Scacchi riconobbero nella pessima muratura composta da conci di lava porosa non squadrate e legati con malta di pessima qualità la causa primaria dei cedimenti strutturali degli edifici. I leganti composti da una mistura di acqua, inerti e pochissima calce tendevano a polverizzarsi pochi anni dopo la costruzione, rendendo fortemente vulnerabili le architetture. Gli edifici costruiti a regola d'arte, con base larga e pochi piani, invece, riuscirono a resistere meglio, consentendo almeno agli abitanti di fuggire prima del crollo. Come possibili rimedi contro la forza funesta dei terremoti proposero, sulla scorta di un'indagine visiva condotta sugli edifici meno danneggiati, di utilizzare catene in ferro per rinforzare le murature, di costruire fondazioni soli-

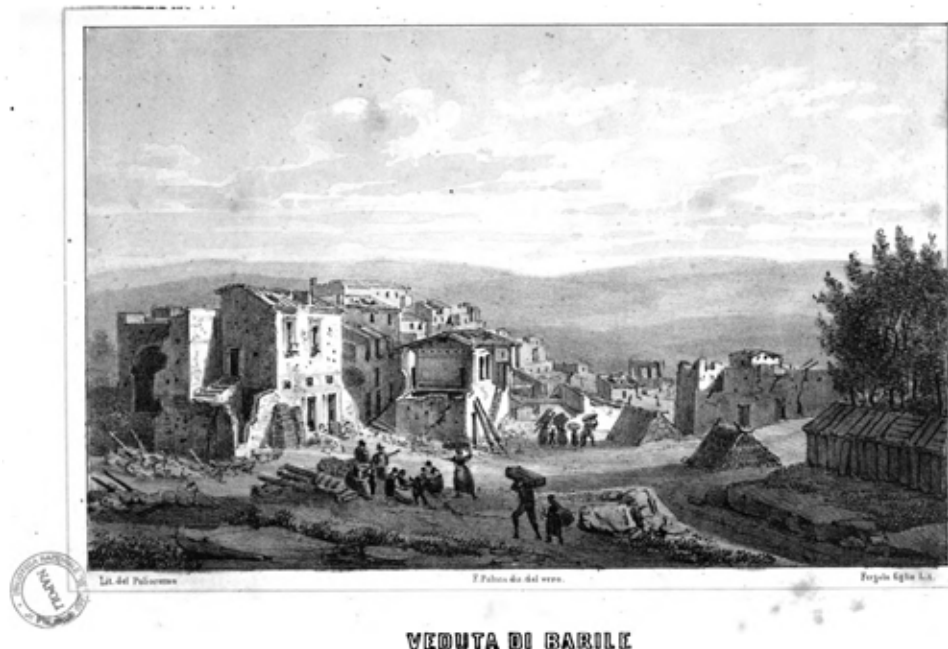


Fig. 1. Francesco Palma (disegnatore), *Veduta di Barile* (Paci, Giacomo. 1853. *Relazione dei Tremuoti di Basilicata de 1851*, Napoli: Stab. Tipogr. Ministero dell'Interno, tav. IV)

de nonché contrafforti, utili, come nel caso del Monastero di San Michele a Monticchio, a contenere i danni<sup>16</sup>. Misero in guardia anche sull'uso delle volte, generalmente molto sottili, formate anch'esse in conci di pietra lavica e non ben amorsate alle partizioni verticali.

Alla denuncia dei pessimi caratteri costruttivi degli edifici accompagnarono la descrizione dei danni dei principali centri colpiti: Melfi, Rapolla, Barile, Rionero. In tutti i casi i centri avevano subito danni consistenti con crolli delle coperture e dissesti significativi delle murature.

Il testo è corredato da un apparato iconografico composto da sette tavole (realizzate da Achille Flauti): la prima è una cartografia dell'area colpita, la seconda una carta geologica del Vulture, la terza e la quarta delle vedute del vulcano spento, la quinta una veduta della città di Melfi, la sesta rappresenta la facciata della cattedrale di Rapolla e la settima riporta gli strumenti usati dagli studiosi per le osservazioni sull'elettricità atmosferica.

L'anno seguente, ovvero nel 1853 venne pubblicata un'altra descrizione del sisma a cura del fisico Giacomo Paci. Quest'ultimo fu inviato nella regione del Vulture per conto del Real Istituto di Incoraggiamento alle Scienze Naturali di Napoli e redasse una cronaca degli eventi e dei soccorsi attivati dai Borbone, principalmente con finalità di propaganda politica. L'impostazione, dunque, fu diversa da quella proposta da Scacchi e Palmieri e ciò risulta immediatamente comprensibile dall'indice<sup>17</sup>.

L'opera, anche in questo caso, è divisa in tre parti. La prima sezione è incentrata sugli effetti del sisma sui vari centri urbani, la seconda sulle istituzioni e i soccorsi mentre la terza è dedicata a una breve descrizione dei terremoti settecenteschi avvenuti in Calabria. Nella prima parte l'autore riportò una descrizione puntuale di ogni paese della regione del Vulture, soffermandosi brevemente sulla storia e sui monumenti più importanti.





Fig. 2. Francesco Palma (disegnatore), *Veduta generale della città di Melfi presa dalla strada che conduce al convento dei Cappuccini* (Paci, Giacomo. 1853. *Relazione dei Tremuoti di Basilicata de 1851*, Napoli: Stab. Tipogr. Ministero dell'Interno, tav. VI)

Come Palmieri e Scacchi, Paci fornisce informazioni sui caratteri costruttivi degli edifici evidenziando l'importanza dell'uso delle catene di ferro con funzione di concatenamento al fine di limitare i danni sulle fabbriche. A tal proposito, nel lavoro sono presenti anche riferimenti al terremoto del Molise del 1805 e alla memoria di Nicola Fergola, *Delle concussioni e de' tremuoti*, presentata all'Accademia Reale delle Scienze dal professore Flauti nella tornata del 23 gennaio 1852<sup>18</sup>.

Paci si servì della collaborazione dell'ingegnere Francesco Palma per la documentazione iconografica costituita da otto tavole inserite alla fine del testo. Fatta eccezione per la prima tavola, che rappresenta una pianta del distretto di Melfi, le altre sette sono vedute paesaggistiche (la seconda e la terza) nonché ritratti di città e di monumenti danneggiati (rispettivamente Barile, la cattedrale di Rapolla, Melfi, la chiesa di Sant'Agostino e la cattedrale di Melfi) (figg. 1-4).

La tavola dedicata alla cattedrale di Rapolla risulta particolarmente interessante perché si tratta di un monumento rappresentato non solo dal Palma ma anche da Fergola e dall'architetto Achille Flauti<sup>19</sup> (figg. 5-7). Un confronto tra i diversi disegni appare molto utile per l'analisi dei danni e dei caratteri costruttivi della fabbrica. Paci e Fergola ritrassero la chiesa nel suo contesto –che fa da sfondo alla piazza circondata da edifici danneggiati– in cui un ruolo di primo piano è giocato dalla popolazione in procinto di pregare e di sgombrare le macerie. Il punto di vista è ampio e la cattedrale non è che una parte della rappresentazione. Nella tavola del Flauti, invece, la facciata della chiesa, parzialmente tagliata sul lato sinistro, è l'unico elemento raffigurato in quanto alcuno spazio è concesso al contesto. L'autore si soffermò con meticolosità sul disegno delle singole pietre e sui disassi. Da tutti e tre i disegni è chiaramente visibile la struttura della volta dell'abside, costituita da conci di pietra (probabilmente lavica) e la struttura lignea della copertura. Il rivestimento della facciata



Fig. 3. Francesco Palma (disegnatore), *Veduta della chiesa di Sant'Agostino in Melfi* (Paci, Giacomo. 1853. *Relazione dei Tremuoti di Basilicata de 1851*, Napoli: Stab. Tipogr. Ministero dell'Interno, tav. VII)

in pietra ben squadrata, rinforzato da contrafforti, risulta parzialmente crollato, lasciando intravedere la tessitura sottostante e il gran numero di buche pontai. Dal disegno di Flauti, sulla parte destra della facciata appare riconoscibile una soluzione di continuità verticale, che potrebbe corrispondere a un possibile "addossamento" di una parte dell'edificio nonché un'apertura a ogiva tamponata e trasformata in un piccolo vano rettangolare. Grande attenzione viene dedicata anche al disegno del portale di accesso alla chiesa e alle mancanze del rivestimento. Tutti e tre i disegni, sebbene leggermente diversi trattandosi di rilievi fatti dal vivo<sup>20</sup> rappresentano una fonte di primaria importanza per la comprensione del manufatto nei suoi aspetti architettonici e costruttivi e per un confronto con i restauri condotti dopo il sisma nonché con la situazione attuale.

### Il terremoto del 16 dicembre 1857 nell'opera di Robert Mallet

Il sisma del 16 dicembre 1857 è noto per essere stato il primo terremoto "fotografato" della

storia. I centri urbani colpiti, infatti, furono ripresi dal fotografo francese Alphonse Bernoud<sup>21</sup> e da un altro reporter, noto come Grillier, assoldato dall'ingegnere-geologo irlandese Robert Mallet per realizzare alcune vedute da includere nell'opera sui cui stava lavorando<sup>22</sup>.

Quest'ultimo fu inviato nell'area colpita dal sisma dalla Royal Society di Londra con l'obiettivo di verificare sul campo le sue teorie sui fenomeni sismici. In particolare intendeva applicare un nuovo metodo di osservazione basato sull'analisi dei fenomeni e dei loro effetti per individuare l'epicentro del terremoto e la direzione dell'onda sismica<sup>23</sup>.

Il tecnico, aggiornato rispetto alle ricerche degli studiosi del Regno delle Due Sicilie, era consapevole che nessuno prima di lui avesse tentato di utilizzare questo metodo, compresi Palmieri e Scacchi di cui aveva letto l'opera e che aveva avuto l'occasione di conoscere personalmente<sup>24</sup>. I lavori dei suoi contemporanei non misero a punto nessuna nuova metodologia di indagine, limitandosi a raccontare la "storia" del sisma<sup>25</sup>.



#### VEDUTA DEL CAMPANILE DELLA CATTEDRALE DI MELFI

Fig. 4. Francesco Palma (disegnatore), *Veduta del campanile della cattedrale di Melfi* (Paci, Giacomo. 1853. *Relazione dei Tremuoti di Basilicata de 1851*, Napoli: Stab. Tipogr. Ministero dell'Interno, tav. VIII)

Seguendo la sua teoria, attraverso l'analisi degli effetti transitori del terremoto, sarebbe stato possibile dedurre informazioni sull'epicentro mentre grazie allo studio dei danni sugli edifici avrebbe potuto determinare la forza e il potere dell'onda sismica. Prima della messa a punto del suo metodo gli effetti dei terremoti erano stati descritti in maniera dispersiva, senza una logica che li riducesse in categorie. Era più che consapevole che la sua metodologia sarebbe diventata un potente strumento per le scoperte dei decenni successivi.

Robert Mallet fu una figura a tutto tondo in grado di muoversi con padronanza tra diverse scienze, dall'ingegneria alla fisica, dalla geologia all'architettura. Fu per questo motivo che nella sua opera, edita nel 1862, riuscì a dedicarsi con il medesimo approfondimento disciplinare alle varie tematiche inerenti il sisma e a corredare il testo con un ricchissimo apparato iconografico. Articolò il lavoro in tre sezioni dedicate rispettivamente alle domande di ricerca e al metodo,

alla descrizione delle osservazioni effettuate in situ, alla classificazione dei dati e alle conclusioni.

Riconobbe l'insieme delle condizioni al contorno in grado di influenzare gli effetti dell'onda sismica sulle costruzioni come la forma, il tipo di fondazioni, di murature, i materiali costituenti la struttura e la disposizione delle aperture. Ma la sua attenzione non fu rivolta solo agli aspetti architettonici. Le descrizioni e i disegni dei centri urbani arroccati della Basilicata rappresentano oggi documenti di grandissimo valore quali testimonianze della consistenza fisica dei piccoli agglomerati urbani in cui ancora oggi è possibile riconoscere i tratti caratteristici nonostante i danni provocati dai sismi del XX secolo<sup>26</sup>. Ad esempio, nel caso del piccolo paese di Petina, vicino Auletta (attuale provincia di Salerno) descrisse la felice condizione orografica del borgo che, situato su una terrazza di solido calcare lungo le pendici di una collina, era uscito illeso dalla scossa (fig. 8). O il caso del centro di Sarconi per il quale redasse un'interessante sezione geologica e paesaggistica



Fig. 5. Francesco Palma (disegnatore), *Veduta della cattedrale di Rapolla* (Paci, Giacomo. 1853. *Relazione dei Tremuoti di Basilicata de 1851*, Napoli: Stab. Tipogr. Ministero dell'Interno, tav. V)

con corrispondente descrizione del terreno (fig. 9). Il paese, ritenuto molto antico, era situato su un'alta e ripida scarpata di materiale alluvionale e di argilla sovrastante la riva di un fiume di grande ampiezza<sup>27</sup>. I disegni e le fotografie a corredo del testo sono un utilissimo strumento di studio per molteplici campi disciplinari, dalla storia dell'arte alla storia sismica.

Nel capitolo III della prima parte descrisse minuziosamente le tecniche costruttive dei centri della Val d'Agri, fornendo un quadro dettagliato dei materiali in uso. È possibile apprendere in tal modo che a differenza della regione del Vulture dove la pietra lavica risultava essere il materiale da costruzione più utilizzato in ragione della disponibilità in loco, nel centro della Basilicata oltre alla pietra calcarea, le strutture potevano essere realizzate anche in laterizio o in tufo locale. Evidenziò come la maggior parte delle volte delle chiese fosse costruita in laterizi pieni mentre quelle dei palazzi residenziali in tubi di terra cotta<sup>28</sup>.

Come Palmieri e Scacchi, denunciò le pessime modalità costruttive, concausa dei grandi danni sofferti dagli edifici, i quali se ben costruiti, sarebbero riusciti a sopportare meglio la forza dell'onda sismica.

Fece osservazioni sui differenti "tempi di vibrazione" dei materiali mettendo in guardia sulla grande vulnerabilità delle strutture asimmetriche perché disposte a lesionarsi in maniera differenziata. Anche gli effetti connessi alla flessibilità e all'elasticità degli edifici furono considerati così come il ruolo delle catene in ferro in grado di migliorare la resistenza della muratura. Fornì, a tal proposito, l'esempio del campanile di Atena (Lucana) che, dotato di un sistema di 4 catene a ogni livello, uscì completamente illeso dalla scossa, nonostante il resto del paese avesse subito gravissimi danni<sup>29</sup>. Rimarcò, inoltre, come il ferro fosse un materiale poco utilizzato a causa del suo elevato costo. Scrisse, infatti, che quello a disposizione veniva importato dall'estero o pro-



Fig. 6. Salvatore Fergola, La cattedrale di Rapolla parzialmente crollata nel terremoto del 1851 (Napoli, Museo Nazionale di San Martino) (Mazzocca Fernando, Martorelli Luisa and Antonio E. Denunzio (eds.). 2016. *Fergola. Lo splendore di un regno*. Catalogo della mostra (Napoli, 2 dicembre 2016/2 dicembre 2017). Venezia: Marsilio, 20, 183)

dotto nel Regno con un procedimento catalano obsoleto che non ne garantiva un livello di produzione adeguata alla richiesta. A suo parere, se gli edifici fossero stati ben costruiti non sarebbero crollati completamente, come invece era accaduto in molti casi.

Prestò grandissima attenzione all'andamento del quadro fessurativo e delle lesioni che, come sottolineò, normalmente seguivano l'andamento dei corsi di malta e solo in casi rari provocavano la rottura dei conci di pietra. Evidenziò come la forza di coesione della malta variasse in base ai materiali costituenti la miscela, al grado di umidità della stessa e dell'aria: notò infatti come i leganti molto secchi fossero più vulnerabili e soggetti a polverizzazione (figg. 10-11).

Introdusse il concetto, sebbene ancora non perfettamente definito, di edificio "in aggregato", spiegando come il danno dipendesse anche dalla direzione dell'onda sismica e dalla disposizione planimetrica dell'edificio sul territorio. In tal modo chiarì come mai fabbriche simili e adiacenti potessero essere danneggiate in maniera differente.

Terminò la prima parte del volume con una descrizione geologica dell'area colpita evidenziando come tutti i paesi fossero fondati su roccia o su depositi di argilla alluvionale e allegò in appendice la relazione di Palmieri e Scacchi. Sebbene definita ancora incompleta e con grandi lacune, a suo parere rappresentava il miglior rapporto redatto fino a quel momento sull'area di indagine.



Fig. 7. Achille Flauti (disegnatore), Ferdinando Cataneo (incisore), *Chiesa cattedrale di Rapolla rovinata dal tremuoto dei di 14 agosto 1851* (Palmieri, Luigi and Scacchi Arcangelo. 1852. *Della regione vulcanica del monte Vulture e del terremoto ivi avvenuto nel di 14 agosto 1851*. Napoli: G. Nobile, tav. VI)

Aprì il secondo volume con la storia sismica della regione e l'analisi delle modificazioni permanenti del livello del terreno e della costa. Dal capitolo IV iniziò la descrizione del viaggio. Se nella prima parte si limitò a delineare il suo metodo, nella seconda sezione lo applicò a tutti gli edifici esaminati. È in tal modo che il tecnico non solo fornì dettagliatissime informazioni sullo stato di conservazione dei centri e delle architetture ma individuò su casi concreti i principali fenomeni di dissesto causati generalmente dai terremoti e sistematizzati solo dai più recenti studi<sup>30</sup>. La rotazione fuori piano del timpano delle chiese, l'espulsione dei cantonali, la formazione di lesioni a taglio, il ribaltamento delle facciate furono solo alcuni dei tanti meccanismi individuati e descritti dal poliedrico ingegnere.

A sostegno dell'originalità del suo metodo citiamo la significativa descrizione del campanile e della cattedrale di Potenza, fortemente danneggiata dalla scossa<sup>31</sup>. Per quanto riguarda la torre campanaria, come nel caso di Atena, lodò il ruolo del sistema delle catene di ferro inserite a ogni livello della costruzione in pietra, eretta appena pochi anni prima e che probabilmente, anche per questa ragione, era riuscita a contrastare la forza delle onde sismiche.

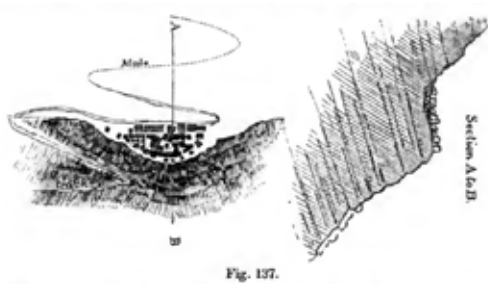


Fig. 8. Robert Mallet, Pianta e sezione del borgo di Petina vicino Auletta (Mallet, Robert. 1862. *Great Neapolitan earthquake of 1857. The first principles of observational seismology as developed in the report to the Royal Society of London of the expedition made by command of the Society into the interior of the Kingdom of Naples, to investigate the circumstances of the great earthquake of December 1857*. London: Chapman and Hall, t.1, 262, fig. 137)

Ben diversa sorte, invece, era toccata alla cattedrale, definita un edificio piuttosto moderno in stile "dorico-romano" già restaurato a seguito di precedenti terremoti. Secondo Mallet, le murature e le volte erano costituite interamente da laterizi di buona qualità e apparivano fortemente lesionate. Nel corso dell'analisi dell'edificio e degli schizzi che stava realizzando ebbe modo di conoscere l'architetto del capitolo Giuseppe d'Errico, definito uomo di grande cultura nonché ottimo osservatore. Da quest'ultimo ricevette dei rilievi dettagliatissimi del quadro fessurativo dell'edificio consistenti in una sezione e nell'ipografia della struttura.

Una lunga fessura interessava tutta la volta della navata principale e la partizione verticale posta sul versante meridionale, in procinto di ribaltarsi. La cupola presentava profonde lesioni che avevano messo in luce la regolare tessitura della struttura in mattoni.

Mallet usò i disegni e le osservazioni di d'Errico per confermare le sue ipotesi sulla direzione dell'onda sismica. Nel capitolo successivo, inoltre, riportò una relazione dell'architetto sul calcolo del momento della scossa in cui il tecnico, a sostegno delle idee di Mallet, citò il considerevole ruolo delle catene in ferro nel miglioramento delle performance degli edifici in caso di terremoto<sup>32</sup>. Tali momenti di confronto dimostrano la capacità dell'ingegnere-geologo irlandese di relazionarsi con la comunità locale, nonostante le difficoltà

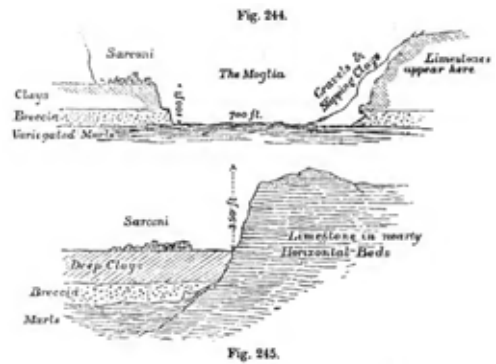


Fig. 9. Robert Mallet, Pianta e sezione del borgo di Sarconi (Mallet, Robert. 1862. *Great Neapolitan earthquake of 1857. The first principles of observational seismology as developed in the report to the Royal Society of London of the expedition made by command of the Society into the interior of the Kingdom of Naples, to investigate the circumstances of the great earthquake of December 1857*. London: Chapman and Hall, t.1, 414, figg. 244-245)

connesse alla lingua, nonché il suo interesse per molteplici discipline, compresa l'architettura.

Una parte rivelante del suo racconto corrisponde ai capitoli relativi al passaggio dello studioso nei centri urbani colpiti sia dal terremoto del 1851 sia da quello del 1857<sup>33</sup>.

Mallet per alcuni di questi paesi, come Melfi e Barile, si soffermò anche sull'elencazione dei danni prodotti dal sisma del 1851, fornendo qualche dato storico e di tipo geologico. Le sue descrizioni della città di Melfi, Rapolla, Barile, Rionero appaiono utili per sia per capire il livello di danneggiamento dei paesi sia per analizzare, attraverso gli esempi riportati, l'avanzamento della ricostruzione successiva al sisma del 1851. Seguendo la narrazione è possibile dedurre che la maggior parte dei centri del Vulture non avesse subito danni ingenti a causa del terremoto del 1857 anche perché molti edifici erano già stati completamente distrutti dal precedente sisma. Alle descrizioni sono allegare numerose foto dei centri urbani di Barile, Rionero, Rapolla e Muro Lucano che purtroppo mostrano solo una visione d'insieme dei borghi, rendendo difficile l'identificazione dei singoli monumenti<sup>34</sup>. Questi ultimi, tuttavia, vennero ben descritti nel testo. Nel caso di Rionero, ad esempio, definito come florido paese di fondazione albanese, la ricostruzione procedeva velocemente nonostante un terzo del bor-

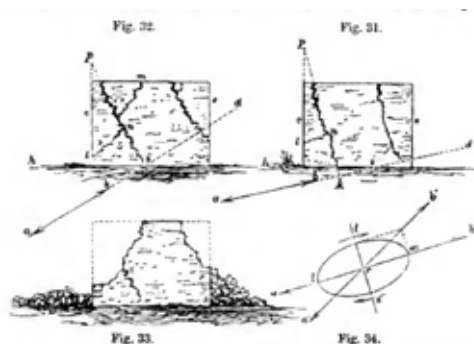


Fig. 10. Robert Mallet, Effetti dell'onda sismica su una muratura (Mallet, Robert. 1862. *Great Neapolitan earthquake of 1857. The first principles of observational seismology as developed in the report to the Royal Society of London of the expedition made by command of the Society into the interior of the Kingdom of Naples, to investigate the circumstances of the great earthquake of December 1857.* London: Chapman and Hall, t.1, 53, figg. 32-34)

go fosse stato distrutto dal sisma del Vulture. In molti palazzi, inoltre, erano già stati inseriti tiranti in ferro con funzione di consolidamento. Si tratta di informazioni davvero significative e utilissime per una possibile ricerca inerente la storia della ricostruzione e del restauro di tali centri urbani.

L'opera di Mallet venne conclusa con una riflessione interessante: l'autore si scusò con i lettori di non aver potuto inserire nella trattazione una sezione relativa ai metodi e ai sistemi costruttivi da impiegare nelle zone sismiche. Tale capitolo, a suo parere, sarebbe stato molto utile per l'Inghilterra che, nonostante il basso grado di sismicità, si trovava a capo di numerose colonie flagellate dai terremoti. La grande esperienza maturata nel corso del viaggio unitamente alle sue competenze professionali gli avrebbero permesso di fornire consigli sicuramente molto utili<sup>35</sup>. Si limitò, invece, semplicemente a ribadire ancora una volta come i danni causati dal terremoto sarebbero potuti essere di gran lunga inferiori se tutti gli edifici fossero stati costruiti con accuratezza utilizzando materiali di buona qualità<sup>36</sup>.

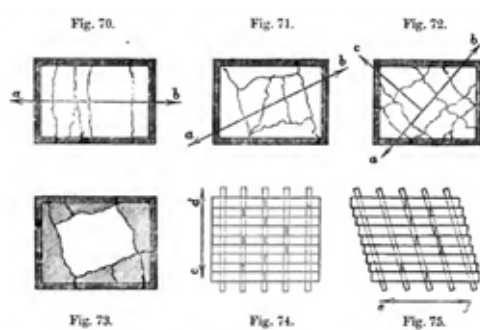


Fig. 11. Robert Mallet, Effetti dell'onda sismica sui solai (Mallet, Robert. 1862. *Great Neapolitan earthquake of 1857. The first principles of observational seismology as developed in the report to the Royal Society of London of the expedition made by command of the Society into the interior of the Kingdom of Naples, to investigate the circumstances of the great earthquake of December 1857.* London: Chapman and Hall, t.1, 103, figg. 70-75)

Appare deducibile come le descrizioni e i disegni oggetto del contributo risultino di grandissimo interesse per numerosi settori disciplinari anche molto distanti tra loro: la storia dell'arte, la storia della sismica, la geologia, l'architettura e la storia della costruzione. Per ognuno di tali ambiti i temi trattati offrono molteplici possibilità di approfondimento aprendo la strada a possibili ulteriori ricerche. Per quanto riguarda la storia delle tecniche costruttive e dell'architettura, discipline delle quali mi occupo, si può senza dubbio affermare che la documentazione iconografica e i testi associati risultano di grande ausilio per la definizione di una storia evolutiva e costruttiva dei centri urbani e degli edifici rappresentati, nonché di una storia del restauro. Lo sviluppo e l'intreccio di tali "storie" rappresenta uno strumento fondamentale non solo per lo studio e la comprensione di un territorio ad alto rischio sismico ma anche per la definizione di consapevoli interventi di restauro delle città e dei monumenti. Lo studio del passato può avere in tal modo ricadute immediate e pratiche sul nostro presente e sulla salvaguardia del patrimonio culturale.

## NOTE

<sup>1</sup> Enzo Boschi, Emanuela Guidoboni and Graziano Ferrari, *Catalogue of strong Italian earthquakes from 461 b. C. to 1997* (Bologna: Editrice Compositori, 2000).

<sup>2</sup> Reale Accademia delle Scienze e delle Belle Lettere di Napoli, *Istoria de' Fenomeni del Tremoto avvenuto nelle Calabrie, e nel Valdemone nell'anno 1783, Atlante Iconografico* (Napoli: Giuseppe Campo Impressore, 1784, 2 t.); Giovanni Vivenzio, *Istoria de' tremuoti avvenuti nella Provincia di Calabria Ulteriore, e nella Città di Messina nell'anno 1783*. (Napoli: Stamperia Reale, 1783); Giovanni Vivenzio, 1788. *Istoria de' tremuoti avvenuti nella Provincia di Calabria Ulteriore, e nella Città di Messina nell'anno 1783 e di quanto nella Calabria fu fatto per il suo risorgimento fino al 1787* (Napoli: Stamperia Reale, 1788, t.2).

<sup>3</sup> Il regolamento è riportato integralmente come appendice della ristampa anastatica dell'opera di Giovanni Vivenzio a cura di Gregorio Rubino, cfr. Gregorio Rubino, Premessa, saggio introduttivo e schede nella ristampa della *Istoria e teoria de' tremuoti in generale ed in particolare di quelli della Calabria, e di Messina del 1788*, *Atlante di Giovanni Vivenzio* (Roma-Catanzaro: Giuditta Editore, 1993), 90-97.

<sup>4</sup> Aloisio Antinori (ed.), *Da contado a provincia. Città e architettura in Molise nell'Ottocento preunitario* (Roma: Gangemi, 2006); Zullo, Enza (ed.). "Architettura e terremoto in Molise". *Atti di convegno "Il Molise, il terremoto e la festa di S. Anna"*, 2 luglio 2005 (Campobasso: Palladino, 2009); Lia Romano, "Dentro la catastrofe. Il terremoto del 1805 tra emergenza e prima remissione dei danni a Napoli e in Terra di Lavoro", *Storia urbana*, no. 152-153 (luglio-dicembre 2016): 59-77; Lia Romano. "Catastrofe come lento mutamento. Il terremoto del 1805 e le dinamiche di trasformazione del paesaggio e dell'architettura molisana". In *Delli aspetti de paesi. Vecchi e nuovi Media per l'Immagine del Paesaggio*, eds. Francesca Capano, Maria Ines Pascariello and Massimo Visone (Napoli: Cirice, 2016), 415-424; Lia Romano,

"Tra arte e scienza. Dal danno sismico alla sperimentazione di sistemi voltati 'leggeri' nel Regno delle Due Sicilie tra tardo Settecento e prima metà dell'Ottocento" (Phd diss. Università degli Studi di Napoli Federico II, capitoli 2 e 4), 41-97, 187-257).

<sup>5</sup> Alfredo Buccaro (ed.), *Potenza* (Bari: Laterza, 1997); Giancarlo Boeri, Massimo Fiorentino and Piero Crociani, *L'esercito borbonico dal 1830 al 1861* (Roma: Ufficio Storico SME, 1998.) 2 t.; Michael Rapport, *1848: l'anno della rivoluzione* (Milano: Mondolibri, 2010).

<sup>6</sup> Antonio Branno, et al. "Il terremoto del Vulture del 14 agosto 1851", *Atti del 4 convegno annuale del gruppo nazionale di geofisica della terra solida* (Roma: ESA, 1985): 329-336; Giuseppe Settembrino, "Il terremoto del 14 agosto 1851 nel distretto di Melfi". *Radici*, I (gennaio 1989): 115-128; Giuseppe Settembrino, "Per una storia della Cassa di prestanze agrarie e commerciali di Melfi istituita da Ferdinando II il 15 aprile 1852 (1852-1865, parte I)". *Radici*, n. 6: 113-124.

<sup>7</sup> Per approfondimenti sul terremoto cfr. Emanuela Guidoboni and Graziano Ferrari (eds.), *Mallet's macroseismic survey on the Neapolitan earthquake of 16th december, 1857* (Bologna: SGA, 1987); Graziano Ferrari (ed.), *Viaggio nelle aree del terremoto del 16 dicembre 1857. L'opera di Robert Mallet nel contesto scientifico e ambientale attuale del Vallo di Diano e della Val d'Agri* (Bologna: SGA, 2004, t. 1); Graziano Ferrari (ed.), *Ristampa anastatica e traduzione in italiano di Il terremoto del 16 dicembre 1857. Primi principi di sismologia osservazionale sviluppati nel rapporto alla Royal society di Londra della spedizione condotta per conto della società all'interno del Regno di Napoli per studiare le circostanze del grande terremoto del dicembre 1857, di Robert Mallet* (Bologna: SGA, 2004, t. 2); Graziano Ferrari (ed.), *16 dicembre 1857. Un grande disastro sismico. Da un terremoto laboratorio a laboratori sul territorio* (Bologna: SGA, 2007, t. 3); Graziano Ferrari (ed.), *Laboratorio Mallet. Fonti e studi su Robert Mallet e sui caratteri geodinamici dell'area lucana* (Bologna: SGA, 2007, t. 4); Graziano Ferrari (ed.), *Terremoti e paesaggio naturale e antropico. Previsione, preven-*

*zione e sviluppo sostenibile* (Bologna: SGA, 2009, t. 5); Graziano Ferrari (ed.), *Viaggio nelle aree del terremoto del 16 dicembre 1857. Terremoti, storia e paesaggio* (Bologna: SGA, 2009 t. 6); Iolanda Richichi, *Implicazioni internazionali del terremoto lucano del 1857* (Firenze: Centro editoriale, 2011); Lia Romano. 2018. "Dalla catastrofe alla ricostruzione. Robert Mallet e il terremoto del 1857 in Basilicata tra disegno e fotografia", in *La Città Altra. Storia e immagine della diversità urbana: luoghi e paesaggi dei privilegi e del benessere, dell'isolamento, del disagio, della multiculturalità*, eds. Francesca Capano, Maria Ines Pascariello and Massimo Visone, 439-447. Napoli: CIRICE.

<sup>8</sup> Si fa riferimento alle rappresentazioni di Nicola Palizzi, Salvatore Fergola e alle opere di Giacomo Paci, *Relazione dei Tremuoti di Basilicata del 1851*, (Napoli, Stab. Tipogr. Ministero dell'Interno, 1853); Luigi Palmieri and Arcangelo Scacchi, *Della regione vulcanica del monte Vulture e del terremoto ivi avvenuto nel dì 14 agosto 1851* (Napoli: G. Nobile, 1852).

<sup>9</sup> Antonio Lerra, "Il terremoto del 1857 in Basilicata. Il ruolo delle istituzioni", *Ricerche di storia sociale e religiosa*, n. 25-26, (1984): 69-91.

<sup>10</sup> Théophile Roller, *Il governo borbonico innanzi alla coscienza dell'umanità ossia i provvedimenti del governo nella tremenda catastrofe del terremoto del 16 dicembre 1857*. *Notizie* (Napoli, Giuseppe Marghierì, 1861).

<sup>11</sup> Per approfondimenti sulla figura di Robert Mallet cfr. Ronald C. Cox (ed.), *Robert Mallet, F.R.S., 1810-1881: Centenary Seminar Papers* (Dublin: Institution of Engineers of Ireland, 1982). La pubblicazione a cui si fa riferimento nel testo è: Robert Mallet, *Great Neapolitan earthquake of 1857. The first principles of observational seismology as developed in the report to the Royal Society of London of the expedition made by command of the Society into the interior of the Kingdom of Naples, to investigate the circumstances of the great earthquake of December 1857* (London, Chapman and Hall, 1862). Il manoscritto originale di Robert Mallet unitamente al ricco corredo iconografico



co è conservato all'archivio della Royal Society di Londra (MS/224 e MS/225).

<sup>12</sup> Floriana Conte (ed.), *Impressione e verità nella pittura tra De Nittis, Patini e i Palizzi: dalla Puglia a Parigi attraverso la Via degli Abruzzi* (Chieti: Edizioni Menabò, 2018).

<sup>13</sup> Carla Fernández Martínez, "Imágenes de una catástrofe. El terremoto de Melfi de 1851 en la obra de Salvatore Fergola", *Eikonocity*, anno III, no. 1 (2018): 73-74. Carla Fernández Martínez, "Ciudad y terremoto. Algunos ejemplos de arquitectura antisísmica en la Edad Moderna", *EDA. Ejemplos de Arquitectura*, Settembre (2018): 1-15.

<sup>14</sup> Fernando Mazzocca, Luisa Martorelli and Antonio E. Denunzio (eds.), *Fergola. Lo splendore di un regno*, Catalogo della mostra (Napoli, 2 dicembre 2016 – 2 aprile 2017) (Venezia: Marsilio, 2016); Carla Fernández Martínez, "Imágenes de una catástrofe. El terremoto de Melfi de 1851 en la obra de Salvatore Fergola", *Eikonocity*, anno III, no. 1 (2018): 69-79.

<sup>15</sup> Luigi Palmieri and Arcangelo Scacchi, *Della regione vulcanica del monte Vulture e del terremoto ivi avvenuto nel dì 14 agosto 1851* (Napoli: G. Nobile, 1852).

<sup>16</sup> Ivi, 131-1331.

<sup>17</sup> Giacomo Paci, *Relazione dei Tremuoti di Basilicata de 1851*, (Napoli, Stab. Tipogr. Ministero dell'Interno, 1853).

<sup>18</sup> Ivi, 87.

<sup>19</sup> Va evidenziato che l'opera del Fergola alla quale ci riferiamo è nota come "La chiesa di Sant'Agostino parzialmente crollata nel terremoto di Melfi del 14 agosto 1851". La veduta, conservata al Museo Nazionale di San Martino, è stata erroneamente identificata con la chiesa di Sant'Agostino ma rappresenta, in realtà, il fronte danneggiato della cattedrale di Rapolla. Si ringrazia la dottoressa Carla Fernández Martínez dell'Università di Santiago de Compostela per aver identificato il soggetto e averne discusso con l'autrice dell'articolo. Si veda anche Fernando Mazzocca, Luisa Martorelli and Antonio E. Denunzio (eds.), *Fergola. Lo splendore di un regno*, Catalogo della mostra (Napoli, 2 dicembre 2016 – 2 aprile

2017) (Venezia: Marsilio, 2016), 182. Le opere di Achille Flauti e Francesco Palma sono contenute rispettivamente in allegato ai testi già citati di L. Palmieri, A. Scacchi e di Giacomo Paci.

<sup>20</sup> In particolare il sesto della volta rappresentata dal Flauti sembra più schiacciato di quello raffigurato dal Fergola e dal Paci.

<sup>21</sup> Fabio Speranza, "Alphonse Bernoud pioniere della fotografia. Luoghi, persone, eventi", in *Alphonse Bernoud: pioniere della fotografia. Luoghi, persone, eventi*, ed. Fabio Speranza (Napoli: Arte'm, 2018), 34-36.

<sup>22</sup> Robert Mallet, *Great Neapolitan earthquake of 1857. The first principles of observational seismology as developed in the report to the Royal Society of London of the expedition made by command of the Society into the interior of the Kingdom of Naples, to investigate the circumstances of the great earthquake of December 1857* (London, Chapman and Hall, 1862).

<sup>23</sup> Per approfondimenti si rimanda alla nota n. 11.

<sup>24</sup> Mallet evidenziò come il nuovo metodo di indagine messo a punto non fosse stato utilizzato né in occasione del sisma del 1783 né in seguito del terremoto di Melfi del 1851. Il tecnico irlandese scrisse di aver letto anche l'opera di Francesco Saverio Arabia, *Relazione storica del tremuoto di Basilicata nell'anno 1851 letta nella tornata del 14 dicembre dell'Accademia Pontaniana dal socio residente Francesco Saverio Arabia* (Napoli: dalla Stamperia del Vaglio, 1852).

<sup>25</sup> Raffaele Battista, *Il terremoto di Basilicata. Relazione di Raffaele Battista segretario perpetuo della Real Società economica di Basilicata* (Potenza: dai torchi di Vincenzo Santanello, 1858); Nicola Carpinelli, *Saggio filosofico sull'innormale movimento della terra applicato al tremuoto di Basilicata. Riflessioni del dottore Nicola Carpinelli* (Napoli: Stabilimento Tipografico di V. Santanello, 1858); Luigi Maria Greco, *Degli scrittori che han trattato dei tremuoti di Basilicata nel decimonono secolo. Memoria* (Cosenza: G. Migliaccio, 1858); Giacomo Racioppi, *Sui tremuoti di Basilicata nel dicembre 1857. Me-*

*moria* (Napoli: Stabilimento tipografico della Gazzetta dei Tribunali, 1858).

<sup>26</sup> Soprintendenza generale agli interventi post-sismici in Campania e Basilicata, *Dopo la polvere. Rapporto sui beni culturali a 10 anni dal terremoto* (Roma: Associazione Mecenate 90, 1990); Fabrizio Terenzio Gizzi and Nicola Masini, *Dalle fonti all'evento. Percorsi, strumenti e metodi per l'analisi del terremoto del 23 luglio 1930 nell'area del Vulture* (Napoli: Edizioni scientifiche italiane, 2010).

<sup>27</sup> Robert Mallet, *Great Neapolitan earthquake of 1857. The first principles of observational seismology as developed in the report to the Royal Society of London of the expedition made by command of the Society into the interior of the Kingdom of Naples, to investigate the circumstances of the great earthquake of December 1857* (London, Chapman and Hall, 1862), t. 1, 414, fig. 245.

<sup>28</sup> Ivi, t. 1, 112.

<sup>29</sup> Ivi, t. 1, 325-326.

<sup>30</sup> Si cita a tal proposito la ricerca condotta dal professore Francesco Doglioni dell'Università IUAV di Venezia a seguito del sisma umbro-marchigiano del 1997, cfr. Francesco Doglioni (ed.), *Codice di pratica (linee guida) per la progettazione degli interventi di riparazione, miglioramento sismico e restauro dei beni architettonici danneggiati dal terremoto umbro-marchigiano del 1997* (Ancona: Bollettino Ufficiale della Regione Marche, 2000).

<sup>31</sup> Robert Mallet, *Great Neapolitan earthquake of 1857. The first principles of observational seismology as developed in the report to the Royal Society of London of the expedition made by command of the Society into the interior of the Kingdom of Naples, to investigate the circumstances of the great earthquake of December 1857* (London, Chapman and Hall, 1862), t. 2, 67-71, chapter XXXIII "Conclusion of the examination of the city of Potenza", fig. 312.

<sup>32</sup> Ivi, t. 2, 73-78, chapter XXXIV "Signor d'Errico document – Calculation of the moment of shock at his station".

<sup>33</sup> Ivi, t. 2, 83-116 (capitoli XXXVII-XLII della seconda parte).

<sup>34</sup> Cfr. le fotografie allegate al manoscritto di Mallet e conservate presso la Royal Society di Londra (MS/225). Le foto sono state pubblicate in Graziano Ferrari (ed.), *Viaggio nelle aree del terremoto del 16 dicembre 1857. L'opera di Robert Mallet nel contesto scientifico e ambientale attuale del Vallo di Diano e della Val d'Agri* (Bologna: SGA, 2004, t. 1).

<sup>35</sup> Mallet rimanda tale trattazione a una successiva pubblicazione che

tuttavia non sembra essere stata realizzata. Alla fine del testo citò l'esempio dell'opera di Vincenzo Colosimo sul terremoto calabro del 1832 per le condizioni da osservare nella costruzione degli edifici in zona sismica, cfr. Vincenzo Colosimo, *Sul terremoto della Calabria avvenuto nella sera del di 8 marzo 1832* (Napoli : dalla tipografia del Filiatre-Sebezio, 1832).

<sup>36</sup> Robert Mallet, *Great Neapolitan earthquake of 1857. The first principles of observational seismology as developed in the report to the Royal Society of London of the expedition made by command of the Society into the interior of the Kingdom of Naples, to investigate the circumstances of the great earthquake of December 1857* (London, Chapman and Hall, 1862), t. 2, 384-386, capitol XXII "Retrospects and concluding words".

## REFERENCES

- Antinori, Aloisio (ed.). 2006. *Da contado a provincia. Città e architettura in Molise nell'Ottocento preunitario*. Roma: Gangemi.
- Arabia, Francesco S. 1852. *Relazione storica del tremuoto di Basilicata nell'anno 1851 letta nella tornata del 14 dicembre dell'Accademia Pontaniana dal socio residente Francesco Saverio Arabia*. Napoli: dalla Stamperia del Vaglio.
- Battista, Raffaele. 1858. *Il terremoto di Basilicata. Relazione di Raffaele Battista segretario perpetuo della Real Società economica di Basilicata*. Potenza: dai torchi di Vincenzo Santanello.
- Boeri, Giancarlo, Fiorentino Massimo, and Piero Crociani. 1998. *L'esercito borbonico dal 1830 al 1861*. 2 t. Roma: Ufficio Storico SME.
- Boschi Enzo, Guidoboni Emanuela, and Graziano Ferrari. 2000. *Catalogue of strong Italian earthquakes from 461 b. C. to 1997*. Bologna: Editrice Compositori.
- Branno Antonio, Esposito Eliana, Luongo Giuseppe, Marturano Aldo, Porfido Sabina, and Vittorio Rinaldis. 1985. "Il terremoto del Vulture del 14 agosto 1851." *Atti del 4 convegno annuale del gruppo nazionale di geofisica della terra solida*, 329-336. Roma: ESA.
- Buccaro, Alfredo, ed. 1997. *Potenza*. Bari: Laterza.
- Carpinelli, Nicola. 1858. *Saggio filosofico sull'innormale movimento della terra applicato al tremuoto di Basilicata. Riflessioni del dottore Nicola Carpinelli*. Napoli: Stabilimento Tipografico di V. Santanello.
- Colosimo, Vincenzo. 1832. *Sul terremoto della Calabria avvenuto nella sera del dì 8 marzo 1832*. Napoli: dalla tipografia del Filiatre-Sebezio.
- Conte, Floriana, ed. 2018. *Impressione e verità nella pittura tra De Nittis, Patini e i Palizzi: dalla Puglia a Parigi attraverso la Via degli Abruzzi*. Chieti: Edizioni Menabò.
- Cox, Ronald C., ed. 1982. *Robert Mallet, F.R.S., 1810-1881: Centenary Seminar Papers*, Dublin: Institution of Engineers of Ireland.
- Dogliani, Francesco, ed. 2000. *Codice di pratica (linee guida) per la progettazione degli interventi di riparazione, miglioramento sismico e restauro dei beni architettonici danneggiati dal terremoto umbro-marchigiano del 1997*, Ancona: Bollettino Ufficiale della Regione Marche.
- Fernández Martínez, Carla. 2018. "Imágenes de una catástrofe. El terremoto de Melfi de 1851 en la obra de Salvatore Fergola." *Eikonocity* III (1): 69-79.
- Fernández Martínez, Carla. 2018. "Ciudad y terremoto. Algunos ejemplos de arquitectura antisísmica en la Edad Moderna." *EDA. Esempi di Architettura* (Settembre): 1-15.
- Ferrari, Graziano, ed. 2004. *Viaggio nelle aree del terremoto del 16 dicembre 1857. L'opera di Robert Mallet nel contesto scientifico e ambientale attuale del Vallo di Diano e della Val d'Agri*. t. 1. Bologna: SGA.
- Ferrari, Graziano, ed. 2004. Ristampa anastatica e traduzione in italiano di *Il terremoto del 16 dicembre 1857. Primi principi di sismologia osservazionale sviluppati nel rapporto alla Royal society di Londra della spedizione condotta per conto della società all'interno del Regno di Napoli per studiare le circostanze del grande terremoto del dicembre 1857, di Robert Mallet*. t. 2. Bologna: SGA.
- Ferrari, Graziano, ed. 2007. *16 dicembre 1857. Un grande disastro sismico. Da un terremoto laboratorio a laboratori sul territorio*. t. 3. Bologna: SGA.
- Ferrari, Graziano, ed. 2007. *Laboratorio Mallet. Fonti e studi su Robert Mallet e sui caratteri geodinamici dell'area lucana*. t. 4. Bologna: SGA.
- Ferrari, Graziano, ed. 2009. *Terremoti e paesaggio naturale e antropico. Previsione, prevenzione e sviluppo sostenibile*. t. 5. Bologna: SGA.
- Ferrari, Graziano, ed. 2009. *Viaggio nelle aree del terremoto del 16 dicembre 1857. Terremoti, storia e paesaggio*. t. 6. Bologna: SGA.
- Gizzi, Fabrizio Terenzio, and Nicola Masini. 2010. *Dalle fonti all'evento. Percorsi, strumenti e metodi per l'analisi del terremoto del 23 luglio*

- 1930 nell'area del Vulture. Napoli: Edizioni scientifiche italiane.
- Greco, Luigi Maria. 1858. *Degli scrittori che han trattato dei tremuoti di Basilicata nel decimonono secolo. Memoria*. Cosenza: G. Migliaccio.
- Guidoboni, Emanuela, and Graziano Ferrari, eds. 1987. *Mallet's macroseismic survey on the Neapolitan earthquake of 16th december, 1857*. Bologna: SGA. <https://doi.org/10.1163/182539189x01274>
- Lerra, Antonio. 1984. "Il terremoto del 1857 in Basilicata. Il ruolo delle istituzioni." *Ricerche di storia sociale e religiosa* 25-26: 69-91.
- Mallet, Robert. 1862. *Great Neapolitan earthquake of 1857. The first principles of observational seismology as developed in the report to the Royal Society of London of the expedition made by command of the Society into the interior of the Kingdom of Naples, to investigate the circumstances of the great earthquake of December 1857*. London: Chapman and Hall. <https://doi.org/10.1098/rspl.1859.0092>
- Mazzocca Fernando, Martorelli Luisa, and Antonio E. Denunzio, eds. 2016. *Fergola. Lo splendore di un regno*. Catalogo della mostra (Napoli, 2 dicembre 2016 - 2 aprile 2017). Venezia: Marsilio.
- Paci, Giacomo. 1853. *Relazione dei Tremuoti di Basilicata de 1851*. Napoli: Stab. Tipogr. Ministero dell'Interno.
- Palmieri, Luigi, and Arcangelo Scacchi. 1852. *Della regione vulcanica del monte Vulture e del terremoto ivi avvenuto nel dì 14 agosto 1851*. Napoli: G. Nobile.
- Racioppi, Giacomo. 1858. *Sui tremuoti di Basilicata nel dicembre 1857. Memoria*. Napoli: Stabilimento tipografico della Gazzetta dei Tribunali.
- Rapport, Michael. 2010. *1848: l'anno della rivoluzione*. Milano: Mondolibri.
- Reale Accademia delle Scienze e delle Belle Lettere di Napoli. 1784. *Istoria de' Fenomeni del Tremoto avvenuto nelle Calabrie, e nel Valdemone nell'anno 1783, Atlante Iconografico*. 2 t. Napoli: Giuseppe Campo Impressore.
- Richichi, Iolanda. 2011. *Implicazioni internazionali del terremoto lucano del 1857*. Firenze: Centro editoriale.
- Roller, Théophile. 1861. *Il governo borbonico innanzi alla coscienza dell'umanità ossia i provvedimenti del governo nella tremenda catastrofe del terremoto del 16 dicembre 1857. Notizie*, Napoli: Giuseppe Marghieri.
- Romano, Lia. 2016. "Dentro la catastrofe. Il terremoto del 1805 tra emergenza e prima remissione dei danni a Napoli e in Terra di Lavoro." *Storia urbana* 152-153 (luglio-dicembre): 59-77.
- Romano, Lia. 2016. "Catastrofe come lento mutamento. Il terremoto del 1805 e le dinamiche di trasformazione del paesaggio e dell'architettura molisana." In *Delli aspetti de paesi. Vecchi e nuovi Media per l'Immagine del Paesaggio*, edited by Francesca Capano, Maria Ines Pascariello and Massimo Visone, 415-424. Napoli: CIRICE.
- Romano, Lia. 2018. "Dalla catastrofe alla ricostruzione. Robert Mallet e il terremoto del 1857 in Basilicata tra disegno e fotografia." In *La Città Altra. Storia e immagine della diversità urbana: luoghi e paesaggi dei privilegi e del benessere, dell'isolamento, del disagio, della multiculturalità*, edited by Francesca Capano, Maria Ines Pascariello and Massimo Visone, 439-447. Napoli: CIRICE.
- Romano, Lia. 2018. "Tra arte e scienza. Dal danno sismico alla sperimentazione di sistemi voltati 'leggeri' nel Regno delle Due Sicilie tra tardo Settecento e prima metà dell'Ottocento." Phd diss. Università degli Studi di Napoli Federico II.
- Rubino, Gregorio. 1993. *Istoria e teoria de' tremuoti in generale ed in particolare di quelli della Calabria, e di Messina del 1788, Atlante, di Giovanni Vivenzio*. Roma-Catanzaro: Giuditta Editore, 90-97.
- Settembrino, Giuseppe. 1989. "Il terremoto del 14 agosto 1851 nel distretto di Melfi." *Radici I* (gennaio): 115-128.
- Settembrino, Giuseppe. 1990. "Per una storia della Cassa di prestanze agrarie e commerciali

- di Melfi istituita da Ferdinando II il 15 aprile 1852 (1852-1865, parte I).” *Radici* 6: 113-124.
- Soprintendenza generale agli interventi post-sismici in Campania e Basilicata, 1990. *Dopo la polvere. Rapporto sui beni culturali a 10 anni dal terremoto*. Roma: Associazione Mecenate 90.
- Speranza, Fabio. 2018. “Alphonse Bernoud pioniere della fotografia. Luoghi, persone, eventi.” In *Alphonse Bernoud: pioniere della fotografia. Luoghi, persone, eventi*, edited by Fabio Speranza, 34-36. Napoli: Arte’m.
- Vivenzio, Giovanni. 1783. *Istoria dè tremuoti avvenuti nella Provincia di Calabria Ulteriore, e nella Città di Messina nell’anno 1783*. Napoli: Stamperia Reale.
- Vivenzio, Giovanni. 1788. *Istoria dè tremuoti avvenuti nella Provincia di Calabria Ulteriore, e nella Città di Messina nell’anno 1783 e di quanto nella Calabria fu fatto per il suo risorgimento fino al 1787*. t. 2. Napoli: Stamperia Reale.
- Zullo, Enza, ed. 2009. “Architettura e terremoto in Molise.” *Atti di convegno Il Molise, “Il terremoto e la festa di S. Anna”*, 2 luglio 2005. Campobasso: Palladino.



# ILUSIONES URBANAS Y ARQUITECTÓNICAS. ALGUNAS CONSIDERACIONES

Ángel Isac

Universidad de Granada

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5151-4939>

## RESUMEN

Si pensamos que toda la historia de la ciudad, o de sus arquitecturas, está fertilizada por ilusiones –es decir, por pensamientos que recorren tanto el espacio utópico como el más pragmático–, se comprenderá fácilmente el valor de algunos textos como los considerados aquí. Aunque dispares por naturaleza y tiempo, todos contribuyen al conocimiento de importantes problemáticas vinculadas a la teoría y al proyecto.

Howard y Soria, junto con Kelly, pero también Eiximenis, Sinapia, Fourier y Cabet, Mendoza o Hitler, nos proporcionan textos plagados de ensoñaciones a los que se han unido los de instituciones u organismos que predicán la bondad de la ciudad inteligente; tal vez un nuevo trampantojo.

Palabras clave: historia de la ciudad, historia de la arquitectura, teoría urbana, utopía

## ABSTRACT

By approaching the entire history of the city, or its architecture, from the belief that it has been fed and watered with dreams, in other words by thoughts that occupy both the utopian space and the most pragmatic, we can more easily come to understand the value of texts such as those considered here. Although disparate in terms of nature and time, they all contribute to the knowledge of meaningful problems linked to theory and project.

Along with Kelly, Eiximenis, Sinapia, Fourier, Cabet, Mendoza and Hitler, Howard and Soria provide us with texts that are filled with daydreams, to which have been added those of institutions and bodies exhorting the goodness of the intelligent city, which is perhaps a new illusion.

Keywords: history of the city, history of architecture, urban theory, utopia

Las ilusiones urbanas son todas aquellas imágenes, también las literarias, que implican un cierto tipo de ensoñación; es decir, un conjunto de reflexiones que pueden tener un alto contenido utópico. Muchas son irrealizables y han quedado en papel, pero otras llegaron a producir empresas, sociedades anónimas o cooperativas con el propósito de llegar a materializar determinados ideales urbanos. La ciudad jardín de Ebenezer Howard o la ciudad lineal de Arturo Soria fueron tanto modelos ideales (utopía) como empresas para el negocio, y por esta razón me gusta hablar de ellas

como utopías *pragmáticas*. En el pensamiento y biografía de ambos se equilibra el pensamiento utopista y lo pragmático. El utopismo reformista de ambos tiene sus inicios en textos tan decisivos como *To-Morrow: A Peaceful Path to Real Reform* (1898), título de su primera edición hábilmente cambiado en la segunda edición por otro más directo y productivo: *Garden Cities of To-Morrow* (1902). Y precisamente fueron sus diagramas los que más facilitaron el éxito del modelo urbano que en pocos años se internacionalizó. Los diagramas son imágenes que sintetizan un pensa-

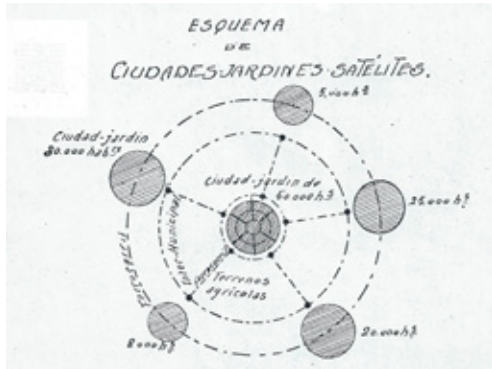


Fig. 1. Alberto León Peralta, *La moderna Ciencia del Urbanismo. Sus enseñanzas y aplicaciones a la mejora moral y material de las grandes urbes*. Madrid, 1926. La ilusión urbana de un territorio equilibrado

miento complejo pero susceptible de convertir las ilusiones, los ideales, en un negocio lucrativo con pocos márgenes para la especulación. Imágenes traducidas años más tarde por Alberto León Peralta, *La moderna Ciencia del Urbanismo. Sus enseñanzas y aplicaciones a la mejora moral y material de las grandes urbes* (Madrid, 1926), fecha ciertamente tardía pues al finalizar la década de los veinte la ilusión de la ciudad jardín se estaba desvaneciendo ante la crítica de los modernos, hacedores de nuevas ilusiones (fig. 1).

En el caso de Arturo Soria, los textos conformadores de la utopía pragmática se encuentran en numerosos escritos, pero también tuvieron su apoyo en imágenes decisivas para el negocio de, por ejemplo, las ventas de chaletitos de distintas tipologías, superficies y precios. Imágenes que estaban dirigidas a fortalecer la ilusión de tener

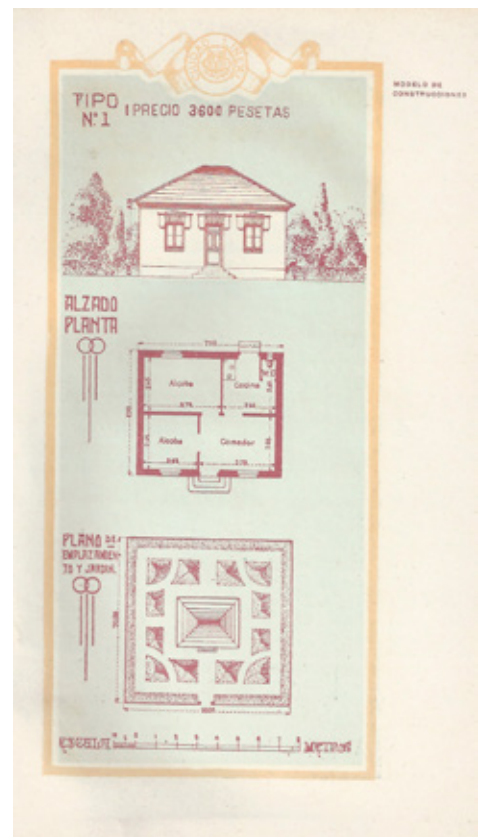
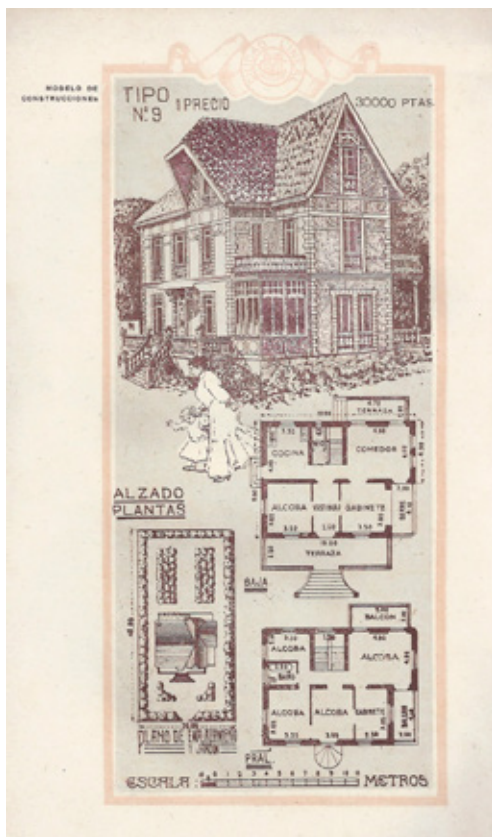


Fig. 2 a y b. *Datos acerca de la Ciudad Lineal*. Compañía Madrileña de Urbanización. Madrid. 1911. Modelos de construcciones al alcance del mayor número de propietarios



una casa propia, y mejor aún, dotada de un espacio no edificado para jardín o huerto. "Para cada familia una casa; en cada casa una huerta y un jardín" (fig. 2). La fatalidad, en el caso de Arturo Soria, hizo que la ilusión del utopista-empresario masón decayera en un contexto social poco dispuesto a comprender el alcance de su obra, a pesar del esfuerzo casi titánico de algunos de sus colaboradores, como Hilarión González del Castillo, que cerca de las Cortes, en el Ateneo de Madrid, clamó por obtener el apoyo político para una obra de interés nacional que permitiera la creación de una ciudad lineal "gigantesca" que arrancando de Barcelona y recorriendo todo el litoral llegara ante Gibraltar para mostrar a los "soberbios ingleses" la superioridad del modelo linealista<sup>1</sup>. Y la puntilla vino de un avanzado literato, Ramón Gómez de la Serna, quien en su novela *El chalet de las rosas* (1923) —ya muerto Soria, afortunadamente— describió la ilusión de Soria como "ciudad abortada", ciudad mortecina", "ciudad de los tristes", conjunto de "ruinas nuevas", "cementerio de vivos", "falsa ciudad jardín", "ciudad panteón", "camino de tumbas", o "esa ciudad para delincuentes y matemáticos de un orden especial"<sup>2</sup>. Y lo peor quedaba para el final de la primera parte de la novela. La ciudad lineal, sentenciaba el novelista, no era ciudad por una sencilla e inapelable razón: no tenía una catedral en su centro (que tampoco tenía)<sup>3</sup>.

La imagen que ilustra la portada de un libro publicado en 1923 —el mismo año de la novela— (fig. 3) nos muestra a una multitud de hombres y mujeres que avanzan ordenadamente hacia una puerta, a modo de arco triunfal, pues no parece ser el simple acceso al interior de un edificio. Sobre el arco puede leerse "Registro de la Propiedad". A la derecha, y al fondo, aparecen formas en construcción. Es el Triunfo de la Propiedad, garante del orden urbano y social; la multitud avanza confiada y obediente, casi en formación militar. Nada mejor, en consecuencia, que una llamada para que todos fueran propietarios de una vivienda, demostrando la permanencia, casi inalterable desde los años centrales del siglo XIX, de un planteamiento cuyas bases ideológicas aparecen reforzadas en los años veinte. Fernando F. Kely Suárez, fundador de "La Constructora del Norte" de casas baratas, entusiasta conocedor

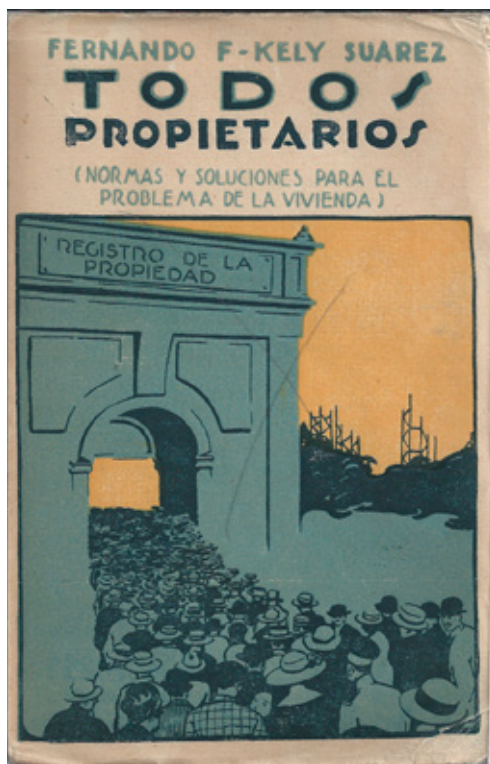


Fig. 3. Fernando Kely Suárez. *Todos propietarios. Normas y soluciones para el problema de la vivienda. Demostraciones documentadas, prácticas y financieras para los Ayuntamientos, capitalistas, cooperativas de casas baratas, y todo ciudadano que quiera poseer 'casa barata'*. Madrid, 1923. Los futuros propietarios desfilan ilusionados y en masa para registrarse

de las realizaciones derivadas de las teorías de Ebenezer Howard, y "consultor" de proyectos en Sevilla y Málaga, publicó un libro de título tan elocuente y retórico, a la vez que "prontuario", como *Todos propietarios. Normas y soluciones para el problema de la vivienda. Demostraciones documentadas, prácticas y financieras para los Ayuntamientos, capitalistas, cooperativas de casas baratas, y todo ciudadano que quiera poseer 'casa barata'*. El libro, dedicado al Directorio Militar y lleno de menciones laudatorias a Primo de Rivera, se iniciaba con el lema: "Sin hogar y sin pan, todo es odio y ruina"<sup>4</sup>, suficientemente expresivo de la permanencia de los mismos temores que la burguesía arrastraba desde la centuria anterior; más aún, cuando en España se asistía por aquellos años al gran temor de que la revo-

lución soviética se extendiera por todos los países europeos hasta la Península Ibérica.

Para Kely, en sintonía con muchos otros alarmados por las consecuencias fatales de la inestabilidad social, "...la solución al problema de la vivienda es la base de la felicidad de los pueblos, del fomento de la moralidad pública y del aumento de la riqueza nacional"<sup>5</sup>. Y no se trata ya solo de proporcionar casas a las capas obreras de la sociedad, sino de evitar la proletarización o empobrecimiento de otros sectores de población a los que igualmente hay que facilitar el acceso a la vivienda.

*Mas, si penosa es la vida de la clase obrera –puede leerse también-, cuánto más angustiosa y sufrida es la de la clase media. Esa masa que sufre y calla, que no levanta nunca su voz de protesta airada; que, ilustrada y educada, sirve de engrane social entre el capitalista y el obrero; que, sujeta a un mísero sueldo, vive siempre luchando con el 'quiero y no puedo'.*

Y más adelante afirma:

*...cuando cada obrero y empleado sea propietario de la casita que habite su familia, habrá desaparecido el odio de clases, pues los nuevos intereses creados habrán convertido a la sociedad española en una sola clase: la clase propietaria.*

El problema sigue mostrando, como cuando polemizaron Sax y Engels, un mismo horizonte: o hacemos propietarios, o nos aplasta la revolución; o el "odio de clases", o la armonía social del "todos propietarios". Falso, pero convincente como ilusión.

Ahora bien, entre tanta fórmula retórica subyace lo más importante que es comprobar cómo se intenta avanzar hacia la consideración del problema de la vivienda social, no como un asunto filantrópico, o ni siquiera ya como una cuestión social que obliga a la intervención de los poderes públicos, sino como "...el mejor y más sólido negocio". Construir casas baratas formando ciudades jardines o suburbios jardines, no por caridad, sí por negocio; es cierto que Kely no fue el primero en hacer este tipo de planteamiento, pero hasta esa fecha no se había logrado plenamente, y tal vez sea esta una característica sobresaliente de toda la historia de la vivienda social desde sus orígenes en el siglo XIX. Atraer al capital privado,

y al mismo tiempo garantizar y controlar parámetros mínimos de calidad, fueron para muchos el más importante objetivo. Los beneficios de toda política social para la construcción de casas baratas y económicas, en armónicos y apacibles suburbios jardines, con margen para el negocio y la ganancia, son contundentes: "Si no quieren que, en informe montón de ruinas, caigan por tierra tronos y altares, Bancos de crédito y fábricas..."<sup>6</sup>. Retórica y pragmatismo se confunden con extrema habilidad.

Podríamos pensar que toda la historia de las ciudades y de las arquitecturas está necesariamente fertilizada por ilusiones. Ciertamente; incluso un texto articulado, normativo, expresaba la ilusión del legislador por resolver el problema de la vivienda haciendo del suelo una propiedad social. En la "Exposición de motivos de la Ley sobre Régimen del Suelo y Ordenación Urbana" de 12 de mayo de 1956, después de afirmar que el planeamiento "es la base necesaria de toda ordenación urbana" (sometido, recordemos a una estricta jerarquización y tipificación de planes), o de sostener que el suelo tiene una función que es la más difícil de afrontar, se llega a decir que:

*Si el ideal en la empresa urbanística pudiera ser que todo el suelo necesario para la expansión de las poblaciones fuera de propiedad pública, mediante justa adquisición, para ofrecerle, una vez urbanizado, a quienes desearan edificar, la solución, sin embargo, no es viable en España<sup>7</sup>.*

Es decir, tras un golpe de ensoñación se aterriza en la realidad. Pero al menos, el legislador no renunció, en el preámbulo de la Ley, allí donde se resumen sus ilusiones, a plantear un ideario por momentos casi comunista –o, al menos, socialista– hacia un diagnóstico que se desvanece poco después cuando se constata la realidad política e histórica.

La ilusión de una ciudad planificada, y por ello más perfecta en sus formas y aspiraciones ideológicas, supone pensar antes en cuestiones de calado muy profundo y trascendente. ¿Cómo imaginar una ciudad "purificada" en la que los conflictos sociales, políticos y culturales hubieran desaparecido gracias al hallazgo de una "forma perfecta"? Francesc Eiximenis, monje franciscano que cursó estudios de teología y residió en diversas capitales europeas (Colonia, París, Oxford,

Roma) antes de instalarse en Valencia en 1383, donde llevó a cabo una extensa labor como autor de numerosas obras, muchas de las cuales permanecieron inéditas, llegó a alcanzar un gran prestigio e influencia social y política en su tiempo. En el pensamiento de Eiximenis se reconocen con facilidad tanto sus fuentes clásicas como medievales, constituyendo un notable intento de síntesis entre la tradición de los filósofos de la Antigüedad y la escolástica medieval. En sus escritos aparecen con frecuencia ideas tomadas de Aristóteles, Vitruvio, o Vegetio, pero también de San Pablo, San Agustín y Santo Tomás. Se trata, además –y aquí radica lo más importante– de un sistema ideológico elaborado para hacer frente a los conflictos de una época de cambios decisivos en todos los ámbitos; de ahí nacen algunas de sus contradicciones y la coexistencia de ideas que responden a una concepción teológica y medieval de la sociedad, al mismo tiempo que aparecen nociones encaminadas a la creación de un mundo moderno y más abierto a las corrientes del pensamiento prerrenacentista. Para la sociedad de su tiempo –las prósperas comunidades urbanas del Levante peninsular y del Mediterráneo–, Eiximenis ofrece un repertorio de recomendaciones destinadas a ordenar el buen gobierno de la cosa pública, pilar fundamental para el correcto funcionamiento de las instituciones burguesas en el espacio de la ciudad. Ante todo hay que asegurar el bienestar moral y físico de los ciudadanos, aunque queden fuera de esta condición algunos grupos conflictivos (judíos y moriscos). La ciudad recupera, en el pensamiento de Eiximenis, la cualidad de *polis* clásica, al tiempo que mantiene su razón de ser como *civitas caelestis*.

Entre la abundancia de sus escritos destaca el titulado *Lo Chrestia*, serie de doce libros redactados entre 1379 y 1391. De 1383 es su carta dirigida a los Jurados de la ciudad de Valencia, prueba del elevado prestigio alcanzado por Eiximenis, que pasó a ser el proemio del *Regiment de la cosa pública* (1384), luego incorporado a *Lo Chrestia* (capítulos 357 al 395 del *Dotzè* o libro duodécimo). Su pensamiento sobre la ciudad se enmarca en un programa político dirigido al gobierno de la ciudad, que no siendo un tratado de arquitectura, sino una obra de carácter enciclopédico y ejemplarizante, contiene importantes observaciones sobre la concepción, organización y

forma de la ciudad para que, siendo bella y sana, responda al plan divino según el cual la ciudad fue dada a los hombres para apartarlos del mal; en consecuencia, la ciudad ha de estar bien ordenada para cumplir con un fin primordial: favorecer la perfección del buen cristiano. “La ciudad material bien ordenada en el mundo –afirma Eiximenis– es imagen y figura de la ciudad celestial y aquella nos representa en esta vida como si fuera un bello reflejo”. Es fácil deducir la importancia que para Eiximenis tiene la ciudad modelada a partir de estos principios y de su aplicación a la realidad urbana más inmediata: la Valencia de finales del siglo XIV, reformada para dejar de ser ciudad morisca (imperfecta) y convertirse en ciudad cristiana (modélica). Eiximenis fue inspirador de numerosas reformas urbanas en la ciudad de Valencia, pero aún más importante es señalar que el modelo sirve para muchas otras ciudades de la Península en las que se estaban planteando, o se sucederán en la siguiente centuria, los mismos conflictos suscitados con la re-cristianización y las reformas de sus estructuras urbanas, sociales y políticas; estas, como escribió Eiximenis, serán concebidas “...para que todo parezca estar bajo el cristiano gobierno y las cristianas maneras”.

“La ciudad –escribe Eiximenis– debe estar bien compuesta, es decir, bien arreglada y ordenada en tres cosas: la primera, que esté bien arreglada en lo espiritual; la segunda, que esté bien gobernada por buena ley temporal; la tercera, que esté bien edificada en la forma material”. En otro lugar, sentencia: “La composición de la ciudad requiere bella forma y figura y un aspecto agradable”. La ciudad perfecta imaginada por el monje franciscano ha de estar orientada hacia Oriente, y en esa dirección se encontrará la puerta principal (“...para que así nuestro Señor Dios esté por todas partes”). Para ser bella y estar bien edificada se emplazará en un terreno llano libre de obstáculos que facilite su deseable crecimiento. Habrá de tener forma cuadrada y estar rodeada por una muralla; en cada lado del cuadrado, que mide 1.000 pasos, se abren tres puertas, la principal en el centro y dos secundarias a sus lados, hasta sumar un total de doce. Las dos calles principales comunicarán las cuatro puertas centrales dando forma a una cruz. Cuadrado y cruz son, pues, las formas geométricas que aúnan valores simbólicos y racionalidad en la estructura urbana. El trazado

viario descrito determina, a su vez, la existencia de cuatro distritos centrados por una plaza en torno a la cual se distribuyen los barrios.

Toda la traza queda así formada por “calles bellas y rectas” que estructuran un modelo ortogonal en el que los ideales espirituales y el pragmatismo burgués quedan asegurados sin aparente contradicción. El palacio del príncipe se dispone en un lateral del cuadrado, convenientemente fortificado al modo de una ciudadela que al mismo tiempo que defiende la ciudad ha de protegerse de ella en caso de sublevación interior. La catedral, en cambio, se localiza en el centro, allí donde se cruzan las dos calles principales definiendo la centralidad espiritual en forma de “plaza grande y bella”. Esta plaza, levantada sobre altas gradas, quedará cerrada y protegida, no permitiéndose en ella ni mercado ni horca. El equipamiento y los servicios –tanto de índole espiritual como material- deben quedar distribuidos equitativamente. En cada barrio habrá conventos de frailes mendicantes y parroquias, pero también carnicerías, pescaderías, mercados de granos, tiendas, etc. Los hospitales, leproserías, garitos, burdeles, así como los desagües de las cloacas, se emplazarán al lado opuesto de donde procedan los vientos reinantes para garantizar la salubridad de la población. Las gentes de igual profesión vivirán en el mismo barrio; si es una ciudad marítima, las viviendas de mercaderes y cambistas estarán cerca del mar. Los labradores vivirán junto a la puerta que dé al campo. Todo el interior de la ciudad será “bello y deleitoso”, existiendo leyes que ordenen las edificaciones y derribos, y se vigilará su cumplimiento. De entre los distintos tipos de ciudades, Eiximenis consideró que el modelo más perfecto para cumplir con todas las funciones era el de la ciudad portuaria.

Ilusión urbana, sí, pero también código práctico para los procesos de re-cristianización de muchas otras ciudades a finales del siglo XV y todo el XVI, que como Granada pasaron en poco tiempo de la ilusión de ser una Nueva Roma a la decadencia y parálisis del sueño imperial.

El orden planificado, ensoñación reiterada por muchos autores, está también en la *Descripción de la Sinapia, península en la tierra austral*, texto cuya autoría y fecha han sido discutidas desde que Stelio Cro y Miguel Avilés hicieron sendas

ediciones del manuscrito conservado entre los fondos del archivo de Pedro Rodríguez de Campomanes (1723-1803), uno de los más importantes colaboradores de Carlos III por el alcance de sus proyectos de reforma ilustrada<sup>a</sup>. Mientras que para Cro *Sinapia* puede datarse en 1682, siendo un buen reflejo del humanismo cristiano de influencia erasmista, para Avilés el texto traduce con gran fidelidad los ideales reformistas de la Ilustración española y pudo ser, incluso, redactado por el mismo Campomanes, por lo que cabría relacionar el ideal reformista del texto con la política de fundación de nuevas poblaciones y, en particular, con el contenido de la *Instrucción para las nuevas poblaciones de Sierra Morena y fuero de sus pobladores*, escrita por Campomanes en colaboración con Pablo de Olavide. En todo caso, la difusión del manuscrito y la aparición posterior de otros de la misma temática, ha obligado a revisar la opinión muy extendida de que en España no había existido el género literario de la utopía. Moro y Campanella, autores de las utopías más divulgadas en los inicios del siglo XVII, aparecen como las fuentes directas en las que se inspira el autor de *Sinapia*, existiendo numerosas semejanzas aunque también alguna diferencia significativa entre aquellas y esta, sobre todo en cuestiones religiosas. En *Sinapia* solo existe una religión, la católica, pero su poder ha quedado mermado frente al de las instituciones civiles.

Al margen de la discusión historiográfica, el texto es una descripción de un mundo que está en las antípodas de la sociedad española de su tiempo, una especie de antitopía, en el que se utilizan anagramas de palabras para designar los principales lugares geográficos; así *Sinapia* sería *Hispania*, y *Lagos* y *Merganos*, pueblos al norte de la península, serían los galos y germanos. *Sinapia* representa un modelo de organización política, social y económica radicalmente opuesto a la España de su época, afirmación válida tanto se si trata de un texto escrito en el siglo XVII o XVIII. El relato comienza con la mención de un navegante holandés, que es realmente un personaje histórico (Abel Tasmán, 1603-1659), que describe una península llamada *Sinapia* en recuerdo de su príncipe fundador, *Sinap*; recurso literario que otorga verosimilitud a la utopía y a sus lugares.

En *Sinapia* se vive en perfecta comunidad, se practica la perfecta igualdad, se vive con templada y respetuosa devoción cristiana, y se valora la dignidad del trabajo. Está desterrado todo linaje de sangre y la ociosidad improductiva no se tolera. No hay injusticia ni graves desigualdades. Las familias cambian cada cierto tiempo de residencia en el campo o en la ciudad para realizar tanto los trabajos de carácter fabril o manufacturero como rurales. El trabajo, además, está regulado para mantener siempre el bienestar y felicidad del individuo; no se permite trabajar más de seis horas diarias. Se vive en paz y hay justicia. La educación y la formación, asuntos de la máxima relevancia social, están sabiamente organizadas. No hay propiedad privada y aunque la economía tiende a ser autosuficiente, no se descarta la generación de plusvalía para en caso de necesidad poder pagar a mercenarios que se ocupen de la defensa ante un enemigo exterior. Pero tal vez lo más importante es que la sociedad sinapiense fue constituyéndose por convicción entre sus ciudadanos, no por un proceso de conquista e imposición como había ocurrido durante el siglo XVI en las Indias –esa otra utopía empírica y vital, como ha sido llamada–, y avanzó de espacio en espacio: primero el de la familia, luego el del barrio, posteriormente la villa, la ciudad y todo el territorio peninsular.

El modelo sinapiense contempla distintas escalas, del territorio peninsular a la ciudad, para proponer un sistema estrictamente reglado que es, en definitiva, la base y garantía del bienestar, prosperidad y felicidad de sus habitantes. En *Sinapia* abundan las indicaciones respecto a la estructuración y ordenación del espacio, desde la casa a la sistemática configuración del sistema urbano y territorial. Todo queda detalladamente prescrito gracias a una sencilla pero eficaz metodología: la repetición de unidades hasta desarrollar una red uniforme; por ello se podrá leer, como en la *Utopía* de Moro:

*Quien ha visto una villa, las ha visto todas, pues todas son iguales y semejantes; quien ha visto éstas, ha visto las ciudades, las metrópolis y la corte misma, pues sólo se diferencian en el número de los barrios, en la mejoría de los materiales y en la grandeza de los edificios públicos y, en todo lo demás, son uniformes.*

De este modo tenemos planificada una península, *Sinapia*, dividida a escuadra y cordel en nueve 9 cuadros iguales que son las provincias; cada provincia se divide, a su vez, en cuarenta y nueve 49 cuadrados (ciudades), y cada ciudad en 49 villas cuadradas. Cada una de las villas, constituida por 8 barrios, está cercada por un foso y tiene calles trazadas a cordel con pórticos; en el centro de cada villa está la plaza, cuadrada, en cuyo centro se alza un templo bajo el que se encuentra el cementerio. El barrio, a su vez, es un cuadrado de casas unidas que contiene 10 casas y una del “padre de barrio”. Todas las unidades del sistema tienen limitado el número de habitantes; para cada ciudad, el número máximo es 1200 familias. La metrópoli es la ciudad que ocupa el centro de la provincia; se diferencia de las demás en que tiene obispo y magistrados, Iglesia catedral en el centro, y seminarios. La corte es la metrópoli de la provincia que ocupa el centro de la península; en ella residen el Príncipe, el Arzobispo y se encuentra la sede del senado. En total quedan planificadas 9 provincias, 341 las ciudades y 6.709 villas, además de los puertos de mar y las fortalezas, las 8 metrópolis y la corte.

Los servicios se prestan en estrecha relación con la estructura espacial para que todas las necesidades queden atendidas. Hay un reparto conveniente de casas de la comunidad, hospitales, librerías, almacenes, oficinas. Existe otro sistema general de equipamiento de carácter religioso: los templos, de formas iguales, quedan perfectamente distribuidos y ocupan siempre el centro de cada unidad espacial; están rodeados por el “cuadrado de viviendas eclesiásticas” que se eleva sobre una plataforma de siete gradas. El templo, de forma redonda y en el que sólo hay un altar, se levanta a su vez sobre cinco gradas. Habrá dos monasterios por cada distrito de ciudad, uno para hombres y otro de mujeres. La religión cristiana, que tanta importancia tiene en *Sinapia*, está presente “...sin hipocresía, superstición ni vanidad”, pues como se destaca en una de las últimas reflexiones del relato: “La religión florece libre del error y de la superstición”.

Finalmente, su recomendación sobre la arquitectura de la ciudad parece estar tomada de cualquiera de los numerosos textos de la tradición vitruviana vigente en los siglos XVII y XVIII: “La

arquitectura en los edificios particulares atiende sólo a la comodidad y duración; en los públicos, también a la magnificencia y en todos a la hermosura, que no consiste en los adornos, sino en la observancia de la simetría que agrada". De nuevo se desliza el ideal racionalista de contención de la belleza arquitectónica mediante la simetría y no el exceso de ornatos.

Orden y límite conforman numerosas ilusiones urbanas y arquitectónicas. Un interesante ejemplo se encuentra leyendo los textos de Charles Fourier, el socialista utópico o pre-científico, en oposición al socialismo científico de la crítica marxista. En el prefacio a la edición de 1890, Engels recordaba que los *owenistas* y *fuieristas* ya eran, cuando se publicó el *Manifiesto Comunista* (1848), "...unas simples sectas agonizantes" o un "pasatiempo mundano". Creo que vale la pena recordar que la recuperación del interés por su obra coincidió con el mayo del 68. La crisis de los partidos comunistas europeos, el progresivo descrédito de las doctrinas y realizaciones soviéticas, facilitaron el alumbramiento de otras utopías no "oficiales". Y prueba de ello fueron las reediciones francesas, de un autor hasta entonces prácticamente olvidado, seguidas poco después por las traducciones españolas<sup>10</sup>. El filósofo francés trasladaba al papel su visión del recorrido de la Humanidad hasta alcanzar el máximo nivel de perfección: la Utopía; es decir, la imposición del orden pasional y la vida en falansterio (limitado en su número de habitantes como años más tarde haría Le Corbusier en su Unidad de Habitación). Fourier explicó que el tránsito necesario, el estadio inmediatamente anterior, constituiría la etapa del *garantismo*. Sobre el papel, la ciudad del *garantismo* era, antes de huir de la ciudad negando cualquier posibilidad de re-forma, el organismo urbano más perfecto que podía construirse con estrictas normas de orden al alcance de la sociedad pre-utópica.

En la etapa más salvaje de implantación de la ciudad industrial moderna, Fourier vislumbró una fase previa a la realización plena del estado utópico. El *garantismo* venía a ser un modelo social y urbano que expresaría lo mejor de la Civilización previa a la Utopía. En su descripción de la ciudad del *garantismo*, que es toda una síntesis de la metodología que poco más tarde aplicarán los re-

formadores urbanos del siglo XIX, Fourier sugiere una estructura urbana en la que el verde es un elemento fundamental. En su "Proyecto de una ciudad del sexto periodo" definía una estructura ordenada en tres cinturones, separados por zonas libres de edificación con "...setos, césped y plantaciones que no deben ocultar la perspectiva"<sup>11</sup>. El utopista pasional adelanta, así, en su ciudad del *garantismo*, preceptos normativos que en décadas posteriores y hasta bien entrado el siglo XX terminarán siendo casi lugares comunes en numerosos planes de crecimiento urbano, los llamados "cinturones verdes", desde una muy temprana formulación por John Claudius Loudon, hasta las propuestas de Nicolau M<sup>a</sup> Rubió i Tuduri, o las del plan del Gran Londres de 1944, por citar algunos ejemplos muy conocidos<sup>12</sup>.

Y si la utopía de Fourier se materializaba en la vida en falansterio –contenedor social limitado para la estabilidad pasional de sus habitantes– otra ilusión corporativa (y pasional), a modo de nuevos falansterios, podemos encontrar, a renovada escala, en los grandes proyectos de sedes corporativas de las compañías de mayor peso en la economía y en la vida de millones de habitantes de la tierra. Ahora no se trata, eso sí, de abandonar el mundo contemporáneo, huyendo de la ciudad industrial decimonónica, sino justo lo contrario, pues desde esos lugares se establece el dominio sobre la sociedad globalizada. Tampoco de poner *límite* alguno, ilusión tan querida por los socialistas *precientíficos*. Los nuevos falansterios del siglo XXI son los grandes artefactos como la sede para Appel proyectada por Norman Foster –una gran forma circular implantada en el paisaje como viejo símbolo de la perfección absoluta–, o el campus de Facebook proyectado por Ghery, entre otros. Trabajo y vida se confunden en el tiempo y en el espacio; además de los espacios para trabajar, la empresa ofrece a sus empleados otros lugares para el ocio y el recreo, fortaleciendo la ilusión de pertenencia a una comunidad apasionada en la que cada persona se siente parte indispensable del todo. Otra ensoñación banal.

En palabras de Deyan Sudjic:

*Esa fecundación cruzada entre especulación utópica, física y matemáticas, y entre una autonomía independiente y la creación de riqueza fue lo que moldeó el urbanismo de Silicon Valley. Es una visión*

*de la vida de la ciudad que se basa en una mezcla de lo utópico y lo brutalmente poco sentimental, en la cual el paso del cambio se acelera constantemente, en la cual todo espacio aparentemente público es privado en realidad, sometido a una vigilancia permanente, y donde la corporación se ha apropiado de la vida del empleado individual y su ocio con una conexión constante, y el reloj de Appel se ha convertido en un símbolo de esclavitud*<sup>13</sup>.

Grandes complejos espaciales con recintos especializados para distintos usos, pero siempre para fortalecer un nuevo sentimiento pasional: pertenecer y trabajar dentro de la empresa cuya filosofía está llena de convicciones utopistas a escala del mercado global en el que se desenvuelven. En palabras de Sudjic: "No son oficinas ni centros de llamadas, sino invernaderos para cultivar mentes creativas"<sup>14</sup>.

Ante la expansión del paradigma de lo verde, que inunda las revistas con proyectos de casas o rascacielos verdes, o de jardines verticales, me interesa recordar otra ensoñación, la del *Viaje por Icaria, o aventuras de Lord Carisdall*, iniciado en 1835 por Etienne Cabet, en el que se ofrecía un verdadero tratado moral y filosófico, un completo estudio de economía social y política, más que una narración novelesca, que contenía un pasaje de verdadero interés para lo que estoy considerando. Inspirado por las ideas de Igualdad, Fraternalidad y Democracia, Cabet defendía que el progreso industrial traería la felicidad social y el esplendor de todas las artes. En sus primeras páginas encontramos un preludio de los actuales jardines verticales o muros vegetales, pero especialmente toda una declaración de principios a favor de los squares "democráticos" frente a los indeseables jardines cerrados "aristocráticos":

*Todas las fachadas de las casas (las fachadas traseras) eran de una arquitectura campestre y variada, y se hallaban guarnecidas de enrejados de colores, y tapizados de plantas enredaderas verdes y floridas.*

*Todo este conjunto componía un magnífico jardín, que a un mismo tiempo perfumaba el aire y deleitaba la vista, formando un apacible paseo público a la vez que aumentaba las delicias de las habitaciones contiguas.*

*-Dondequiera que vayáis -me dijo Eugenio-, encontraréis la ciudad cubierta de jardines de este*

*mismo género, como lo habéis visto en el plano; pues los hay en todas las calles y a espaldas de todas las casas: en muchos de ellos, el césped de en medio es reemplazado ya por árboles o parrales, ya por arroyos, y hasta por canales guarnecidos de lindísimas balaustradas; y en todos, como en éste, entra el público por cuatro soberbios pórticos al centro de las cuatro calles, teniendo además cada casa una entrada particular.*

*-A la verdad -exclamé sumamente admirado-, son tan hermosos estos jardines como nuestros magníficos squares de Londres.*

*-¡Cómo, tan hermosos! -dijo Eugenio-; decid más bien que son cien veces preferibles a vuestros squares aristocráticos cercados de altas 'paredes o de verjas y setos, que por lo común no permiten que siquiera penetre en ellos la vista del pueblo; mientras que aquí, por el contrario, el pueblo se pasea por estos jardines demócratas, recorre sus encantadoras calles provistas de lindos asientos, y goza completamente de la vista de todo lo demás por encima de esa deliciosa barrera de flores, al mismo tiempo que cada casa tiene el goce exclusivo de un jardín, separado de los otros por un simple alambre que no podéis percibir*<sup>15</sup>.

Una ciudad de "jardines democráticos" era la antítesis literaria y utópica de la realidad urbana londinense, en la que un pacto especial entre el *landlord* y los modernos promotores del negocio inmobiliario pudo crear espacios verdes cerrados, privativos de unos pocos, que llegan a ser verdaderos trampantojos en la medida que confunden al paseante haciéndole creer que puede disfrutar de un admirable fragmento de naturaleza, casi virgen, en el interior de la ciudad contaminada. La ilusión se desvanece al toparse con una valla y el cartel de propiedad privada (fig. 4).

¿Y cómo convertir el baluarte obsoleto en una ilusión urbana que transforme radicalmente una ciudad? De la plaza fuerte de Barcelona, la ciudad del "¡¡Abajo las murallas!!", el texto de Pedro Felipe Monlau y de un movimiento social que durante años reclamó la desaparición de las mismas<sup>16</sup>, nos ha quedado en papel un pasaje magistral en la novela de Eduardo Mendoza, *La ciudad de los prodigios*, en la que narra el efecto que para los barceloneses de la época producía salir del casco antiguo y dirigirse a la nueva ciudad que surgía en el ensanche, y con singular



Fig. 4. Bedford Square. Londres. Jardín urbano privado. Fotografía: Ángel Isac

acierto escribe: “No falta quien se aturde, creyendo haber sido transportado a otra ciudad mágicamente”<sup>17</sup>. Pues bien, entre una ciudad y otra, que constituyen mundos contrapuestos, se situó –o se situaban– las murallas de un espacio urbano que pasa bruscamente de ser “plaza fuerte” a “suelo en expansión”. Es el tránsito –pero no precisamente “mágico”– de la ciudad preindustrial, puesta al servicio de una estrategia defensiva del territorio nacional, a la ciudad que en esas fechas se pone al servicio de personajes como Onofre Bouvila. Para estos nuevos ciudadanos, la muralla es un objeto que simplemente estorba; una molestia que hay que eliminar cuanto antes si se quiere construir la ciudad deseada por los emprendedores señores del ensanche, los que poco después harán de Barcelona la sede de la Exposición Universal de 1888.

Volviendo a la narración de Mendoza, la moderna *ciudad abierta* se ofrecía como un modelo ejemplar frente al viejo, peligroso, improductivo e insano espacio de la *ciudad cerrada*. En esta, cuando la situación se hacía crítica, y antes de que la reina autorizara el derribo del sistema abaluartado,

*...se cerraban las puertas para evitar que la plaga se extendiera y los habitantes de los pueblos formaban retenes, obligaban a regresar a los fugitivos a garrotazo limpio, lapidaban a los remisos, triplicaban el precio de los alimentos.*

Es la prueba de un modelo de ciudad agotado. ¡Abajo las murallas!, comenzaban a gritar sus habitantes. Y cuando la ensoñación de Ildefonso

Cerdá para hacer realidad una ciudad de iguales adquirió la forma de su plan de ensanche para Barcelona, los personajes como Onofre Bouvila de la novela de Mendoza se ocuparon de hacer imposible el sueño de Cerdá.

Si en la novela de Mendoza se percibe el tránsito mágico de la vieja ciudad a la nueva del ensanche, otra decisiva transformación urbana, contemporánea de lo que estaba sucediendo en la capital catalana, inspiró estas palabras:

*Desde la mañana hasta últimas horas de la noche corrí de un objeto de interés a otro, pero en todo momento fueron los edificios los que despertaron mi principal interés. Durante horas permanecí de pie delante de la Opera, durante horas contemplé el Parlamento; todo el bulevar me atraía como un encantamiento de Las Mil y una Noches<sup>18</sup>.*

Viena, la ciudad encantada de las mil y una noches, fue descrita certeramente por Adolfo Hitler años antes de anexionarse Austria. Una ensoñación intensa, próxima al éxtasis, provocada por las arquitecturas que de distintos estilos históricos habían creado un gran escenario operístico. Algo semejante a la “patología artística” de Munich certeramente diagnosticada por Félix de Azúa<sup>19</sup>. Finalmente, esa ilusión mágica se transformó en la Viena *infame* o en la *roja* de los días de resistencia ante la ocupación nazi<sup>20</sup>. Joachim Riedl, en su embriagador libro sobre la ciudad de múltiples contradicciones e infinitas miserias, junto a incontestables muestras de la genialidad moderna en todos los ámbitos artísticos y científicos, narró el malestar profundo de una cultura urbana en la que no será posible tener ilusiones, hasta que la ciudad infame se convierta en algo peor: la ciudad ocupada y derrotada por un pintor frustrado.

Y para finalizar, me interesa considerar que en documentos políticos más recientes pueden reconocerse algunos elementos propios de construcciones ilusorias, una nueva forma del discurso utópico o de la buena voluntad. La ONU, la UNESCO, el Consejo de Europa –entre otros organismos– se han prodigado en solemnes declaraciones. Los textos de las más influyentes instituciones europeas o mundiales se preocupan por los conflictos y problemas urbanos. Son algo así como una nueva tratadística política y moral. Tales instituciones generan con mucha velocidad textos bien pensados, una especie de literatura





Fig. 5 a y b. Albaicín. Granada. Maqueta a escala 1:1 del alminar de la mezquita, y obra final. Contribución del planeamiento especial a los objetivos de la Diversidad Cultural. Fotografía: Ángel Isac

de la buena doctrina. Han pasado ya muchos años desde que en 1982 se celebró en Berlín la conferencia sobre la “Campaña Europea para el Renacimiento de la Ciudad”, en cuyas conclusiones se decía:

*La mejora del marco de vida urbana favorece un sentimiento de identidad, restablece la confianza en sí y contribuye a la regeneración social y económica. Numerosas posibilidades quedan por explotar con objeto de mejorar el marco de vida urbano, siendo una de las más importantes la protección de los espacios libres, esenciales en cuanto lugares comunes de encuentro y elementos de embellecimiento en la concepción de la ciudad.*

Y en 1986, el Comité de Ministros del Consejo de Europa hacía pública su “Recomendación relativa a los espacios públicos urbanos abiertos”, insistiendo en el mismo pensamiento: “Gestionar y revalorizar los espacios abiertos, identificando y resolviendo los conflictos, haciendo estos espacios atractivos y accesibles e impulsando unos niveles apropiados de utilización”. Más recientemente, la *Agenda 21 de la Cultura*, punto 16 (2004), destacaba la importancia de los espacios públicos como bien social, en estos términos:

“Los espacios públicos son bienes colectivos que pertenecen a todos los ciudadanos. Ningún individuo o grupo puede verse privado de su libre utilización, dentro del respeto a las normas adoptadas en cada ciudad”.

En la Declaración sobre la Diversidad Cultural (Comité de Ministros, 2000) se apelaba a la necesidad de políticas que frente a la globalización defendieran la conservación y desarrollo de cuanto podía ser diferente en nuestras ciudades, atemperando conflictos de cualquier naturaleza (fig. 5). La Nueva Agenda 2030 de la ONU, enuncia los “Objetivos de Desarrollo Sostenible”; de los 17 objetivos –todos de impecable enunciado–, el nº 11 se refiere a “Ciudades y comunidades sostenibles”, que sería imposible detallar ahora todas y cada una de sus metas, para hacer de las mismas lugares “inclusivos” y “resilientes”, o involucrar a arquitectos como Alejandro Aravena, Renzo Piano y otros, en proyectos innovadores y sostenibles de viviendas sociales<sup>21</sup>.

Los espacios urbanos han sido el centro de preocupaciones e ilusiones muy distintas. Pudiéramos pensar, a la vista del incumplimiento de muchos de estos postulados en nuestras ciuda-

des, que tales textos pertenecen a un horizonte intelectual basado en las distintas visiones *humanistas* sobre la ciudad, amenazadas o enfrentadas a los nuevos paradigmas de la *ciudad inteligente*. Desde hace bastantes años se ha expandido, con el aplauso de muchos responsables políticos municipales, la ilusio-ensañación de la felicidad tecnológica. Y así, por ejemplo, se ha llegado a hablar de un Albaicín *inteligente*; barrio histórico de la ciudad de Granada, perteneciente junto a la Alhambra al Patrimonio de la Humanidad, afectado por otros muchos problemas sociales y económicos de grave impacto que van en aumento año tras año. El Plan Especial de Protección y Reforma Interior (1990), en el que tuve la fortuna de participar, todavía no ha sido revisado para poder hacer frente al deterioro de la edificación, a los riesgos del turismo descontrolado, a la gentrificación, o a los problemas de accesibilidad, entre otras muchas cuestiones. Lo verdaderamente *inteligente* hubiera sido intervenir a tiempo con los instrumentos –también inteligentes, por qué

no– del acuerdo político y social que supone la aprobación de un plan de ordenación urbana. Las ilusiones tecnológicas no pueden eludir los análisis, diagnosis y propuestas de alcance integral que se elaboren con la más absoluta transparencia y debate público<sup>22</sup>.

En pleno auge de objetos “inteligentes”, e investigaciones sobre la inteligencia artificial, cuando las tecnologías avanzan en el perfeccionamiento de recursos y aplicaciones, la ciudad es objeto también de adjetivaciones “inteligentes”; tal vez, me atrevo a considerar, ilusiones muy sofisticadas. Sin negar la realidad de las aplicaciones tecnológicas cada vez en mayor número e intensidad, del mismo modo que en la historia de las ciudades siempre han resultado decisivas las innovaciones técnicas de sus infraestructuras, y por consiguiente en pleno siglo XXI asistiremos al impacto de las nuevas tecnologías para hacerlas más sostenibles, competitivas y justas, conviene estar atentos a los trampantojos que encandilan a políticos y expertos por esta ilusión urbana<sup>23</sup>.

## NOTAS

<sup>1</sup> González del Castillo, Hilarión. 1913. *Ciudad-jardín y ciudad lineal*. Conferencia organizada por el Congreso de las Ciencias y pronunciada en el Ateneo de Madrid el 20 de junio de 1913.

<sup>2</sup> Gómez de la Serna, Ramón. 1923. *El chalet de las rosas*. Valencia: Editorial Sempere.

<sup>3</sup> Así que el remedio era fácil: "Yo para valorizar todos estos terrenos construiría una pequeña catedral en medio de la colonia... No se puede aspirar a implantar una ciudad por muy lineal que sea, sin que la empolle una catedral o por lo menos una magnífica iglesia", Op. cit, p. 130.

<sup>4</sup> Kely Suárez, Fernando F. 1923. *Todos propietarios. Normas y soluciones para el problema de la vivienda. Demostraciones documentadas, prácticas y financieras para los Ayuntamientos, capitalistas, cooperativas de casas baratas, y todo ciudadano que quiera poseer casa barata*. Madrid: Librería Caparrosó. Me ocupé de esta ocasión en: Isac, Ángel. 2015. "¡Todos propietarios! Moral y política ante el problema de la casa barata". En *Otra Historia. Estudios sobre arquitectura y urbanismo en honor de Carlos Sambricio*. 320-331. Madrid: Lampreave.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 141.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 223.

<sup>7</sup> *Legislación del Suelo*. 26-27. 1984. Madrid: Editorial Civitas.

<sup>8</sup> Me ocupé de su obra en mi aportación sobre ciudades españolas para la edición de Charles Delfante. 2006. *Gran historia de la ciudad. De Mesopotamia a Estados Unidos*. Madrid: Abada Editores. Puede verse, además, AA.VV., *Studia bibliographica. Estudios sobre Francesc Eiximenis*, Girona, Col-legi Universitari de Girona, 1991. Antelo Iglesias, Antonio. "La ciudad ideal según fray Francesc Eiximenis y Rodrigo Sánchez de Arévalo", en *La ciudad hispánica durante los siglos XIII al XVI*, tomo I, pp. 19-49, Madrid, Universidad Complutense, 1985, págs. 19-50. Cervera Vera, Luis. *Francisco de Eiximenis y su sociedad urbana ideal*, Madrid, Swan, 1989. Martín, José-Luis. *La ciudad y el príncipe. Estudio y traducción*

*de los textos de Francesc Eiximenis*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2004. Vila, Soledad. *La ciudad de Eiximenis: un proyecto teórico de urbanismo en el siglo XIV*, Valencia, Diputación Provincial de Valencia, 1984.

<sup>9</sup> Igualmente se incluyó *Sinapia* en: Charles Delfante, *Gran historia de la ciudad. De Mesopotamia a Estados Unidos*, Madrid, Abada Editores, 2006. Véase, Avilés Fernández, Miguel. *Sinapia. Una utopía española del Siglo de las Luces*, Madrid, Editora Nacional, 1976. Avilés Fernández, Miguel, "Utopías españolas en la Edad Moderna". 27-51. *Crónica Nova*, 1982 (13); Cro, Stelio. "La Utopía en España: Sinapia". 27-40. *Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica*, 1980 (2-3); 27-40. Galera Andreu, Pedro. "Urbanismo utópico de la Ilustración española: a propósito de Sinapia". 43-58. *Imafronte*, nº1 (1985). Más recientemente Carlos Sambricio ha realizado un análisis exhaustivo en "Sinapia: utopía, territorio y ciudad a finales del siglo XVIII". 2014. *Scripta Nova*. Revista Electrónica de Geografía y Ciencias Sociales. Universidad de Barcelona. Vol. XVIII, núm. 475. <http://revistes.ub.edu/index.php/scriptanova>

<sup>10</sup> Debout, Simone. 1978. *L'utopie de Charles Fourier*. Paris: Payot; Lehouck, Emile. 1973. *Fourier o la armonía y el caos*. Barcelona: Editorial Labor, Las Ediciones Liberales. Fourier, Charles. 1973. *Crítica de la civilización y de las ideologías*. Buenos Aires: Rodolfo Alonso Editor. Fourier, Charles. 1974. *Teoría de los cuatro movimientos y de los destinos generales*. Barcelona: Barral; Fourier, Charles. 1974. *El extravío de la razón demostrado por las ridiculeces de las ciencias inciertas*. Barcelona: Grijalbo.

<sup>11</sup> Fourier, Charles. 1973. *La armonía pasional del nuevo mundo*; prólogo de Eduardo Subirats y Menene Gras. 149-156. Madrid: Taurus Ediciones.

<sup>12</sup> Abercrombie, Patrick. 1945. *Greater London Plan 1944*. London: His Majesty's Stationery.

<sup>13</sup> Sobre esta cuestión, véase Sudjic, Deyan. 2017. *El lenguaje de las ciudades*. Barcelona: Ariel. En especial el capítulo 5 "La idea de ciudad"; la cita se encuentra en p. 227. El mismo autor,

prestigioso y muy influyente crítico de arquitectura, se ocupó de los fracasos y excesos de la arquitectura icónica en *La arquitectura del poder. Cómo los ricos y poderosos dan forma al mundo*. 2009. Barcelona: Ariel.

<sup>14</sup> Op. cit, p. 232.

<sup>15</sup> *Viaje por Icaria, obra escrita en francés por M. Cabet*. 1848. 2ª ed. Barcelona: Imp. y Lib. Oriental. 33-34. Traté el viaje de Cabet en: Isac, Ángel. 2016. "Naturaleza y ciudad moderna. Consideraciones sobre la incorporación del verde público al paisaje urbano". 159-178. En *Paisaje con+texto. Naturaleza. Jardín. Espacio público*. Silvia Segarra, Luis Miguel Valenzuela José Luis Rosúa Campos (Eds.). Granada: Universidad de Granada.

<sup>16</sup> Monlau, Pedro Felipe. 1841. *Abajo las murallas!!! Memoria acerca de las ventajas que reportaría a Barcelona y especialmente a su industria de la demolición de las murallas que circuyen la ciudad*. Barcelona: Imprenta del Constitucional.

<sup>17</sup> Mendoza, Eduardo. 1986. *La ciudad de los prodigios*. 165. Barcelona: Seix Barral. Véase, Isac, Ángel. 1996. "Ciudad cerrada y ciudad abierta. La muralla en la historia de la ciudad", en *La ciudad y sus murallas. Conservación y restauración*. 65-86. Granada: Universidad de Granada.

<sup>18</sup> Schorske, Carl E. 1981. *Viena. Fin-de-Siècle. Política y Cultura*. 45-134. Barcelona: Gustavo Gili.

<sup>19</sup> Azúa, Félix de. 1999. *La invención de Caín*. 29-54. Madrid: Alfaguara.

<sup>20</sup> Sobre estas otras vienas, Joachim Riedl. *Viena infame y genial*. 1995. Madrid: Anaya & Mario Muchnik, y Tafuri, Manfredo. *Vienna Rossa. La política residencial en la Vienna socialista. 1919-1933*. 1980. Milano: Gruppo Editoriale Electa.

<sup>21</sup> Ver: <https://www.un.org/sustainabledevelopment/es/development-agenda/>

<sup>22</sup> El Ayuntamiento de Granada se presentó al Premio Bloomberg Mayor Challenge 2014, con un proyecto de Albaicín *inteligente y accesible*; el premio lo obtuvo Barcelona.

<sup>23</sup> La Red de Ciudades Inteligentes Españolas (RCIE) fue creada en 2011 tras

*Ilusiones urbanas y arquitectónicas. Algunas consideraciones*

una primera reunión celebrada en Logroño, en la que participaron representantes de Santander, Cáceres, Vitoria,

Palencia, Burgos y Logroño. En aquella ocasión se redactó el "Manifiesto por las ciudades inteligentes. Innovación

para el progreso". En la actualidad la conforman 81 ciudades. Ver: <http://www.redciudadesinteligentes.es/>

## REFERENCIAS

- Abercrombie, Patrick. 1945. *Greater London Plan 1944*. London: His Majesty's Stationery.
- Azúa, Félix de. 1999. *La invención de Caín*. Madrid: Alfaguara.
- Fourier, Charles. 1973. *La armonía pasional del nuevo mundo* (con prólogo de Eduardo Subirats y Menene Gras). Madrid: Taurus Ediciones.
- Gómez de la Serna, Ramón. 1923. *El chalet de las rosas*. Valencia: Editorial Sempere.
- González del Castillo, Hilarión. 1913. *Ciudad-jardín y ciudad lineal*. Conferencia organizada por el Congreso de las Ciencias y pronunciada en el Ateneo de Madrid el 20 de junio de 1913.
- Isac, Ángel. 1996. "Ciudad cerrada y ciudad abierta. La muralla en la historia de la ciudad." En *La ciudad y sus murallas. Conservación y restauración*, 65-86. Granada: Universidad de Granada.
- Isac, Ángel. 2015. "¡Todos propietarios! Moral y política ante el problema de la casa barata." En *Otra Historia. Estudios sobre arquitectura y urbanismo en honor de Carlos Sambricio*. Madrid: Lampreave.
- Isac, Ángel. 2016. "Naturaleza y ciudad moderna. Consideraciones sobre la incorporación del verde público al paisaje urbano." En *Paisaje con+texto. Naturaleza. Jardín. Espacio público*, Silvia Segarra, Luis Miguel Valenzuela y José Luis Rosúa Campos, editores, 159-178. Granada: Universidad de Granada.
- Isac, Ángel. 2006. *Textos sobre ciudades españolas añadidos a la edición española de Charles Delfante, Gran historia de la ciudad. De Mesopotamia a Estados Unidos*, Madrid: Abada Editores.
- Kely Suárez, Fernando F. 1923. *Todos propietarios. Normas y soluciones para el problema de la vivienda. Demostraciones documentadas, prácticas y financieras para los Ayuntamientos, capitalistas, cooperativas de casas baratas, y todo ciudadano que quiera poseer casa barata*. Madrid: Librería Caparroso.
- Mendoza, Eduardo. 1986. *La ciudad de los prodigios*. Barcelona: Seix Barral.
- Monlau, Pedro Felipe. 1841. *Abajo las murallas!!! Memoria acerca de las ventajas que reportaría a Barcelona y especialmente a su industria de la demolición de las murallas que circuyen la ciudad*. Barcelona: Imprenta del Constitucional.
- Riedl, Joachim. 1995. *Viena infame y genial*. Madrid: Anaya & Mario Muchnik.
- Schorske, Carl E. 1981. *Viena. Fin-de-Siècle. Política y Cultura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Sudjic, Deyan. 2017. *El lenguaje de las ciudades*. Barcelona: Ariel.
- Tafuri, Manfredo. 1980. *Vienna Rossa. La política residencial en la Vienna socialista. 1919-1933*. Milano: Gruppo Editoriale Electa.
- Viaje por Icaria, obra escrita en francés por M. Cabet*. 1848. 2ª ed. Barcelona: Imp. y Lib. Oriental.



# PRÁCTICAS Y ESPACIOS MUSICALES DE UNA CIUDAD BURGUESA EN DESARROLLO: LOS ÚLTIMOS AÑOS DEL MADRID ISABELINO (1850-1868)

M<sup>a</sup> Encina Cortizo  
Ramón Sobrino

Universidad de Oviedo

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5544-4827>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1705-0234>

## RESUMEN

El cambio que sufren las ciudades europeas tras las revoluciones liberales conforma unos nuevos modos de ocio y sociabilidad en los que la música juega un papel destacado. En una sociedad en proceso de cambio, se mantienen los salones románticos, pero serán la ópera y los nuevos géneros líricos los que conduzcan al teatro noche tras noche a la nueva burguesía que accede al poder político y económico, movida por su interés en sustituir a la antigua aristocracia. Compartimos algunas reflexiones sobre las prácticas musicales en el Madrid de mediados de siglo, en teatros, salones y sociedades, ocio para unos pocos según se desprende de un primer análisis de las condiciones y precios de acceso a estas diversiones. Asimismo, analizamos la aparición ya en la década de los sesenta de nuevos espacios –jardines, cafés-teatros...– y nuevas prácticas –sociedades de baile, teatro en secciones, conciertos al aire libre...– donde junto al género lírico aparece ya la música sinfónica, que contribuirán a generar un ocio barato y popular en la España posterior a la Revolución del 68.

Palabras clave: Madrid, teatros, prácticas musicales, espacios de sociabilidad

## ABSTRACT

Music plays a prominent role in the new modes of leisure and sociability that appeared in European cities after the liberal revolutions. Though romantic salons remained a part of this changing society, it was opera and the new lyrical genres that attracted the new bourgeoisie to the theatre night after night as it assumed political and economic power, motivated by its desire to replace the old aristocracy. We share some reflections on musical practices in mid-century Madrid, in theatres, halls, and societies, which provided leisure for a few, as can be seen from an initial analysis of the conditions and prices of admission to these forms of entertainment. We also analyse the appearance in the 60s of new spaces – among them gardens and café-theatres – and new practices – such as dance societies, *género chico*, and open-air concerts – where symphonic music, which helped make leisure cheap and popular in Spain following the Revolution of '68, appeared alongside the lyrical genre.

Keywords: Madrid, theatres, musical practices, spaces of sociability

### **Madrid entre 1850 y 1868: “la entrada en escena de la multitud”<sup>1</sup>**

La ciudad de Madrid vive durante el reinado isabelino una profunda transformación ligada a

un ciclo de prosperidad económica. Aunque se incorpora tardíamente a la industrialización, en absoluto presenta una economía estancada, sino que, al igual que sucedió con ciudades como Lon-

dres, París o Berlín –que además gozaron de una producción industrial de cierta importancia–, Madrid ejerció como capital del reino, encargándose “de organizar el funcionamiento de la nueva economía que las fábricas y el desarrollo que la industrialización estaban forjando”<sup>2</sup>.

A mediados de siglo, Madrid inicia, además, un despegue demográfico que, partiendo de los 206.000 habitantes de 1846, alcanza en 1860 los 300.000 habitantes<sup>3</sup>; en 1877, los 397.816; y en 1900, el medio millón<sup>4</sup>. La principal razón de este crecimiento es la inmigración, un flujo constante de población<sup>5</sup> que acude a la capital con aspiraciones de mejorar y que revierte la tendencia demográfica marcada todavía por un modelo antiguo con elevada mortalidad.

En 1860 se aprueba el Plan Castro para llevar a cabo el ensanche de Madrid<sup>6</sup>, iniciativa que procura nuevas viviendas para los emigrantes recién llegados y, a su vez, demanda más mano de obra, retroalimentando la llegada de nuevos obreros del mundo agrario, trabajadores no cualificados que acaban contratados como jornaleros en la construcción de inmuebles y renovación urbana, como la construcción de aceras, el adoquinado de calzadas,

*la iluminación pública mediante faroles de gas (1847); la instalación del ferrocarril (1851); la traida de las aguas del Lozoya (1858) y la red de alcantarillado; los grandes mercados cubiertos y los pasajes comerciales; la instalación del tranvía (1871); las estructuras viarias y el flamante viaducto sobre la calle de Segovia (1872-1883); los nuevos edificios para el ocio, los grandes equipamientos urbanos, escuelas públicas y edificios singulares; [...] los jardines urbanos y los nuevos cementerios; o la iluminación eléctrica (1878)*<sup>7</sup>.

Entre 1860 y 1905, la figura del jornalero, trabajador por cuenta ajena, es junto a la del artesano la más habitual entre la numerosa emigración que llegaba a Madrid. Los sueldos de estos trabajadores variaban desde los cuatro o cinco reales diarios de los obreros no cualificados, hasta los nueve reales diarios que podían cobrar cordeleros o vidrieros<sup>8</sup>.

También existió emigración femenina, que acaba contratada para el servicio doméstico, costumbre que “no sólo era propia entre la élite

social de Madrid como en el caso de los criados varones, sino que estaba muy difundida entre las clases medias e incluso entre las franjas más privilegiadas de las clases populares”<sup>9</sup>. Las criadas vivían en la casa, circunstancia cómoda tanto para los amos como para las criadas –aquéllos, contaban día y noche con el servicio; y éstas resolvían tanto el alojamiento como la manutención<sup>10</sup>–, hecho que funcionaba como sueldo en especie al que en ocasiones se sumaba un escueto añadido mensual de entre 10 y 15 pesetas –entre 1,3 y 2 reales diarios. Amas de crías y nodrizas llegaban también al servicio de las clases más pudiente del Madrid isabelino, recibiendo, en ocasiones, además de pago en especie, un pequeño sueldo<sup>11</sup> –en torno a tres reales diarios– que les permitía soñar con salir de la miseria<sup>12</sup>. Tras el matrimonio, la mayor parte de las mujeres se dedicaba a “sus labores” que apenas les dejaban tiempo libre; no obstante, existía un trabajo femenino por horas, a domicilio, complejo de rastrear<sup>13</sup>; según Rueda, las asistentes, lavanderas, planchadoras o costureras recibían en los años sesenta una media de tres reales diarios<sup>14</sup>.

A partir de la década de los sesenta, se inició la imparable expansión urbana. La burguesía, que deseaba modernizar Madrid a su gusto, transforma los espacios, “dejando ver los símbolos del nuevo poder de la sociedad liberal: el ayuntamiento y la diputación, los bancos, los teatros y plazas de toros, los nuevos mercados cubiertos o las viviendas”<sup>15</sup>, todo conectado por amplias avenidas, nuevos ejes urbanos, y adornado con plazas ajardinadas –*squares*– como las que propone el mismo Plan Castro.

La ciudad crece y sus nuevas dimensiones –cada vez menos humanas–, demandan nuevos medios de transporte que conecten con el centro los barrios que el Ensanche iba sumando, naciendo ya en 1878 la primera compañía de tranvías que une Chamberí y Cuatro Caminos con la Puerta del Sol<sup>16</sup>. Así, poco a poco, “la revolución de las comunicaciones acertó los tiempos y ensanchó los espacios”<sup>17</sup>, acelerando el ritmo vital de aquel nuevo Madrid y ofreciendo nuevas profesiones “vinculadas a los transportes y a las comunicaciones que atrajeron a clases medias y altas en busca de una mejora social”<sup>18</sup>.



### Música y sociabilidad en el Madrid de mediados de siglo

La música es un elemento omnipresente en la ciudad del siglo XIX; aparece tanto en contextos privados –salones, bailes o teatros particulares– como en espacios públicos –teatros, sociedades, parques y jardines, cafés o la propia calle–, actuando como un aura urbana común que difunde los repertorios de moda, bien sean ópera, zarzuela, canciones, música instrumental o danzas, en prácticamente todos los espacios de la ciudad. El arte musical es parte imprescindible de los ocios coetáneos, de forma que hablar de música supone hablar de sociabilidad; prácticas musicales y de ocio están íntimamente unidas y se retroalimentan. Así, los nuevos modos de producción musical que surgen a lo largo de la segunda mitad del siglo –desde el café-teatro al teatro por secciones, denominado castizamente “género chico”– acaban desarrollando también nuevas formas de sociabilidad.

La burguesía, nueva clase dirigente del estado liberal, sustituye en sus ocios a la antigua aristocracia y el resto de clases inferiores tratan de emular sus usos y costumbres urbanas en un interesante proceso de mimesis que ningún arte revela mejor que la música: se trata de una verdadera ósmosis social –en término de Marrast– entre la nobleza tradicional y la clase media que ha logrado ascender socialmente gracias al dinero<sup>19</sup>.

Los industriales, banqueros, inversores de bolsa y políticos que dominaban la España Isabelina y la convirtieron “en un país industrial y permeable a las corrientes culturales europeas”<sup>20</sup>, ocuparán a partir de la década de los cuarenta el espacio antaño dominado por la nobleza de cuna y sus acciones obedecerán, por tanto, a su interés por devenir en la nueva aristocracia: compraban títulos nobiliarios, construían imponentes residencias en las calles más importantes del nuevo Madrid –caso del Marqués de Salamanca y su nueva residencia en Recoletos–, vestían a la moda, acudían al *coiffeur*, alternaban en cafés y teatros, paseaban por los nuevos espacios de ocio urbano, viajaban a los balnearios y a disfrutar de los “baños de ola”, perpetuaban su imagen en daguerrotipos y fotografías..., en resumen, exhibían su riqueza desde su privilegiada atalaya social. Estos nuevos ricos abrazaron sin dudar-

lo la modernidad –agua corriente, calefacción, bombillas, teléfonos, radios, máquinas de coser, etc.–, cultivando así cierto sibaritismo que les diferenciara de las clases medias y bajas.

La llegada de la electricidad a las calles y, en menor medida a los hogares, conseguirá liberar al mundo urbano de las tinieblas, como afirma Otero Carvajal<sup>21</sup>; y, junto con los nuevos medios de transporte público –tranvías, ómnibus y, ya posteriormente, el metropolitano– y privados – los automóviles particulares, que llegan a Madrid ya con el nuevo siglo XX– no sólo cambiarán la fisonomía de los espacios urbanos, sino que modificarán hábitos y costumbres, facilitando la vida cotidiana.

La prosperidad alcanza poco a poco a ciertos sectores de las clases medias urbanas, permitiéndoles dedicar más tiempo al ocio, que dedican a alternar en casinos, ateneos, teatros y cafés con el anhelo de entrar en el “exclusivo” círculo burgués, rompiendo los límites de clase. Las distintas clases sociales intentan “progresar”, como explica Castro y Serrano –“El que nació para vendedor ambulante, quiere ser tendero; el que nació para tendero, quiere ser comerciante; el que nació para comerciante quiere ser banquero; el que nació para banquero, quiere ser príncipe: todos llevan los frenos trocados”<sup>22</sup>–, en un texto que juzga negativamente el humano deseo de prosperar. Las clases medias aspiran acceder al espacio social de los nuevos ricos para hacer negocios o casar a las hijas con un “buen partido”, como reconoce doña Restituta en *El teatro Moderno* (1870), confesando a su hija: “Yo por ti me sacrifico / siempre de aquí para allá, / a la Castellana, al Prado, / al Paraíso del Real, / a los cafés... ¡qué sé yo!”<sup>23</sup>. Triunfa el arte de aparentar, las gentes acuden al teatro gastando 20, 30 o 450 reales en un asiento porque todo el mundo lo hace, porque es donde hay que estar para ser alguien en aquella sociedad urbana.

En cuanto a los sectores superiores del segmento obrero –no la gran mayoría que sufría por sobrevivir<sup>24</sup>, sino los pocos que lograban vivir en tal contexto–, también anhelaban “asaltar” los espacios burgueses, tratando, en la medida de sus posibilidades, de imitar los usos y costumbres de las clases “pudientes”<sup>25</sup>. Sin embargo, el sistema de especialización del trabajo que imponía

aquella sociedad en trance de industrialización, regalaba a los acomodados tiempo y dinero para los ocios de la ciudad, bienes inalcanzables para las clases trabajadoras coetáneas.

Este juego de jerárquica mimesis es retratado paródicamente en el sainete de costumbres *Los enemigos domésticos* (1867) de Picón y Arrieta, estrenado por la compañía de los bufos en el Teatro del Circo. En la obra, los criados, perfectos informantes para los de su clase de los comportamientos burgueses *à la page*, abusan de sus amos al conocer sus muchos vicios, llegando, al final de la obra, a celebrar su propia fiesta de criados en el salón de los amos. La apropiación del espacio y el papel social de los señores de la casa son subrayados, además, por el uso del tema melódico del festín de *Lucrezia Borgia*, ópera de Donizetti que esos mismos días se estaba interpretando en el Teatro Real de Madrid. La obra produjo no poca controversia por el tema escogido, sintiéndose atacado el público burgués del Circo<sup>26</sup>.

Al igual que la antigua nobleza durante los años treinta, la burguesía organizaba reuniones privadas, *soirées* y tertulias en sus salones, manteniendo, incluso, el día “de recibir”, en el que es posible frecuentar a la familia. Como recoge Castro y Serrano en 1862, la señorita casadera

*sabrà cantar, tocar el piano, nadar, montar a caballo, pintar al fresco, tirar a pistola, hablar mejor que el suyo cualquier idioma extraño [...] tendrá además la costumbre de concurrir dos veces por semana al teatro, otras dos a tertulias de confianza, una à suarés (vamos españolizando la palabra) de gran tono, y otra recibirá en su propia casa, sirviendo el té a los amigos de su padre*<sup>27</sup>.

En esas reuniones de sociedad, la música siempre estaba presente, funcionando como un “adorno” de distinción cantar o tocar el piano –sobre todo, entre las señoritas– en reuniones donde triunfa el *dilettantismo*. Ya Arrieta, en la zarzuela bufa *Un sarao y una soirée* (1866), ridiculiza la wagneriana “música del porvenir”<sup>28</sup> que consigue aburrir hasta el sueño a los presentes de aquellas reuniones con música, cenas en forma de *buffet* y, a partir de la década de los sesenta, también bailes como revela la sátira *La Can-canomania* (1869) de Enrique Gaspar.

La aristocracia y la alta burguesía –altos funcionarios del estado, políticos y militares– se reunían, además, en banquetes y bailes celebrados en sus grandes hoteles, conciertos y fiestas diversas, apartados del resto de la sociedad. En estos casos, la mezcla es evitada con la exclusividad del espacio privado, privilegiando así su endogamia.

La prensa se hace eco primero con la palabra, y posteriormente con la imagen, de prácticas de sociabilidad procedentes casi del Antiguo Régimen que, además, revelan pocas variaciones a lo largo de esta segunda mitad del siglo. Quizá el elemento más curioso, como ya hemos citado, es la incorporación del baile, práctica que produce verdadero furor a partir de los años sesenta del siglo XIX, que se mantiene en las reuniones de sociedad hasta la I Guerra Mundial, como manifiestan las numerosas publicaciones que dan buena cuenta de ello<sup>29</sup>.

### Sociedades, teatros y música en el Madrid de mediados del siglo XIX

La aristocracia, con la Reina a la cabeza, y alta burguesía adoran la ópera italiana que se escucha en Madrid en el teatro del Circo hasta 1850 y en el Real a partir de su apertura ese mismo año. El resto de población no tiene fácil hacerse con un abono o una entrada en el Real, pero escucha la ópera de mil y una maneras: en el piano del café, en las orquestinas de las sociedades recreativas o instructo-recreativas, en las danzas de las sociedades de baile, en las bandas de música que empiezan a poblar los quioscos de los nuevos parques públicos, en el circo<sup>30</sup> e incluso en el orgánico callejero, “Persianis en miniatura, escrúpulos de Ronconi”<sup>31</sup> que recorren las calles de la capital.

La música suena también en los salones de Palacio, las mansiones de la aristocracia y las tertulias de las residencias burguesas, donde se leen poesías, se juega a las cartas y algunos aficionados hacen música, sobre todo, fragmentos de ópera italiana y canción española<sup>32</sup>. Como ha estudiado Alonso, los salones de mediados de siglo mantenían una habitual convivencia de repertorio extranjero y música nacional, sobre todo canciones españolas de Iradier, Soriano, Manuel Sanz, Oudrid. Muchas familias hacen música en casa a la guitarra o al piano, frecuentemente con

auxilio de la voz, como recogen las fuentes coetáneas:

*el piano ha sido siempre el instrumento favorito de los compositores y de toda clase de aficionados a música, así como ha llegado a ser hoy el mueble indispensable en todas las casas, y particularmente en las moradas o quintas de recreo, donde se vive apartado de los grandes centros y de las grandes ciudades*<sup>33</sup>.

El asociacionismo es otro de los fenómenos clave para el desarrollo del ocio musical en la España de mediados del siglo XIX. Aunque algunas sociedades de la década de los cuarenta se vean afectadas por el Decreto Orgánico de Teatros de 1849 –ya que la ley les impone una carga fiscal si ofrecen funciones teatrales–, las estadísticas siguen manifestando la pujanza del movimiento asociativo en el caso de las asociaciones profesionales, filarmónicas –Liceos, Ateneos o Institutos–, corales, mutuales y de baile<sup>34</sup>. De hecho, en buena medida, el desarrollo de la zarzuela y el cultivo de la música sinfónica a través de la primera orquesta estable que se crea en nuestro país dependen de dos asociaciones profesionales, en las cuales estuvo implicado Francisco Asenjo Barbieri: la Sociedad Lírico Española y la Sociedad de Conciertos de Madrid.

La primera, la Sociedad Lírico Española, es una sociedad de artistas –Barbieri, Gaztambide, Oudrid, Hernando e Inzenga, compositores; Olona, escritor; y Salas, cantante lírico– que se crea con la intención de explotar mercantilmente el género lírico en el teatro del Circo-Olímpico justo en el momento en que este teatro se ve desocupado tras haberse inaugurado el Teatro Real en octubre de 1850. El éxito conseguido con la zarzuela grande les anima, cinco años después, a comprar un solar en la calle de Jovellanos y construir un teatro propio, el de la Zarzuela, coliseo que se inaugura en octubre de 1856<sup>35</sup>. El repertorio de zarzuela que se estrena en estos años, alimentado en lo literario por el mundo francés y en lo musical por las evanescencias y formas estructurales del belcanto italiano, no es un género popular todavía, es el género de la burguesía que ha triunfado en el nuevo régimen isabelino: los autores y compositores que lo cultivan proceden de las clases medias profesionales que se han hecho a sí mismos y logran triunfar en estos años,

y el público que llena los tres teatros existentes principales de la década de los cincuenta –Circo, Real y Zarzuela– es un público eminentemente burgués, al que se suma la nobleza y la corte.

Estos tres teatros son coliseos construidos “a la italiana”, con un espacio jerarquizado en pisos y dividido en palcos propio de los teatros del Antiguo Régimen; sin embargo, tras asumir la costumbre francesa del entreacto<sup>36</sup>, durante el cual los caballeros llevan a cabo el “visiteo de palcos”<sup>37</sup>, se pasean por los salones de descanso, suben y bajan escaleras, visitan el café y los salones de juego o de fumar, charlan, se mezclan y conviven como nunca antes. Estas costumbres se mantienen idénticas en la segunda mitad del siglo, llegando a exclamar algunos abonados ya en 1900:

*A nosotros nos gustaría una función de ópera compuesta sólo de entreactos. Los entreactos son la delicia de las ‘águilas’ del Real, pájaros de [...] poco dinero que penetran en el teatro sólo con la entrada, aunque muy vestidos de frac; suben al paraíso, que es como cernerse en las alturas, desde el cual escrutan los palcos ocupados por familias amigas, buscando entre aquéllos algunos donde no sean muy numerosos los ocupantes y, majestuosamente descienden a posarse en el lugar elegido para presenciar sin causar molestia, muy pegaditos al fondo del palco, todo el acto aque*<sup>38</sup>.

El Circo y la Zarzuela están ubicados en una zona en expansión en estos momentos, el Circo, en la Plaza del Rey, colindante con la calle Barquillo –justo al lado de la casa donde vive Barbieri–, y el de la Zarzuela, en la calle de Jovellanos, en un solar comprado por los autores que levantan el edificio entre marzo y octubre. Ambos están próximos al eje Prado-Recoletos-Castellana, zona de recreo coetánea.

El del Circo, una especie de barracón donde había ofrecido funciones circenses desde 1842 el francés Paul Laribeau<sup>39</sup>, tras ser comprado por José de Salamanca, se había convertido en el teatro de la ópera italiana entre 1843 y 1848, albergando una de las mejores compañías de ópera de Europa<sup>40</sup>. Salamanca remodela el antiguo espacio, construyendo un teatro moderno, de 2076 butacas, con ventilación y calefacción incluidas, que es bendecido con la asistencia de la Reina y alguno de sus ministros, a los que acompaña

Temporada 1856/57 [Precio de cada localidad por noche]	PRECIO (reales)
Palcos principales sin entrada	30
Palcos segundos de proscenio sin entrada	30
Palcos segundos sin entrada	25
Butacas con entrada	12
Delanteras de galería de platea con entrada	7
Asientos de galería de platea con entrada	5
Delanteras de anfiteatro entresuelo con entrada	8
Asientos de anfiteatro entresuelo con entrada	6
Delanteras de anfiteatro principal con entrada	7
Asientos de anfiteatro principal con entrada	4
Delanteras de galería con entrada	5

Fig. 1. Precios del Teatro de la Zarzuela para la temporada inaugural (1856-57). Fuente: *Diario Oficial de Avisos*, Madrid, 19-9-1856, p. 4

la aristocracia cortesana y la alta burguesía, con los que Salamanca hace grandes negocios que le otorgan pingües beneficios.

El Teatro de la Zarzuela es producto de artistas profesionales que invierten su dinero en la construcción de un teatro para explotar la zarzuela grande, a partir de 1851, nuevo género burgués de moda, un género, por sus exigencias musicales, asimilable a la ópera del primer romanticismo italiano o a la *opéra-comique*, que la burguesía coetánea devora con fruición noche tras noche. Se trata de un teatro funcional, bien decorado pero no lujoso, que cuida los espacios sociales y la seguridad en caso de incendio –“hay suficiente número de escaleras para la cómoda circulación y la salida rápida del público en un momento crítico; hay un buen salón de descanso y un cómodo café”–, así como la parte técnica del escenario –“el escenario es muy capaz y el telar y juegos de bastidores están conformes a los adelantos actuales”<sup>41</sup>–. Además, el teatro, con un aforo de 1530 asientos, está diseñado con clara mentalidad mercantil, aumentando el número de buenas entradas baratas –“cómodos anfiteatros frente al escenario”<sup>42</sup>– para conseguir un negocio rentable y “hacer popular el estrenado coliseo”<sup>43</sup>, aunque convendría matizar qué significa exactamente “popular” en 1856. Los precios diarios del teatro revelan la existencia de muchas entradas baratas de 7, 5, 6 y 4 reales (fig. 1).

Llama la atención la adenda de “con” o “sin” entrada que acompaña a las localidades, y es que los teatros ofrecían la posibilidad de comprar el acceso a una zona del coliseo sin localidad o asiento, existiendo, incluso, en algunos de ellos

lo que se conocía como “entrada de paseo”, que, como su nombre indica, permitía pasar la representación deambulando sin sitio fijo –este espacio aparece, por ejemplo, en el plano del Teatro del Circo de Paul (fig. 2)<sup>44</sup> y se mantiene en el teatro Apolo durante toda su existencia (1873-1929), “detrás de la galería del paraíso y separado de él por una barandilla de hierro”<sup>45</sup>. La zona de paseo será eliminada definitivamente por el *Reglamento de Policía de Espectáculos* de 1913.

El teatro de la Zarzuela inaugura un nuevo modelo productivo claramente burgués, al tratarse ya de una empresa que es propiedad de los gestores, que son los creadores y profesionales que escriben e interpretan el nuevo género zarzuelístico. Sin embargo, en el público que acude cada noche a aplaudir los estrenos de Barbieri, Gaztambide o Arrieta, pesa todavía la consideración del espectáculo como artículo social de consumo<sup>46</sup>. El teatro es una tribuna donde ver y dejarse ver, por ello, las funciones se celebran a luz plena –uno de los primeros ejemplos de oscurecimiento de la sala aparece en octubre de 1888, durante una representación de *Lohengrin* en el Real con Gayarre<sup>47</sup>–, manifestándose diversas quejas cuando la luz es muy baja, ya que eso no permite distinguir “desde los palcos a las personas que se hallan sentadas en el patio y [...] las jóvenes no pueden lucir sus trajes”<sup>48</sup>. Y es que, en la década de los setenta, el empeño de ostentación de riqueza había impuesto la práctica de “el día de moda”, función que tiene lugar determinado día de la semana –lunes y viernes en el teatro de la Comedia, jueves en Apolo y Zarzuela, etc.– en el que es preceptivo vestir de gala. Curiosamente, cuando ya a finales de siglo miembros de la *high life* deseen asistir a la “cuarta de Apolo”, tras salir de la ópera del Real vestidos de etiqueta, recurrirán a la creación del sistema contrario: la segregación de los “elegantes” en palcos privados, constituidos en lo que se denominó “sociedades de palco”, sociedades exclusivas a las que sólo se puede ingresar tras la defunción de un socio. La primera de ellas tenía cinco palcos –Real, Comedia, Princesa, Apolo y Eslava<sup>49</sup>.

A pesar de este interés por la exhibición que se practicaba en los coliseos madrileños de las décadas de los cincuenta y sesenta, aquellos tea-



decir, no llegaba a sufragar los gastos de manutención de dos personas, cuando menos de una familia, jornal que impedía, a su vez, correr con el resto de los gastos vitales de una unidad familiar. Un ama de cría, por ejemplo, podría llegar a cobrar, según se anuncia en prensa ese mismo año 1862, 160 reales al mes, es decir, podría disponer de unos 5 reales diarios<sup>55</sup>. Si a esto añadimos la disponibilidad de tiempo libre para dedicar al ocio, y las necesidades sociales añadidas al hecho de “alternar” en el teatro –vestuario, desplazamiento, gasto de café, guardarropa...– la distancia se hace insalvable, resultando del todo punto imposible que un jornalero madrileño pudiera acudir a ninguno de los teatros existentes en Madrid en el primer lustro de la década de 1860.

Las clases medias acuden al teatro, pero dicha actividad compromete notablemente sus ingresos en aquel Madrid de la década de los sesenta. Castro y Serrano ofrece datos de primera mano en 1862, tratando de reconstruir la economía de un matrimonio recién casado de unos treinta y cinco mil reales de renta al año. La vivienda, muy cara ya entonces, suponía casi la mitad de dicha renta, pudiendo costar un pisito pequeño entre doce y catorce mil reales anuales –unos mil reales al mes. La necesidad de “alternar” y de aparentar ciertos lujos comprometía de continuo la economía familiar, desde la carestía de la ropa –“diez duros un chaleco!, ¡doce un pantalón!, ¡treinta y cinco un frac!, ¡cincuenta un *paletot*”<sup>56</sup>; hasta las costumbres de malcomer en una fonda –dos duros– o participar de una tertulia nocturna, donde jugar una onza –trescientos veinte reales<sup>57</sup>– en una partida *d’écarté* era habitual.

Asistir al teatro Real era obligado pero altamente gravoso ya que suponía, además, una serie de gastos asociados de forma viciosa: la visita al café antes de acudir al teatro –un quesito helado para la dama y un café para el caballero–, 4 reales, a los que hay que sumar el coche alquilado previamente para ir de casa al café, 11 reales más; después, las entradas; evitando el palco, dos butacas que no sean ni delantera, ni última fila, podrían comprarse a uno de los muchos revendedores que pueblan la calle entre la Puerta del Sol y la Plaza de Isabel II, por unos 24 reales cada una, es decir, 48 reales la pareja. Una vez dentro, una banqueta para elevarse y poder

ver desde la butaca para la dama, 4 reales; y los gemelos, olvidados en casa, 2 reales más. En el primer intermedio, un ramillete de flores para la dama –¡nada menos que 2 pesetas!, es decir, 8 reales–, y en el segundo, agua y unos dulces, 3 reales más. A todo esto hay que sumar el carruaje de regreso a casa, otros 14 reales. Es decir, que a una pareja, una noche modesta –sin champán, ni cena previa o fiesta posterior en Fornos–, le supondría un total de 94 reales<sup>58</sup>.

Para tener un abono en el real, era necesario tener una renta alta –ocho o diez mil duros de renta anual– ya que en 1862, el abono diario de Pascua del Teatro Real puede llegar a costar 2135 reales, y entre 525 y 40 reales, el abono por turnos, que reduce notablemente el número de funciones. Un precio menor era el requerido para acudir a los teatros del Circo, en esa temporada en manos de Arrieta, que ofrecía un abono por 50 representaciones<sup>59</sup>, y del Príncipe, que ofrecía un abono por treinta, con precios que oscilan entre 70 reales por un palco de platea, 6 por una entrada en delantera de paraíso y 3 por una entrada general.

A pesar de estos precios, los madrileños llenaban todas las noches las diferentes salas teatrales de Madrid, para lo cual los teatros desplegaban diferentes estrategias de marketing y se reinventaban continuamente, tratando de ofrecer ofertas que les permitiesen fidelizar cada vez a mayor número de personas. En el año cómico 1869-70, cuarta campaña de la temporada de los bufos, la compañía, que se ha trasladado de un teatro pequeño, el Variedades, al teatro del Circo de la Plaza del Rey, ofrece un abono especial para señoras con butacas a 3 reales diarios; es decir, acudir a ver 210 representaciones cuesta 630 reales<sup>60</sup>. Además, dichas butacas, reservadas únicamente para las damas, estarán libres del “olor a tabaco que tanto las incomoda”<sup>61</sup>. Arderius garantizaba así, no sólo la asistencia de las damas, sino también la de caballeros –esposos o no– que acudirían en pos del “bello sexo” (fig. 3).

Ante estos pocos datos, resulta evidente que el teatro en general y el lírico en particular, a mediados de siglo resultaba “inasequible como forma de ocio regular para la población trabajadora asalariada”<sup>62</sup>. Castro añade a esta constatación que la situación cambiaría con el arraigo

14

**ABONO ESPECIAL PARA SEÑORAS.**  
**BUTACAS DE SEÑORA A 3 RS. diarios.**  
**ESPLICACION.**

Butacas sin entradas por 210 representaciones. 639 rs.  
 Idem id. á turno par ó impar ó sean 105 representaciones. 330  
 Idem id. á turno de tres ó sea 70 representaciones. 230

**NOTA.** Siendo este abono especial para las señoras, en las butacas abonadas al bello sexo; se prohíbe sentar á ningún individuo perteneciente al barbudo y feo: con lo cual las hermosas espectadoras se verán libres de el olor á tabaco que tanto las incomoda.

**ABONO DE ULTIMA NOVEDAD.**  
**10 reales diarios.**  
 210 REPRESENTACIONES,  
**2100 reales.**  
**20 reales diarios.**  
 210 REPRESENTACIONES,  
**4200 reales.**

15

**ABONO POR 30 REPRESENTACIONES.**

	Por 30 representaciones.	Un día y otro	Tercer turno.
Palcos entresuelos.....	800 rs.	450 rs.	300 rs.
Id. plateas y principales.....	600	300	200
Id. segundos.....	300	200	140
Butacas.....	140	75	50

**PRECIOS DE LAS LOCALIDADES.**

Palcos entresuelos.....	50 rs.
Id. plateas y principales.....	30
Idem segundos.....	20
Delanteras de platea, con entrada.....	7
Asientos de id. id.....	5
Delanteras de anfiteatro principal, con id.....	7
Asientos de id. id.....	5
Delanteras de anfiteatro segundo, con id.....	5
Asientos de id. con id.....	4
Entrada de palco y abono.....	4

**¡BUTACA CON ENTRADA, 10 REALES!**

Los billetes vendidos en Contaduría, tendrán un aumento de 10 reales en los palcos: 4 en las butacas y 2 en las delanteras de anfiteatro platea y principal, y en las demás localidades 1 real.

Fig. 3 a y b. Abono especial para señoras en los Bufos, Temporada 1869-70

del teatro por horas y el género chico durante la Restauración, sin embargo, el verdadero cambio llegó antes de manos de los café-teatros.

### El asalto a los café-cantantes

Los *Anuarios estadísticos de España* publicados entre 1859 y 1867<sup>63</sup> confirman un aumento significativo en el número de teatros de Madrid en este periodo –de ocho en 1861 a once en 1867–, el número de localidades disponibles –de 9815 en 1861 a 15501 en 1867– y el número de funciones por año cómico –de 1190 en 1861 a 1370 en 1867<sup>64</sup>. Esta ampliación en la oferta del número de espectáculos, en clara tendencia ascendente a medida que nos acercamos al final del siglo, confirma la capitalidad de Madrid en cuanto a actividad teatral, “casi la cuarta parte de la oferta nacional”<sup>65</sup> (fig. 4).

Pero si cotejamos estos datos con los que arroja el *Anuario administrativo* del 1868<sup>66</sup>, es fácil comprobar que frente al aumento de cinco tea-

tros de verso –Quevedo, Buenavista, Garcilaso, Fénix y de la Bolsa<sup>67</sup>– que se añaden a los existentes en 1862, lo que crece de forma significativa son los café-teatros, que llegan a quince el año de la Gloriosa<sup>68</sup>. Como comentan Agulló y Cobo y Mejías, son teatros en los que el precio de una consumición –un real o real y medio– permite ver una pieza corta o un acto de una pieza grande, inaugurando ya la fórmula del teatro por secciones que vino a llamarse “género chico”:

*En estos lugares, consagrados a fortalecer el cuerpo y el alma, las funciones se dividen en tomas. Entra usted en el café y pide; en seguida le traen a usted el servicio y un billete. Apura usted su vaso de café y entra a ocupar su asiento. Acabado el primer acto, o se marcha usted a la calle o vuelve a tomar si quiere ver el segundo. La afición al verso va acompañada del amor a los licores. Con tres copas de ron, por ejemplo, puede usted ver tres actos. Si no lleva usted más que para una copa, se queda sin saber el desenlace del drama. [...] En resumen: se ha gastado usted seis u ocho reales [...] podía*

	TEATROS	AFORO	PROPIEDAD	DEDICACIÓN	CATEGORÍA
1	Real	2052	Estatal	Lírico	1 <sup>er</sup> orden
2	Zarzuela	1900	Particular	Lírico	1 <sup>er</sup> orden
3	Circo	1800	Particular	Lírico	1 <sup>er</sup> orden
4	Príncipe	1000	Vecinal	Dramático	1 <sup>er</sup> orden
5	Novedades	1500	Particular	Dramático	2 <sup>o</sup> orden
6	Variedades	813	Particular	Dramático	2 <sup>o</sup> orden
7	Lope de Vega	450	Particular	Dramático	3 <sup>er</sup> orden
8	Buenvista	300	Particular	Varia <sup>3</sup>	3 <sup>er</sup> orden
9	De Price	2600	Particular	Ejerc. ecuestres	1 <sup>er</sup> orden

Fig. 4. Tabla de teatros en Madrid, en 1862. Elaboración propia. Archivo Histórico Nacional. Consejos. Leg. 11.405, n<sup>os</sup> 108 a 160

*haber ido a un teatro como el del Príncipe, donde le hubieran dado drama, baile y sainete*<sup>69</sup>.

Pronto, algunos de estos espacios –El Recreo, De Marsella, De la Amistad o La industria– ofrecen títulos del repertorio zarzuelístico sin apenas gastos de producción, en competencia desleal a las empresas teatrales pero a favor de las clases más desfavorecidas que, “por el aliciente de la baratura”<sup>70</sup>, a un real la pieza, se convierte también en consumidor de teatro. El café es un espacio más asequible y accesible para las clases populares madrileñas que cuenta con otro aliciente a su favor: el hecho de liberar a los trabajadores de “faire la toilette” y vestir lujosamente a la moda, detalles que sí imponían los teatros<sup>71</sup>.

Pronto –septiembre de 1867– los autores líricos cursan una denuncia por competencia desleal al Gobernador de Madrid, denunciando que en los cafés “no sólo se interpretan números sueltos, como romanzas o dúos, sino funciones completas al precio de un café”<sup>72</sup>, sin pagar por ello. La Reina dicta a favor de los autores prohibiendo la ejecución de obras completas, “pudiendo sólo interpretarse piezas sueltas interpretadas por el pianista y uno o más cantantes”<sup>73</sup>. Sin embargo, la realidad evidencia que los cafés-cantantes tuvieron larga vida, albergando un teatro sencillo, barato, por secciones, sin duda origen del teatro por horas que triunfará en la Restauración. No obstante, es ilustrativo observar cómo los sucesivos reglamentos de hacienda presentan siempre resquicios para que los cafés puedan salvar el impuesto de teatros, siempre y cuando no cobren cuota por “las diversiones o espectáculos que se

den en el mismo local en que se sirva el café y demás bebidas, [...] no se exija precio de entrada o se recarguen con este objeto los de aquellos artículos” –recordemos que se cobra por la consumición y no por el espectáculo– o no tengan “local separado para funciones de declamación, canto o baile”<sup>74</sup>. Ante estas apreciaciones, cobra pleno sentido el cartel de anuncio de la función del domingo 29 de junio de 1873 en Capellanes, que proclama: “A todo concurrente a este Café-Teatro que haga consumo por valor de REAL Y MEDIO en adelante, se le regalará un billete para ver una de las funciones con su final de baile”.

### Música y jardines de recreo en el Madrid de los sesenta

El gusto de los madrileños por disfrutar de las noches de estío al aire libre cultivado en estos numerosos bailes campestres, propicia la aparición en 1864 del espacio de recreo más importante del Madrid de la segunda mitad del siglo XIX, los Campos Elíseos, área recreativa que se extendía en un terreno formado por las actuales calles de Alcalá, Velázquez, Goya y Castelló. El proyecto, propuesto al Ayuntamiento en 1861 por el empresario catalán José de Casadesús<sup>75</sup> con el fin de dotar a la capital de un espacio similar al que ya tenía Barcelona desde 1853, se convirtió en el jardín de moda en la España isabelina, materializándose en “amplios y refinados jardines geométricos y paisajistas, bellas plazas adornas con quioscos, paseos arbolados y hermosos edificios”<sup>76</sup>, entre ellos, un coso taurino, una montaña rusa, el Teatro Rossini –de planta





Fig. 5 a y b. Dibujos de Miranda, grabados por Ricod, del Teatro Rossini (izda.) y salón de música (dcha.). "Los Campos Elíseos". *El Periódico Ilustrado*, año I, nº 12, 25-05-1865, 4

rectangular y cuatro pisos—, para dar conciertos, ópera, zarzuelas..., el salón de conciertos —"caprichosa tienda de campaña"<sup>77</sup> que puede contener hasta 2000 personas—, un local de tiro, una Casa de baños, una ría en la que disfrutar en elegantes barcasas e incluso un vapor llamado "Príncipe Alfonso"<sup>78</sup>, además de restaurantes, cafés, un ciclorama, un tío-vivo, pistas de patinaje, etc. El espacio de los jardines estaba iluminado con "diez mil faroles de papel y tela de diversos colores"<sup>79</sup> (fig. 5).

Además de una excelente compañía lírica —en la que figuran, entre otros, el tenor Tamberlick, el barítono Aldighieri y el bajo Gassier—, coro y orquesta, dirigida por Barbieri —que también dirigía los conciertos orquestales—, el teatro de los Campos Elíseos contaba también con una compañía de baile<sup>80</sup> —solistas, más 28 bailarines y un grupo de niños; y la colaboración de la banda del quinto regimiento de infantería. La oferta musical del jardín era variada y simultánea, compitiendo los distintos espectáculos musicales entre sí, y con el resto de atracciones.

*A las 5 de la mañana, apertura de los jardines. A las 6 de la tarde, fuegos artificiales y piezas de música por las bandas militares hasta las 10 de la noche. A las 9, función teatral. A las 9 y media hasta las 12 y media varias escogidas piezas de instrumental y canto en el salón de concierto. Éste, la plaza del teatro y los jardines estarán iluminados a la veneciana, oriental y chinesca<sup>81</sup>.*

Los conciertos orquestales comienzan ya en el mes de junio de 1864, y será el 2 de julio cuan-

do se inicie la exitosa campaña lírica del Teatro Rossini, con grandes beneficios económicos<sup>82</sup>. Tras la inauguración con la última ópera del compositor italiano, *Guillermo Tell*, se ofrecieron funciones durante ochenta días, interpretándose, además de esta *grand opéra*, *Anna Bolena*, las dos "nuevas para la generación presente y *Faust*, enteramente desconocida"<sup>83</sup>, *El trovador*, *Otello* y *Polliuto*, la *Cantata a Rossini* de Arrieta<sup>84</sup> y los ballets *Giselle*, *Ivonette* y *Flore et Amour*. El ciclo de dieciocho programas de conciertos sinfónicos<sup>85</sup> también fue muy aplaudido<sup>86</sup>, haciendo entender a Barbieri la necesidad de convertir esta iniciativa en estable, que se materializará con la creación en 1866 de la Sociedad de Conciertos<sup>87</sup>.

Al año siguiente, 1865, es Joaquín Gaztambide —al que se puede ver a la izquierda, batuta en mano, en la Fig. 6— quien dirige la compañía de ópera italiana de los Campos Elíseos, que ofrece nueve obras diferentes con un total de setenta y cuatro representaciones; en el salón de conciertos tiene lugar de nuevo un ciclo de veinte conciertos orquestales (fig. 6).

El teatro Rossini ofrecía bastantes butacas baratas a 2, 3 y 6 reales (fig. 7); pero a todas ellas hay que sumarles la entrada al parque y los precios del transporte, de uso imprescindible al tratarse de un espacio alejado del centro, como reconocía ya al día siguiente del estreno del teatro, *El Museo Universal*: "un espectáculo del cual se sale a las dos de la mañana, quedándole a uno todavía una legua que andar para llegar a su domicilio [...] a esto hay que añadir que la diversión es cara: el más ínfimo asiento cuesta once reales:

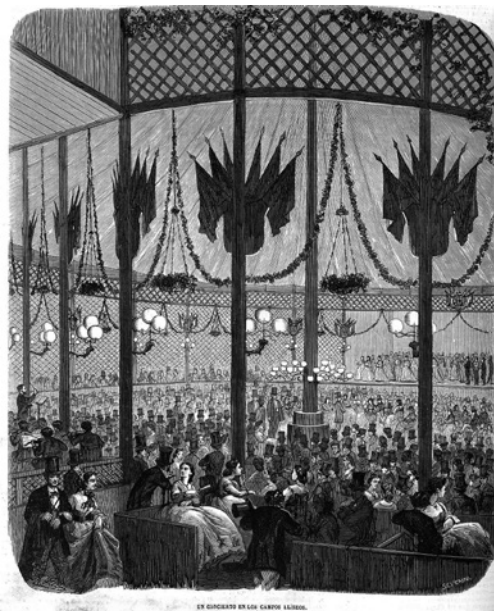


Fig. 6. Ilustración de Severini, "Un concierto en los Campos Eliseos". *El Museo Universal*, Año IX, nº 29, 16-07-1865, 4

tres la entrada, seis el asiento y dos los ómnibus indispensables"<sup>88</sup>.

Y es que, si bien el jardín público refleja el afán burgués por franquear el acceso a los nuevos espacios de ocio a públicos de menor nivel adquisitivo a cambio de una entrada barata de acceso<sup>89</sup>, una vez dentro, nuevas entradas continúan limitando y segregando al público. Tanto el Teatro Rossini como los conciertos orquestales o los bailes de sociedad tenían un elevado precio y "requerían una estricta etiqueta en el vestido y el comportamiento con el fin de garantizar la exclusividad y el orden"<sup>90</sup>. En junio de 1865, la lluvia y el frío impone trasladar al interior del Teatro Rossini uno de los conciertos al aire libre; Galdós relata el "asalto" por parte del público popular a ese espacio vetado casi en términos revolucionarios.

*aquella confusión de clases producida por la peseta niveladora, aquella democrática invasión que hace en las butacas el público de los conciertos a la intemperie, ocupándolas indistintamente con cierto desenfado republicano, es muy agradable; los acomodadores, incorruptibles guardianes de aquella propiedad, desaparecen para dar paso a las turbas,*

Temporada de verano, 1864 Precios en Contaduría	
Localidades	Precios (reales)
Palcos bajos y plateas sin entrada	230
Butaca con entrada al teatro	26
Delantera de palco con entrada	10
Centro de palco	6
Antepechos de paraíso	6
Asiento de frente paraíso	3
Entrada general	2

Fig. 7. Precios del Teatro Rossini de los Campos Eliseos. Verano de 1864

*que corren a arrellanarse en los sitios, donde otros días la riqueza, entusiasta también de la música, se sítúa cómodamente para halagar con el canto de Tamberlick su oído metalizado. Fijando la atención, se notará en algunas caras de la alta clase más de un gesto avinagrado<sup>91</sup>.*

Tras nuevas temporadas en las que mantienen los conciertos sinfónicos, la música de banda en el quiosco y el coso taurino, el espacio comienza una lenta decadencia, hasta que cierre sus puertas en 1870, para posteriormente ser demolido.

Al año siguiente, el empresario Felipe Ducazcal abrirá los Jardines del Buen Retiro que vienen a sustituir a los anteriores Campos Eliseos; este nuevo espacio de recreo será crucial en el Madrid de la Restauración, hasta su desaparición en 1905<sup>92</sup>.

### "¡Ay, qué gusto es bailar...!": las sociedades de baile

Uno de los ámbitos de ocio que encontramos en franco desarrollo en el Madrid de las décadas de 1850 y 1860 son las sociedades de baile, que se diversifican según su clase, repartándose los distintos espacios públicos –como el Eliseo madrileño que canta el chotis en la apoteosis de la revista *La Gran Vía* (1886)– y privados, abiertos y cerrados, para solaz de madrileños de toda clase y condición.

Al igual que sucede con el teatro, las numerosas sociedades de baile retratan de forma perfecta la estratificación social de la sociedad



Fig. 8. Grabado de Ortego. *El Museo Universal*, año IV, nº 33, 12-08-1860, 8

burguesa: no es la sangre o el nacimiento sino el dinero el que segrega al público.

Ya entre 1848 y 1855 encontramos ya numerosas sociedades matritenses de baile como Terpsícore, la Juventud Española, la Oriental, el Buen tono, el Guante de oro, la Española, Apolo, el Judío Errante, la Ondina, la Sífide, Marte, la Perla Madrileña, Minerva, la Floreciente, la Ceres, la Concordia, Talía, Juanita, la Juventud Vascongada, la Juventud Vasco-Madrileña, la Rosa, la Iberia, la Joven España, la Unión Francesa, el Pabellón Español, la Romana, el Carnaval, el Diamante, el Fénix, el Nuevo Liceo o la Camelia. Las más antiguas se situaban extramuros<sup>93</sup>, en espacios abiertos, campestres, próximos a alguna de las puertas de la ciudad que serán derribadas con el ensanche –la Juventud Vascongada, en el hipódromo; la Juventud española, extramuros de la Puerta de Alcalá; y la Sociedad Vascomadrileña, en el Ariel, “extramuros de la puerta de Recoletos”<sup>94</sup>. Sólo se celebraban durante la temporada de verano, entre las tres y las siete de la tarde. Y ya en noviembre de 1851, según afirma el gacettillero de *La Ilustración*, aquellas “sociedades de baile a escote y de amor a cielo raso crecen asombrosamente”<sup>95</sup>.

Poco a poco, algunas sociedades fueron instalándose intramuros, en bajos del centro de Madrid, para celebrar bailes primero en torno al Carnaval –en clara mimesis de los de Palacio y el Real– y posteriormente también en otoño y el resto del invierno. Las sociedades se juntan para hacer frente a los gastos de alquiler, buscando

Bailes de Madrid, febrero de 1861	
Bailes públicos	
De verano	De invierno
El Eliseo madrileño	Capellanes
Las Delicias	Circo de Paul
El Ariel	Placeres de la Corte
La Juventud española	La Simpática
Vistillas	La Juventud artística
Circo de Paul	Recreo de la juventud
	Salones de BB. AA.
	Crucero
Bailes en las afueras	Bailes en los teatros
Chamberí	Teatro Real
Virgen del Puerto	Zarzuela
San Antonio de la Florida	Príncipe
Pradera del Canal	Instituto
Puente de Segovia	Lope de Vega
Fuente de la Teja	
Ventorrillos del Manzanares	
Ventorrillos del norte	

Fig. 9. Principales bailes de Madrid en febrero de 1861. Fuente: *La Correspondencia de España*, 15-2-1861, p. 3

salones para celebrar sus bailes dominicales. Es el caso de Marte y Terpsícore, la Perla Madrileña y la Aurora<sup>96</sup> que en 1850 alquilan un salón en el número 8 de la Calle de la Madera. En 1851, cuando el Circo está estrenando *Jugar con fuego*, la sociedad denominada la Amistad Floreciente se abre al público en la calle Pizarro. Y ya en noviembre de 1853, la sociedad de la Romana encuentra asilo en los salones del Circo de Paul de la calle Barquillo, anunciando que cuenta con una numerosa orquesta<sup>97</sup> para ofrecer bailes “todos los jueves, de ocho a doce y media de la noche”<sup>98</sup>.

El Teatro-Circo de Paul o “Pol” –transcripción fonética habitual ya en la década de los sesenta– se convirtió en un espacio emblemático para disfrutar del baile en Madrid en los cincuenta y los sesenta, acogiendo diferentes sociedades de baile –la Romana en 1853; la Constante y la Juventud española en 1859, con bailes cada sábado y domingo, de cuatro a siete de la tarde la primera, y de nueve a una de la madrugada, la segunda<sup>99</sup>. Sin duda ayudó a esta especialización el contar con una amplia estructura circular de pista de circo para bailar, inserta en una planta rectangular, con espacios para sentarse, ver y ser

AÑOS	SOCIEDADES DE RECREO	TEATROS
1861	983	293
1862	957	302
1863	1078	299
1864	1178	298
1865	1225	296
1866	1318	318
1867	1353	335

Fig. 10. Números totales de sociedades y teatros en España (1861-1867)

visto, pudiendo alcanzar un aforo de unas dos mil personas. Era un espacio tan imbricado en la vida urbana que en la primera revista lírica de nuestro país, 1864 y 1865, estrenada en el Circo en enero de 1865, Gutiérrez de Alba, en la habanera que canta la Danza en el número 2, escribe: "No me lleves a 'Pol' / que me verá Papa, / llévame a Capellanes / que estoy segura / que allí no va"<sup>100</sup>.

Al igual que el Circo de Paul, también el Salón-teatro de Capellanes empezó ya en los cuarenta a acoger a diversas sociedades de baile como el Guante de oro, a la que se sumó el Liceo Matritense en el Carnaval de 1851 y el Pabellón Español al año siguiente, 1852. En 1854 Capellanes es ya el más importante salón matritense de baile, acogiendo nada menos que cuatro sociedades que ofrecen diversión en días alternos: el Casino matritense, los domingos; el Liceo amistoso, los martes; la Romana, los jueves, y el Carnaval, los sábados<sup>101</sup>. La afición va en aumento, y otras sociedades como la Unión Dramática y el Instituto que han celebrado bailes de Carnaval en el Teatro de Lope de Vega, confirman ya en 1859 que continuarán en dicho coliseo, ofreciendo bailes sábados y domingos<sup>102</sup>.

Uno de los bailes campestres, el Eliseo madrileño<sup>103</sup>, que ofrece sesiones de baile jueves y domingos de verano en su jardín de Recoletos, donde "la música de las habaneras adormece o exalta los sentidos" a representantes del "comercio, las modas, la milicia y las artes más útiles de la sociedad"<sup>104</sup>, decide, en 1863, mantener los bailes también en invierno, instalándose para ello en el Circo de Paul, donde convoca a bailar los domingos de ocho y media a una de la noche<sup>105</sup> (fig. 8).

En el año 1861 existen en Madrid 123 sociedades dramáticas, 139 sociedades de música, 145 sociedades de baile –intramuros, extramuros e incluso en ventorrillos de las afueras (fig. 9)– y 575 sociedades casinos, y la mayor parte de madrileños adultos estaba inscrita en una o varias de ellas<sup>106</sup> (fig. 9).

De hecho, son las sociedades de recreo las instituciones de diversiones públicas que más crecen entre 1861 y 1867<sup>107</sup>, en mayor proporción que los teatros (fig. 10).

En 1862 contamos con cinco salones públicos dedicados al baile en Madrid (fig. 11)<sup>108</sup>: el teatro-circo de Paul<sup>109</sup>, el Salón de Capellanes, el Elíseo madrileño –con cabida para 2000 personas en su sede veraniega de Recoletos–, Ariel, el Paraíso y el Liceo madrileño. Los cuatro últimos eran bailes de verano al aire libre, situados, los tres primeros, extramuros, el Eliseo<sup>110</sup> en Recoletos; el Ariel, en el Paseo de la Castellana<sup>111</sup>; y el elegante baile del Paraíso, próximo a la antigua Puerta de Santa Bárbara<sup>112</sup> –hoy Alonso Martínez (fig. 11).

Las funciones veraniegas de todos ellos se componían de "baile, música, fuegos artificiales, cuadros disolventes o representaciones dramáticas"<sup>113</sup>, como revela el anuncio del baile del domingo 6 de julio de 1862 en el Eliseo madrileño:

*Dos orquestas, con 130 profesores, a saber: la de Ingenieros de 80, y la del Eliseo de 50, tocarán alternativamente piezas notables y escogidas de las mejores óperas, zarzuelas y para baile. La de Ingenieros se situará al lado del teatro, cuyo salón lleno de asientos estará abierto al público e iluminado fantásticamente. Gran exposición extraordinaria de fuegos artificiales y combinaciones nuevas de lucería y chisperia. Alumbrado general del local, a la veneciana<sup>114</sup>.*

Los precios de los mismos (fig. 11) eran muy asequibles –entre 4 y 6 reales los caballeros<sup>115</sup>–, y 2 las señoras o "de convite", es decir, gratis, las más de las veces; solían celebrarse los domingos bien por la tarde –a las cuatro o las cinco– los campestres y hacia al anochecer –siete y ocho de la noche– los más céntricos, y estaban alimentados de criadas, horteras, artesanos y jornaleros con sueldo fijo, que "libraban" en sus quehaceres

BAILES	AFORO	UBICACIÓN	DEDICACIÓN	DÍA Y HORA	PRECIO
Teatro de Paul	1200	C/Barquillo, 7	Baile		10 rs.
Salón Capellanes	800	C/Capellanes, 10	Baile		10 rs.
Eliseo madrileño	2000	Paseo Recoletos [frente al palacio de Salamanca]	Baile campestre	Ma/J y D de 19 a 24h. y de 20 a 2h.	Cab: 4 ó 6 rs. Señ. gratis
Ariel	300	Pº de la Castellana	Baile campestre [verano]	D, 16 h.	
El Paraíso		Pta. Sta. Bárbara	Baile campestre [verano]	J. 20:30 a 1h. D, 19 a 24h.	Cab: 6 rs. Señ. 2 rs/gratis
Liceo madrileño		Prado, frente al Botánico	Baile [verano]	D, 16 a 20h. 17 a 21h.	

Fig. 11. Tabla de salones públicos de baile en Madrid, en 1862

esa tarde de la semana, tras dejar “arreglados” los menús y la casa de los amos<sup>116</sup>.

En Madrid tienen también larga tradición los bailes de máscaras de Carnaval, siendo los más concurridos los del Real y la Zarzuela –al precio de 24 reales el billete<sup>117</sup>. En 1862, la prensa, revela, incluso, el repertorio de danzas del primero de los cuatro bailes de máscaras de ese año en la Zarzuela, que tendrá lugar la víspera de Reyes, el 5 de enero: “tocará la orquesta con intermedios de diez minutos, dos veces vals, cuatro polka, dos chotis, dos habaneras y un gran galop”<sup>118</sup> (fig. 12).

La diferencia social se observaba, en el caso de los bailes, en el repertorio y los medios manejados en cada caso. El Paraíso, por ejemplo (fig. 12)<sup>119</sup>, cuenta en el verano de 1862 con dos “orquestas” –bandas, en realidad– con ciento cuarenta profesores, y coro de miembros del coro del Teatro Real. Por 6 reales a los caballeros y tan solo 2 a las señoras, el domingo 15 de agosto, a las ocho de la tarde, ofrece un nutrido programa de baile, con algunas piezas de concierto (fig. 13)<sup>120</sup>.

En 1863, el Eliseo madrileño –en Recoletos durante el verano y en el Circo de Paul en invierno– y el Salón de Capellanes –que alberga ese año a la Novedad y la Floreciente<sup>121</sup>– se mantienen como los más importantes espacios matritenses de baile para solaz de las clases trabajadoras<sup>122</sup>. Ya en 1865, Pérez Galdós dedica al Salón de Capellanes una de sus revistas semanales de *La Nación*, elogiando la rústica y desbocada felicidad de aquellos trabajadores que, lejos de la cursi afectación de la sociedad de buen tono, disfrutan del baile entre los trabajos y los días (fig. 14):



Fig. 12. *El jardín público de Madrid llamado ‘El Paraíso’ en noche de baile* (1862). Rafael Botella Coloma. Museo de Historia de Madrid

*El baile de salón ha absorbido al baile nacional [...] Hoy el wals y la redowa se han apoderado de los pies de toda la humanidad [...] Las parejas se agitan sin descanso. La inercia pedestre de una semana de servicio doméstico da a sus extremidades una actividad portentosa. [...] ¡Mirad con qué gallego candor se deja abrazar la fregatriz por el cochero, sin que un mal pensamiento cruce por su mente, a culinarias tareas dedicada! ¡Con cuánta inocencia reclina su cabeza groseramente peinada aquella espiritual niñera sobre el hombro de aquel lacayo del señorito! [...] Benditas mil veces vosotras, felices parejas, que al trocar la malagueña por el wals y el verde campo por el salón alfombrado, no habéis perdido vuestra encantadora sencillez<sup>123</sup>.*

Thomas Price, para hacer más atractivos los espectáculos de su Teatro-Circo de la calle Recoletos, decide añadir un antiguo jardín anexo, en la calle del Cid. Pagando un suplemento de dos reales, se puede acceder al mismo en los en-

<p><b>I parte</b>          Gran sinfonía por la banda militar en la Glorieta.          Piezas de baile, con el coro –algunas de Iradier, alternando con las de concierto</p>
<p><b>Descanso,</b>          en el que se quemará una brillante exposición de fuegos de artificio.</p>
<p><b>II parte</b>          Gran sinfonía de la ópera <i>Los mártires</i>, por la banda, coros y órgano expresivo.  <i>A la Patria</i>, himno a voces solas, del director del Teatro Real, Juan Daniel Sckozdopole          Piezas de baile y concierto</p>
<p><b>Fin de fiesta</b>  <i>El Campamento</i>, gran diana ejecutada por las dos bandas de música y dos de tambores y cornetas “en la que se verá, por medio de bengalas la salida del sol”</p>

Fig. 13. Programa del baile de El Paraíso, domingo 15 de agosto de 1862. Fuente: *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 14-8-1862, p. 4



Fig. 14. *El baile de Capellanes*, por Ricardo Balaca, ca. 1860-1865. Museo de BB AA. de Bilbao

treectos, para degustar el *buffet*, a los sones de la orquesta; además, Price celebra en el jardín algunas verbenas, de nueve de la noche a tres de la madrugada<sup>124</sup>.

### Música instrumental en los años sesenta: de las sociedades a los jardines

Las sociedades profesionales tienen también gran importancia en el ámbito de la música sinfónica. En 1862 se constituye la primera y efímera Sociedad Española de Conciertos en Madrid, promovida por la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos, constituida, a su vez, en 1860. En 1863 Jesús de Monasterio y Juan María Guelbenzu crean la Sociedad de Cuartetos, activa hasta 1894. Los nuevos jardines de verano demandan actividad orquestal; así en el verano de 1864, en los Campos Elíseos actúa una orquesta dirigida

por Barbieri; en el verano de 1865 compiten una orquesta con otra dirigida por Arban en el Príncipe Alfonso, y otra dirigida por Gaztambide en los Campos Elíseos; en 1866, ante la ausencia de conciertos en los Campos Elíseos, la Sociedad de Conciertos de Madrid actuará en el Jardín de Apolo de Recoletos; a partir de 1867 la Sociedad de Conciertos actuará habitualmente en verano en los Campos Elíseos.

La Sociedad de Conciertos, constituida en 1866 y activa hasta 1903<sup>125</sup>, desarrollará fundamentalmente dos temporadas: la de primavera, casi siempre en el Teatro del Príncipe Alfonso, uno de los de mayor capacidad de Madrid, y otra en jardines de verano –casi siempre en los Campos Elíseos, y en 1866 en los Jardines de Apolo–, donde solía ofrecer entre 20 y 35 conciertos, acercando el repertorio orquestal –más sencillo que el de las temporadas de primavera– a un público más amplio. En estas temporadas de primavera, los conciertos solían tener tres partes, interpretando en la segunda una sinfonía en cuatro movimientos o una obra de gran formato; en las temporadas de verano, los programas se organizaban sólo en dos partes. Estas orquestas favorecieron la creación de repertorio sinfónico español y dieron a conocer las grandes obras sinfónicas clásico-románticas<sup>126</sup>.

El “Estado demostrativo de ingresos y gastos” de los conciertos ofrecidos por la Sociedad de Conciertos en el verano de 1866 –23 en el Jardín de Apolo del Circo Price, en el Paseo de Recoletos, y uno benéfico en los Campos Elíseos, entre

<b>Conciertos de Primavera, 1868</b>		
<b>Circo del Príncipe Alfonso</b>		
Precios de abono cinco conciertos (en reales)		Precio en despacho por concierto
Un palco, sin entradas	490	120
Butaca, con entrada	80	20
Delantera de tribuna, con entrada	50	12
Delantera de galería, con id.	40	6
Silla de tribuna, con id.	25	6
Asiento de 5 <sup>a</sup> fila de galería, con id.	25	6
Id. de 1 <sup>a</sup> , 2 <sup>a</sup> , 3 <sup>a</sup> o 4 <sup>a</sup> fila de galería, con entrada	20	5
Entrada general de palco y de paseo		4

Fig. 15. Precios de los abonos para la campaña de primavera de la Sociedad de Conciertos (1868)

el 16 de julio y el 15 de septiembre<sup>127</sup>-, ofrece unos ingresos de 223.788 reales, que proporcionan a los profesores 135.612 reales. El precio del billete era de 4 reales. En los Jardines de Apolo se vendieron 55.572 billetes en 23 conciertos, oscilando entre los 4457 billetes del cuarto concierto, celebrado el 25 de julio, y los 1302 billetes del segundo, celebrado el 18 de julio, siendo la media de 2416 billetes por concierto<sup>128</sup>.

En junta general de enero de 1868, se fijaron los precios de los primeros abonos de la Sociedad de Conciertos para los conciertos de Primavera en el Circo del Príncipe Alfonso. Se abrió un abono

para cinco conciertos, ofreciéndose después un concierto extraordinario (fig. 15).

Las actas de las Juntas de la Sociedad recogen el debate que tuvo lugar en 1872, en torno a la necesidad de subir los precios de las entradas de patio y butaca –10 y 4 reales respectivamente–, localidades ocupadas por las clases pudientes, dados los muchos gastos que tenía la entidad y el poco margen de beneficios conseguido. Siempre primó la intención de mantener el precio de las entradas más baratas, a favor del cultivo de la afición de la música sinfónica en Madrid.

## NOTAS

<sup>1</sup> Luis Enrique Otero Carvajal, "Las ciudades en la España de la Restauración (1868-1939)", en *España entre repúblicas 1868-1939*, vol. 1 (Guadalajara: Asociación de Amigos del Museo Provincial de Castilla-La Mancha, 2005), 29.

<sup>2</sup> Fernando Vicente Albarrán, Borja Carballo Barral y Rubén Pallol Trigueros, "Del taller a la gran fábrica, del ultramarinos a la gran empresa. La evolución del mercado de trabajo madrileño entre 1860 y 1930", en *Ayeres en discusión: temas claves de historia contemporánea hoy. IX Congreso de Historia Contemporánea*, ed. Nicolás Martín y González Martínez (Murcia: Universidad de Murcia, 2008), 3.

<sup>3</sup> Cfr. Antonio Fernández, "La población madrileña entre 1876 y 1931. El cambio de modelo demográfico", en *La sociedad madrileña durante la Restauración (1876-1931)*, vol. 1, ed. Bahamonde y Otero (Madrid: Comunidad de Madrid, 1989), 29-76.

<sup>4</sup> Cfr. Ángel Fernández García, "La evolución social de Madrid en la época liberal (1834-1900)", en *Arquitectura y espacio urbano de Madrid en el siglo XIX*, ed. Carmen Priego (Madrid: Museo de Historia de Madrid, 2008), 10-29.

<sup>5</sup> Ángel Bahamonde y Julián Toro, *Burguesía, especulación y cuestión social en el Madrid del siglo XIX* (Madrid: Siglo XX, 1978), 42-43.

<sup>6</sup> Cfr. Vicente Albarrán, Carballo Barral y Pallol Trigueros, "Entre palacetes y corralas: proceso de segregación socioespacial en el nuevo Madrid (1860-1905)", en *Ayeres en discusión: temas claves de historia contemporánea hoy*, 21.

<sup>7</sup> Luis Moya, "Cuando la ciudad parte de una matriz teórica", en *Arquitectura y espacio urbano de Madrid en el siglo XIX*, ed. Carmen Priego (Madrid: Museo de Historia de Madrid, 2008), 49. Cfr. también: Otero Carvajal, Luis Enrique y Pallol Trigueros, Rubén. 2009. "El Madrid moderno: capital de una historia urbana en transformación, 1860-1931", en *Historia Contemporánea* 39, 541-588; y Carballo Barral, Borja; Pallol Trigueros, Rubén y Vicente Albarrán,

Fernando, *El Ensanche de Madrid. Historia de una capital*, (Madrid: Editorial Complutense, 2008).

<sup>8</sup> Cfr. Germán Rueda, 2013. "Cuatro condicionantes de la vida social de los españoles del siglo XIX". *Revista de Estudios Extremeños*, LXIX, nº 1: 124.

<sup>9</sup> Vicente Albarrán, Carballo Barral y Pallol Trigueros. 2010. "Inmigración y mercado en el Madrid de la segunda mitad del siglo XIX". *Revista de Demografía Histórica*, XXVIII, I, 2ª época: 152.

<sup>10</sup> Recordemos la Menegilda de *La Gran Vía* (1886), figura representativa de todas las "fregatrices" coetáneas, a la que pronto tiene que dar la réplica sobre las tablas el ama, Doña Virtudes. Cfr. *La Gran Vía*, edición crítica de Cortizo y Sobrino, (Madrid: ICCMU, 1996).

<sup>11</sup> Sirva como ejemplo entre cientos, el anuncio publicado el 21-9-1862, en el *Diario oficial de avisos de Madrid*, solicitando ama de cría "que tenga buena leche y que esté sana. [...] Se le darán ocho duros mensuales", p. 4.

<sup>12</sup> Cfr. Carmen Sarasúa, *Criados, nodrizas y amo: el servicio doméstico en la formación del mercado de trabajo madrileño, 1758-1868*, (Madrid: Siglo XXI, 1994).

<sup>13</sup> "Muchas mujeres se empleaban en tareas por horas, cosiendo en sus casas para algún gran taller o acudiendo esporádicamente al río para trabajar como lavanderas, realizando trabajos industriales a domicilio como guarnecedoras en fábricas de zapatos o colocándose como asistentes por horas". Vicente Albarrán, Carballo Barral y Pallol Trigueros, "Del taller a la gran fábrica, del ultramarinos a la gran empresa. La evolución del mercado de trabajo madrileño entre 1860 y 1930", 11.

<sup>14</sup> A finales de siglo, parece que el suelo de las costureras había subido hasta cinco reales diarios. Germán Rueda, "Cuatro condicionantes de la vida social de los españoles del siglo XIX", 124.

<sup>15</sup> Jorge Uría, 2001. "Lugares para el ocio. Espacio público y Espacios recreativos en la Restauración española". *Historia Social*, nº 41, 91.

<sup>16</sup> Luis Moya, "Cuando la ciudad parte de una matriz teórica", 51.

<sup>17</sup> Luis Enrique Otero Carvajal, "Las ciudades en la España de la Restauración (1868-1939)", 29.

<sup>18</sup> Luis Enrique Otero Carvajal y Rubén Pallol Trigueros, "El Madrid moderno, capital de una España urbana en transformación (1860-1931)", 560.

<sup>19</sup> Robert Marrast, *José de Espronceda y su tiempo* (Barcelona: Crítica, 1989), 570.

<sup>20</sup> M<sup>a</sup> Rosa Cervera Sardá, "Hiero y arquitectura en el Madrid del siglo XIX", en *Arquitectura y espacio urbano de Madrid en el siglo XIX*, ed. Carmen Priego (Madrid: Museo de Historia de Madrid, 2008), 58.

<sup>21</sup> Luis Enrique Otero Carvajal, 2016. "La sociedad urbana y la irrupción de la modernidad en España, 1900-1936". *Cuaderno de historia contemporánea*, 38, número especial, 257.

<sup>22</sup> José de Castro y Serrano, *Cartas trascendentales escritas a un amigo de confianza*. Carta III. (Madrid: Imp. de Fortanet, 1887), 61.

<sup>23</sup> Tomás Luceño y Becerra, *El teatro moderno*, (Madrid: Imp. Española, 1870), 21.

<sup>24</sup> Las familias trabajadoras madrileñas de mediados de siglo estaban marcadas por "la escasez, por la necesidad de juntar varios salarios para llegar a final de mes y por el acento que se ponía en la unión para conseguir el incierto objetivo de la supervivencia". Vicente Albarrán, Carballo Barral y Pallol Trigueros. 2010. "Inmigración y mercado en el Madrid de la segunda mitad del siglo XIX". *Revista de Demografía Histórica*, XXVIII, I, 2ª época, 162.

<sup>25</sup> "Estrechamente informadas por los trabajadores domésticos, las clases populares incorporan ciertas prácticas de la cultura burguesa bajo una forma particular de clase". Francesc Calvo Ortega, 2017. "Las intimidades colectivas de la clase obrera. Vida urbana y cultura popular en las ciudades de principios del siglo XX". *Humanidades. Revista de Estudios Generales*, Universidad de Costa Rica. Vol. 7(1), 6.

<sup>26</sup> Cfr. M<sup>a</sup> Encina Cortizo, *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela* (Madrid: ICCMU, 1998), 368 y ss.

<sup>27</sup> Castro y Serrano, *Cartas trascendentales*, Carta II, 34.



<sup>28</sup> Cortizo, *Emilio Arrieta*, 368 y ss.

<sup>29</sup> Cfr., entre otras, León Boyd [seudónimo de Casal, Enrique], *Fiestas arisotocráticas 1913-14*, (Madrid: Admon. Martín de los Heros: 1914).

<sup>30</sup> En junio de 1863, los dos payasos y Wilthoyne y Secchi, del Teatro-Circo Price, tienen gran éxito con funciones en las que parodian *Norma* de Bellini. *La Discusión*, 2-7-1863, p. 3.

<sup>31</sup> "Eclipses. Gacetilla", *La Española*, 18-11-1849, p. 4. El gacetillero se refiere a la soprano Fanny Tacchinardi Persiani, una de las mejores cantantes belcantista y la mejor intérprete de la década de los cuarenta del personaje protagonista de *Lucia di Lammermoor*; y al barítono también italiano Giorgio Ronconi, primer Nabucco en el estreno de la ópera homónima de Verdi en la Scala milanesa en 1842. Ambos formaron parte de la compañía que José de Salamanca reunió en la década de 1840 en el Teatro del Circo.

<sup>32</sup> Cfr. M<sup>a</sup> Aurelia Díez Huerga. 2006. "Salones, bailes y cafés: costumbres socio-musicales en el Madrid de la reina castiza (1833-1868)". *Anuario Musical*, nº 61 (enero-diciembre), 189-201. Y Celsa Alonso, *La Canción Lírica Española en el siglo XIX*, (Madrid: ICCMU-SGAE, 1998).

<sup>33</sup> "El piano en familia". *Revista y Gaceta Musical*, Madrid, Año II, nº 23, 8-6-1866, p. 100.

<sup>34</sup> Cfr. VV. AA. *Sociedades musicales en España. Siglos XIX y XX*, editado Cortizo y Sobrino. *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Vols. 8 y 9, número monográfico, (Madrid: ICCMU, 2001).

<sup>35</sup> M<sup>a</sup> Encina Cortizo, *La Restauración de la Zarzuela en el Madrid del siglo XIX (1832-1856)*, (Madrid, Tesis doctoral, Universidad Complutense: 1993).

<sup>36</sup> Todavía en los años cuarenta, encontramos funciones misceláneas, que mantienen la estructura habitual en los siglos previos, caracterizada por la inclusión de formas breves –sainetes, bailes, tonadillas...– en los intermedios de los actos de una obra grande. E incluso, la función inaugural del teatro de la Zarzuela, en octubre de 1856, es todavía una función mixta y variada.

<sup>37</sup> En España no hay costumbre de que las damas se muevan de su sitio du-

rante los entreactos, a diferencia de lo que sucede en París, Londres o Berlín, a pesar de que las funciones de ópera pueden durar entre cuatro y seis horas, sobre todo, a partir de la llegada del repertorio wagneriano.

<sup>38</sup> Melchor Almagro San Martín, *Biografía del 1900* (Granada: Universidad de Granada: 2013) 234-235. Se trata de una reedición de la obra original, publicada en Madrid en 1943. Al "pesetero" se refiere Enrique Sepúlveda en *La vida en Madrid en 1887* (Madrid: Est. Tip. de Ricardo Fe, 1989), 18-19.

<sup>39</sup> No se debe confundir este teatro, destruido por un incendio en 1876, con el Teatro-Circo de Paul o Pol, en la calle Barquillo, que fue construido por el propio Paul Laribeau un poco más tarde, en 1847, y que tendrá vida en la segunda mitad del siglo, como veremos. Cfr. Ángel Luis Fernández Muñoz, *Arquitectura teatral en Madrid* (Madrid: Ayuntamiento de Madrid, ed. El Avapiés: 1989).

<sup>40</sup> Cfr. Emilio Casares, *La ópera en España. Procesos de recepción y modelos de creación. II. Desde la Regencia de María Cristina hasta la Restauración Alfonsina (1833-1874)*, (Madrid: ICCMU: 2018), 129 y ss.

<sup>41</sup> Esta cita y la anterior: "Inauguración del Teatro de la Zarzuela". *El Clamor Público*, 12-10-1856, p. 3.

<sup>42</sup> "La Zarzuela". *El Enano*, Madrid, 14-10-1856, p. 4.

<sup>43</sup> "Inauguración del Teatro de la Zarzuela". *El Clamor Público*, 12-10-1856, p. 3.

<sup>44</sup> Fuente: Luis García Martín, *Manual de teatros y espectáculos de Madrid* (Madrid: Cristóbal González: 1861), 53-54.

<sup>45</sup> Víctor Ruiz Albéniz ("Chispero"), *Teatro Apolo. Historial, anecdotaario y estampas madrileñas de su tiempo (1873-1929)*. "Estampa IV", s/p. (Madrid: Prensa Ibérica: 1953).

<sup>46</sup> "Asistir a la función inaugural [de la Zarzuela] era ya una verdadera necesidad, de que no se podía prescindir entre gentes de cierta clase". *Adán. "Teatros"*. Álbum de señoritas, 16-10-1856, p. 7.

<sup>47</sup> José Ignacio Suárez García. 2007. "La recepción de la obra de Richard Wagner en Madrid entre 1877

y 1893", *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 14, 127.

<sup>48</sup> Fragmento de un comentario sobre el Teatro del Circo Barcelonés publicado en el *Diario de Barcelona*, 27-1-1857, p. 2.

<sup>49</sup> Ruiz Albéniz, *Teatro Apolo*, "Estampa IV", s/p.

<sup>50</sup> Juan P. Arregui. 2005. "Luminotecnia teatral en la primera mitad del siglo XIX: de la herencia barroca a la introducción del gas". *Stichomythia, Revista de Teatro Español Contemporáneo*, 3, 28.

<sup>51</sup> Cfr. M<sup>a</sup> Encina Cortizo y Ramón Sobrino, "Main changes in the Spanish Way of Life after the Second Industrial Revolution: images of modernity through the *Género Chico* (1870-1914)", en *Music and the Second Industrial Revolution*, ed. Massimiliano Sala. (Turnhout: Brepols, 2019), 75.

<sup>52</sup> Manuel Osorio y Bernard, "Causas de la decadencia actual del teatro español". *Escenas contemporáneas*, año VI, 3<sup>a</sup> época, nº 6, 20-1-1862, p. 126.

<sup>53</sup> Ángel Fernández de los Ríos, *Guía de Madrid. Manual del madrileño y del forastero* (Madrid: Oficinas de *La Ilustración Española y Americana*: 1876), 763.

<sup>54</sup> Pedro Villa Mínguez, "Precios alimentarios y nivel de vida en Madrid (1851-1890)", en *Madrid en la Sociedad del siglo XIX*, vol. 2. *Capas populares y conflictividad social. Abastecimiento, población y crisis de subsistencia. Cultura y mentalidades*, ed. Otero Carvajal y Bahamonde (Madrid: Comunidad de Madrid y Revista ALFOD CIDUR: 1986), 287. Parecida cantidad maneja Rueda, "Cuatro condicionantes de la vida social de los españoles del siglo XIX", 117.

<sup>55</sup> El ama de cría procede generalmente de la zona cantábrica, siendo especialmente valoradas las pasiegas. Normalmente, anhelaban regresar con su familia y terminado el tiempo de cría, por tanto, no estaban en Madrid con intención de alternar, sino para ahorrar la mayor cantidad de dinero posible.

<sup>56</sup> Castro y Serrano, *Cartas trascendentes*, Carta II, 30.

<sup>57</sup> Javier de Santiago Fernández, "Antecedentes del sistema monetario

de la peseta”, en *VII Jornadas Científicas Sobre Documentación Contemporánea (1868-2008)* (Madrid: Universidad Complutense, 2008), 371.

<sup>58</sup> Cfr. *Ibid.*, 44 y ss.

<sup>59</sup> El Circo se divide en cuatro grandes categorías, relacionadas con la altura –platea (nuestro actual patio de butacas), entresuelo, anfiteatro principal y anfiteatro segundo–.

<sup>60</sup> En el mismo folleto, Arderius ofrece también un abono por tan solo treinta representaciones, mucho más asequible.

<sup>61</sup> [Francisco Arderius], *Función de desagravios a las Señoras de Madrid*. Temporada de los Bufos, 1869-1870. Teatro del Circo. IV Campaña teatral (Madrid: Imp. Española, 1869).

<sup>62</sup> Demetrio Castro. 2008. “Tipos y aires. Imágenes de lo español en la zarzuela”. *Ayer* 72 (4):1, 71.

<sup>63</sup> Los *Anuarios estadísticos de España* de los años 1859 a 1867 fueron publicados por la Comisión Estadística General del Reino (Madrid: Imp. Nacional). El del año 1866-67 lo publicó la Imp. de Minuesa de los Ríos en 1870. Véase también la Fig. 4, algunos de cuyos resultados se publicaron en la *Gaceta de Madrid*, 12-11-1862.

<sup>64</sup> A ese crecimiento contribuyó no poco la liberalización de la actividad teatral que impuso el Reglamento de 1849, permitiendo que fuera el mercado el que rigiera la actividad, apareciendo así la figura del empresario persiguiendo el beneficio. Cfr. Jesús Rubio, “El teatro en el siglo XIX” (II), en *Historia del Teatro español, II, siglos XVIII-XIX*, ed. José María Díez Borque (Madrid: Taurus, 1988).

<sup>65</sup> Carlos Serrano. 2010. “Teatro, deporte y corrida: hacia el espectáculo de masas en la España Isabelina (1859-1867)”. *Revista de Estudios Taurinos*, n° 28, Sevilla, 119.

<sup>66</sup> *Anuario administrativo de la provincia de Madrid para el año 1868* (Madrid: Oficina tip. del Hospicio, 1868 y 1869), 359.

<sup>67</sup> *Gil Blas*, 28-3-1867, p. 1.

<sup>68</sup> Véase el cuadro de cafés-cantantes del *Anuario* en: Enrique Mejías. 2017. “Las raíces isabelinas del teatro por horas y su primer repertorio: en torno a los orígenes del género chico”.

*Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 30 (enero-diciembre), 95.

<sup>69</sup> Luis Rivera, “Lo que corre por ahí”. *Gil Blas*, 2<sup>a</sup> época, 28-3-1867, p. 1.

<sup>70</sup> Ángel Fernández de los Ríos, *Guía de Madrid*, 573.

<sup>71</sup> En efecto contrario, años después, hacia 1900, los aristócratas que querían acudir a la cuarta función de Apolo tras salir del Real sin sentirse intimidados ante su atuendo de gala, conforman la Sociedad de palcos que, a cambio de una cuota, les garantizaba un asiento en un palco entre iguales. Tal y como relata Ruiz Albéniz, dicha Sociedad de palcos llegó a tener palco en cinco teatros en 1910: Real, Comedia, Princesa, Apolo y Eslava. “Estampa primera. La sociedad de palcos”. *Teatro Apolo*, s/p.

<sup>72</sup> Archivo Histórico Nacional. Consejos. Leg. 11.388, n° 166.

<sup>73</sup> Cortizo, *Emilio Arrieta*, 363.

<sup>74</sup> “Ministerio de Hacienda. Reglamento general para la imposición, administración y cobranza de la Contribución industrial”. *Gaceta de Madrid*, 29-3-1870, pp. 1-2.

<sup>75</sup> Se conservan el *Reglamento para la Sociedad de los Campos Elíseos de Madrid* (Madrid: Imp. y Estereotipia Española, 1861); y la *Memoria* de dicho proyecto, firmada por Casadesús, donde se recogen los gastos de inversión, y los beneficios que se esperan ya del primer verano de explotación, el de 1861.

<sup>76</sup> Carmen Ariza Muñoz, “Los jardines madrileños en el siglo XIX”, en *Madrid en la sociedad del siglo XIX*, vol. 2, ed. Otero Carvajal y Bahamonde Magro (Madrid: Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid, Revista ALFOZ CIDUR, 1986), 535.

<sup>77</sup> Juan Belza, “Los Campos Elíseos”. *El Periódico Ilustrado*, año I, n° 12, 25-5-1865, p. 5

<sup>78</sup> Mauricio Sánchez Menchero. 2009. “Cinco cuadros al fresco. Los jardines de recreo de Madrid (1860-1890)”. *Culturales*, vol. V, n° 9 (enero-junio), 146-147. Lamentablemente, el proyecto dejó de ser rentable, y tras cierto abandono, fue destruido en 1881.

<sup>79</sup> “Sección de noticias”. *La Violeta*, 17-4-1864, p. 3.

<sup>80</sup> En las funciones de baile, la orquesta estaba dirigida por José Vicente Arche.

<sup>81</sup> “Espectáculos de hoy. Campos Elíseos”. *La Correspondencia de España*, 19-6-1864, p. 4. Llega un momento, que es necesario ayudar al consumidor a elegir la atracción a la que desea asistir, evitando la confusión; Sánchez Menchero recoge cómo en 1867, “Joaquín Gaztambide instala un anuncio transparente en lo más alto del centro de la Puerta de Alcalá para informar de los programas diarios” a los espectadores. “Cinco cuadros al fresco”. *Culturales*, 151.

<sup>82</sup> Mariano Soriano Fuertes, *Calendario Histórico musical para el año de 1873* (Madrid: Imp. de la Biblioteca de Instrucción y Recreo, 1872), 61.

<sup>83</sup> Barbieri, F. A. “La verdad en su lugar”. *La Correspondencia Musical*, 8-11-1882, p. 3.

<sup>84</sup> Cfr. Cortizo, *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*, 327. Este teatro era el único de toda Europa que llevaba el nombre del compositor de Pésaro.

<sup>85</sup> Ramón Sobrino. 2006. “Joaquín Gaztambide (1822-1870). Director de orquesta”. *Príncipe de Viana*, n° 238, 641.

<sup>86</sup> Cfr. Barbieri, “La verdad en su lugar”. *La Correspondencia Musical*, 8-11-1882, p. 3.

<sup>87</sup> La orquesta era grande –unos 70 profesores, con 44 instrumentistas de cuerda, 3 arpas, 4 trompas, 3 trombones...–; y entre los instrumentistas, destacan nombres que luego conformarán con Barbieri la Sociedad de Conciertos, como los violinistas Pérez, Jiménez y Arche, los violonchelistas Campo y Casellas, el contrabajista Muñoz, el flautista Sarmiento, el clarinetista Fischer, o los hermanos Melliez, Camillo al fagot y Agustín al cornetín. Cfr. *La Libertad*, 7-06-1864, 4. Cfr. Ramón Sobrino, “La música sinfónica en el siglo XIX”, en *La Música en España en el siglo XIX*, ed. Casares y Alonso (Oviedo: Servicio de publicaciones de la universidad de Oviedo, 1995), 279-323.

<sup>88</sup> Nemesio Fernández Cuesta. “Revista de la semana”. *El Museo Universal* (Madrid), 3-7-1864, p. 1.

<sup>89</sup> De 5 de la mañana, hora de apertura, a 5 de la tarde, la entrada costaba sólo la mitad, 2 reales; a partir de esa hora, el precio de entrada se duplicaba.

<sup>90</sup> Jesús Cruz. 2015. "Símbolos de modernidad: la historia olvidada de los jardines de recreo en la España del siglo XIX". *Historia social*, n<sup>o</sup> 83, 38.

<sup>91</sup> Benito Pérez Galdós. "Folletín. Revista de la semana". *La Nación*, 22-6-1865, p. 1.

<sup>92</sup> Sobre estos jardines, véanse los trabajos de Carmen Ariza Muñoz.

<sup>93</sup> Cfr. Javier Barreiro. 2010. "Los primeros chotis españoles". *Anales del Instituto de estudios madrileños*, 37-42.

<sup>94</sup> "Gacetilla". *La España*, 18-11-1849, p. 4.

<sup>95</sup> M[esonero] R[omanos], R. de. "Crónica matritense de octubre". *La Ilustración*, n<sup>o</sup> 44, 1-11-1851, p. 1.

<sup>96</sup> "Gacetilla". *La España*, 17-11-1850, p. 4.

<sup>97</sup> También tenían orquesta el Recreo o Capellanes. Mejías, "Las raíces isabelinas del teatro por horas y su primer repertorio: en torno a los orígenes del género chico", 99.

<sup>98</sup> "Gacetilla". *La España*, 30-11-1853, p. 4.

<sup>99</sup> "Espectáculos". *La España*, 17-3-1859, 4. Probablemente el horario fuera alternando de año a año, pues en 1868, la Constante celebra su baile de ocho a una de la noche; y la Juventud Española, de tres a siete de la tarde. "Espectáculos". *La España*, 11-1-1868, p. 4.

<sup>100</sup> Cortizo, *Emilio Arrieta*, 336 y ss.

<sup>101</sup> "Hay, además, la sociedad de la Juventud española, en los Basílios, y el Circo de Paul, que se puebla de bailarines las tardes y noches de los días festivos". "Gacetilla. Jaleo largo". *La España*, 3-1-1854, p. 4.

<sup>102</sup> "Gacetilla. "¡Ya es demasiada afición!". *La España*, 17-3-1859, p. 4.

<sup>103</sup> La personificación de este baile había aparecido ya en *El paraíso en Madrid*, gacetilla lírica en tres actos y en verso de Luis Rivera, puesta en música por Antonio Reparaz y estrenada en el teatro del Circo la noche del 21 de diciembre de 1860. Y reaparecerá en la revista cómico-lírico fantástico callejera *La*

*Gran Vía* (1886), como protagonista de la apoteosis de la revista de Felipe Pérez y González, Federico Chueca y Joaquín Valverde, cantando el Chotis del 'Eliseo'. Cfr. *La Gran Vía*, edición crítica Cortizo y Sobrino (Madrid: ICCMU, 1996).

<sup>104</sup> Ésta cita y la anterior: Fernández Cuesta, Nemesio. "Revista semanal". *El Museo Universal*, 12-8-1860, p. 2.

<sup>105</sup> "Espectáculos". *La Iberia*, 8-12-1863, p. 3.

<sup>106</sup> Pedro Montoliù Camps, *Madrid Villa y Corte. Historia de una ciudad*, vol. 1 (Madrid: Silex, 1996), 203.

<sup>107</sup> "Apéndice". *Guía de Forasteros. Año Económico de 1871-72* (Madrid, Imp. Nacional, 1871), 133.

<sup>108</sup> Archivo Histórico Nacional. Consejos. Leg. 11.405, nos 108 a 160. Parte de los datos se publicaron en la *Gaceta de Madrid*, 12-11-1862.

<sup>109</sup> Albergaba diversas sociedades de baile; por ejemplo, en septiembre de 1862, acogía los bailes de la Juventud española de 15 a 19 hs.; y la Constante de 20 a las 24 hs. *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 21-9-1862, p. 4.

<sup>110</sup> "Jardín de recreo en el paseo de Recoletos", que ofrece bailes los domingos, a las 17:30, con fuegos artificiales. *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 21-9-1862, p. 4.

<sup>111</sup> *Diario oficial de avisos de Madrid*, 06-7-1862, p. 4.

<sup>112</sup> "Gran jardín de recreo en la puerta de Santa Bárbara, frente a la Real Fábrica de Tapices". Baile los domingos a las 17:00 h., seguido de fuegos artificiales. *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 21-9-1862, p. 4.

<sup>113</sup> Luis García Martín, "Bailes. Lo que fue el año cómico 1860-61", *Manual de teatros y espectáculos de Madrid* (Madrid: Imp. Nicolás González, 1860), 69.

<sup>114</sup> Este baile se celebraría de siete a doce de la noche. "Diversiones públicas". *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 6-7-1862, p. 4.

<sup>115</sup> *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 21-9-1862, p. 4.

<sup>116</sup> "Gacetilla. Observaciones de un desocupado". *La España*, 4-9-1864, p. 4.

<sup>117</sup> García Martín, *Manual de teatros y espectáculos de Madrid*, 53-54.

<sup>118</sup> *El clamor público*, 3-1-1862, p. 3.

<sup>119</sup> Tanto en repositorio EUROPEANA como en CERES del Ministerio de Cultura, se identifica erróneamente el baile del cuadro como el de los Campos Elíseos, situándolo en la Calle de Alcalá, pero el título del cuadro aclara perfectamente que se trata de El Paraíso.

<sup>120</sup> Fuente: *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, 14-8-1862, p. 4.

<sup>121</sup> "Espectáculos". *La Iberia*, 8-12-1863, p. 3.

<sup>122</sup> Entre 1860 y 1861, los editores Carrafa y Sanz publican una colección de danzas por entregas denominada "El Eliseo madrileño y Salón de Capellanes, colección de las más aplaudidas piezas de música que se ejecutan en los bailes públicos de la Corte", que reúne danzas de moda, para piano, a veces a cuatro manos, con indicaciones coreográficas finales. Muchas de ellas parte de temas operísticos de Giuseppe Verdi.

<sup>123</sup> Pérez Galdós, Benito. "Folletín". *La Nación*, 19-11-1865, pp. 1-2.

<sup>124</sup> Cfr. Sánchez Menchero, "Cinco cuadros al fresco...", *Culturales*, 151 y ss.

<sup>125</sup> Nació como sociedad sinfónico-coral, pero a partir de 1868 renunció al coro.

<sup>126</sup> Ramón Sobrino, "La música sinfónica en el siglo XIX", 161-194.

<sup>127</sup> Además, la Sociedad de Conciertos ofreció un concierto el 23 de septiembre en el Teatro del Circo a beneficio de la Sociedad Artístico-Musical de Socorros Mutuos.

<sup>128</sup> "Estado demostrativo de ingresos y gastos en los conciertos verificados por la Orquesta dirigida por el Sr. Barbieri en los Jardines de Apolo en el presente año". Archivo de la Sociedad de Conciertos de Madrid. Ramón Sobrino. 1992. *El sinfonismo español en el S. XIX. La Sociedad de Conciertos de Madrid*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Oviedo. Apéndice, s/p.

## REFERENCIAS

- Almagro San Martín, Melchor. 2013. *Biografía del 1900*. Granada: Universidad de Granada.
- Alonso, Celsa. 1998. *La Canción Lírica Española en el siglo XIX*. Madrid: ICCMU.
- Arderius, Francisco. 1869. *Función de desagracias a las Señoras de Madrid*. Madrid: Imp. Española.
- Ariza Muñoz, Carmen. 1986. "Los jardines madrileños en el siglo XIX.". En *Madrid en la sociedad del siglo XIX (2). Capas populares y conflictividad social. Abastecimiento, población y crisis de subsistencias. Cultura y mentalidades*, J. Otero Carvajal y Bahamonde Magro, eds., 519-537. Madrid: Consejería de Cultura de la Comunidad de Madrid.
- Ariza Muñoz, Carmen. 1990. *Los Jardines del Buen Retiro de Madrid*. Madrid: Lunwerg.
- Arregui, Juan P. 2005. "Luminotecnia teatral en la primera mitad del siglo XIX: de la herencia barroca a la introducción del gas." *Stichomythia, Revista de Teatro Español Contemporáneo* 3: 28.
- Bahamonde Magro, Ángel, y Julián Toro Mérida. 1978. *Burguesía, especulación y cuestión social en el Madrid del siglo XIX*. Madrid: Siglo XX.
- Barreiro, Javier. 2010. "Los primeros chotis españoles." *Anales del Instituto de estudios madrileños* 50: 37-42.
- Boyd, León [seudónimo de Casal, Enrique]. 1914. *Fiestas aristocráticas 1913-14*. Madrid: Admon. Martín de los Heros.
- Calvo Ortega, Francesc. 2017. "Las intimidades colectivas de la clase obrera. Vida urbana y cultura popular en las ciudades de principios del siglo XX." *Humanidades. Revista de Estudios Generales* 7(1): 6. <https://doi.org/10.15517/h.v7i1.27622>
- Carballo Barral, Borja, Pallol Trigueros, Rubén, y Fernando Vicente Albarrán. 2008. *El Ensanche de Madrid. Historia de una capital*. Madrid: Editorial Complutense.
- Casares, Emilio. 2018. *La ópera en España. Procesos de recepción y modelos de creación. II. Desde la Regencia de María Cristina hasta la Restauración Alfonsina (1833-1874)*. Madrid: ICCMU.
- Castro y Serrano, José de. 1887. *Cartas trascendentes escritas a un amigo de confianza*. Madrid: Imp. de Fortanet.
- Castro, Demetrio. 2008. "Tipos y aires. Imágenes de lo español en la zarzuela." En *Dossier Espectáculo y sociedad en la España contemporánea*, Demetrio Castro y Edward Baker, eds. *Ayer* 72 (4-1): 57-82.
- Cervera Sardá, M<sup>a</sup> Rosa. 2008. "Hierro y arquitectura en el Madrid del siglo XIX.". En *Arquitectura y espacio urbano de Madrid en el siglo XIX*, Carmen Priego, ed., 56-83. Madrid: Museo de Historia de Madrid.
- Cortizo, M<sup>a</sup> Encina. 1998. *Emilio Arrieta. De la ópera a la zarzuela*. Madrid: ICCMU.
- Cortizo, M<sup>a</sup> Encina. 1993. *La Restauración de la Zarzuela en el Madrid del siglo XIX (1832-1856)*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense. <https://doi.org/10.2307/20797006>
- Cortizo, M<sup>a</sup> Encina, y Ramón Sobrino. 2019. "Main changes in the Spanish Way of Life after the Second Industrial Revolution: images of modernity through the *Género Chico* (1870-1914)." In *Music and the Second Industrial Revolution*, Massimiliano Sala, ed. Colección *Music, Science and Technology*, 2, 70-95 Turnhout: Brepol.
- Cruz, Jesús. 2015. "Símbolos de modernidad: la historia olvidada de los jardines de recreo en la España del siglo XIX." *Historia social* 83: 37-54.
- Díez Hueriga, M<sup>a</sup> Aurelia. 2006. "Salones, bailes y cafés: costumbres socio-musicales en el Madrid de la reina castiza (1833-1868)." *Anuario Musical* 61 (enero-diciembre):189-201. <https://doi.org/10.3989/anuariomusical.2006.61.10>
- Ezama Gil, Ángeles. 2008. "Arte y literatura en los salones femeninos del siglo XIX: el salón de Trinidad Scholtz. La moda de los cuadros vivos.". En *Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX, IV Coloquio: La Literatura Española del Siglo XIX y las artes*, Jean François Botrel, Marisa Sotelo, Enrique Rubio, Laureano Bonet, Pau Miret, Virginia Trueba y Noemi Carrasco,

- eds., 111-127. Barcelona: Universitat de Barcelona/PPU.
- Fernández de los Ríos, Ángel. 1876. *Guía de Madrid. Manual del madrileño y del forastero*. Madrid: Oficinas de *La Ilustración Española y Americana*.
- Fernández García, Ángel. 2008. "La evolución social de Madrid en la época liberal (1834-1900)." En *Arquitectura y espacio urbano de Madrid en el siglo XIX*, Carmen Priego, ed., 10-29. Madrid: Museo de Historia de Madrid.
- Fernández Muñoz, Ángel Luis. 1989. *Arquitectura teatral en Madrid*. Madrid: Ayuntamiento de Madrid, ed. El Avapiés.
- Fernández, Antonio. 1989. "La población madrileña entre 1876 y 1931. El cambio de modelo demográfico." En *La sociedad madrileña durante la Restauración (1876-1931)*, Bahamonde y Otero, ed., vol. 1, 29-76. Madrid: Comunidad de Madrid.
- Freire, Ana María. 2002. "Salones y teatros de sociedad en el siglo XIX." En *Espacios de la comunicación literaria*, Álvarez Barrientos, ed., 149-160. Madrid: CSIC.
- García Martín, Luis. 1860. *Manual de teatros y espectáculos de Madrid*. Madrid: Cristóbal González.
- Luceño y Becerra, Tomás. 1870. *El teatro moderno*. Madrid: Imp. Española.
- Marrast, Robert. 1989. *José de Espronceda y su tiempo*. Barcelona: Crítica.
- Mejías, Enrique. 2017. "Las raíces isabelinas del teatro por horas y su primer repertorio: en torno a los orígenes del género chico." *Cuadernos de Música Iberoamericana* 30 (enero-diciembre): 87-109. <https://doi.org/10.5209/cmib.58564>
- Montoliù Camps, Pedro. 1996. *Madrid Villa y Corte. Historia de una ciudad*, vol. 1. Madrid: Sílex.
- Moya, Luis. 2008. "Cuando la ciudad parte de una matriz teórica." En *Arquitectura y espacio urbano de Madrid en el siglo XIX*, Carmen Priego, ed., 30-37. Madrid: Museo de Historia de Madrid.
- Otero Carvajal, Luis Enrique. 2007. "Las ciudades en la España de la Restauración (1868-1939)." En *España entre repúblicas 1868-1939, Actas de las VII Jornadas de Investigación de Castilla-La Mancha sobre investigación en Archivos*, vol. 1, 27-80. Guadalajara: Asociación de Amigos del Museo Provincial de Castilla-La Mancha.
- Otero Carvajal, Luis Enrique, y Rubén Pallol Trigueros. 2009. "El Madrid moderno: capital de una historia urbana en transformación, 1860-1931." *Historia Contemporánea* 39: 541-588.
- Otero Carvajal, Luis Enrique. 2016. "La sociedad urbana y la irrupción de la modernidad en España, 1900-1936." *Cuaderno de historia contemporánea* 38: 255-283. <https://doi.org/10.5209/chco.53678>
- Pérez y González, Felipe, Chueca, Federico, y Joaquín Valverde. 1996. *La Gran Vía* (Edición crítica Cortizo y Sobrino). Madrid: ICCMU.
- Rubio, Jesús. 1988. "El teatro en el siglo XIX (II) (1845-1900)." En *Historia del Teatro español, II, siglos XVIII-XIX*, José María Díez Borque, dir., 625-751. Madrid, Taurus. <https://doi.org/10.3828/bhs.68.4.544>
- Rueda, Germán. 2013. "Cuatro condicionantes de la vida social de los españoles del siglo XIX." *Revista de Estudios Extremeños* LXIX, n<sup>o</sup> I: 95-140.
- Ruiz Albéniz, Víctor. "Chispero". 1953. *Teatro Apolo. Historial, anecdótico y estampas madrileñas de su tiempo (1873-1929)*. Madrid: Prensa Ibérica.
- Salaun, Serge. 2001. "La sociabilidad en el teatro (1890-1915)." *Historia Social* 41: 128-129.
- Sánchez Menchero, Mauricio. 2009. "Cinco cuadros al fresco. Los jardines de recreo de Madrid (1860-1890)." *Culturales* V, n<sup>o</sup> 9 (enero-junio): 141-168.
- Santiago Fernández, Javier de. 2008. "Antecedentes del sistema monetario de la peseta." En *VII Jornadas Científicas Sobre Documentación Contemporánea (1868-2008)*, 369-390. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Sarasúa, Carmen. 1994. *Criados, nodrizas y amos: el servicio doméstico en la formación del*

- mercado de trabajo madrileño, 1758-1868. Madrid: Siglo XXI. <https://doi.org/10.1017/s021261090000570x>
- Serrano, Carlos. 2010. "Teatro, deporte y corrida: hacia el espectáculo de masas en la España Isabelina (1859-1867)". *Revista de Estudios Taurinos*, nº 28, Sevilla, 111-131.
- Sobrino, Ramón. 1992. *El sinfonismo español en el S. XIX. La Sociedad de Conciertos de Madrid*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Oviedo. <https://doi.org/10.2307/20797001>
- Sobrino, Ramón. 1995. "La música sinfónica en el siglo XIX." En *La Música Española en el siglo XIX*, Casares Rodicio y Alonso, eds., 161-194. Oviedo: Servicio de Publicaciones de la U. de Oviedo. <https://doi.org/10.4067/s0716-27901998018900015>
- Sobrino, Ramón. 2006. "Joaquín Gaztambide (1822-1870). Director de orquesta." *Príncipe de Viana* 67, nº 238. Conmemoración del VIII Centenario de la Chantría de la Catedral de Pamplona como dignidad eclesiástica (1206-2006). María Gembero, ed., 633-654.
- Soriano Fuertes, Mariano. 1872. *Calendario Histórico musical para el año de 1873*. Madrid: Imp. de la Biblioteca de Instrucción y Recreo.
- Suárez, José Ignacio. 2007. "La recepción de la obra de Richard Wagner en Madrid entre 1877 y 1893." *Cuadernos de Música Iberoamericana* 14: 73-142.
- Uría, Jorge. 2001. "Lugares para el ocio. Espacio público y Espacios recreativos en la Restauración española." *Historia Social* 41: 89-112.
- Vicente Albarrán, Fernando, Carballo Barral, Borja, y Rubén Pallol Trigueros. 2008. "Del taller a la gran fábrica, del ultramarinos a la gran empresa. La evolución del mercado de trabajo madrileño entre 1860 y 1930." En *Ayeres en discusión: temas claves de historia contemporánea hoy. IX Congreso de Historia Contemporánea*, Nicolás Marín y González Martínez, eds., 1-19. Murcia: Universidad de Murcia.
- Vicente Albarrán, Fernando, Carballo Barral, Borja, y Rubén Pallol Trigueros. 2008. "Entre palacetes y corralas: proceso de segregación socioespacial en el nuevo Madrid (1860-1905)." En *Ayeres en discusión: temas claves de historia contemporánea hoy. IX Congreso de Historia Contemporánea*, Nicolás Marín y González Martínez, 1-20. Murcia: Universidad de Murcia.
- Vicente Albarrán, Fernando, Carballo Barral, Borja, y Rubén Pallol Trigueros. 2010. "Inmigración y mercado en el Madrid de la segunda mitad del siglo XIX." *Revista de Demografía Histórica* 28, nº 1 (2ª época): 131-166.
- Villa Mínguez, Pedro. 1986. "Precios alimentarios y nivel de vida en Madrid (1851-1890)." En *Madrid en la Sociedad del siglo XIX*, vol. 2, *Capas populares y conflictividad social. Abastecimiento, población y crisis de subsistencia. Cultura y mentalidades*, Otero Carvajal y Bahamonde, 267-288. Madrid: Comunidad de Madrid y Revista ALFOZ CIDUR. <https://doi.org/10.1017/s021261090001524x>
- VV. AA. 2001. *Sociedades musicales en España. Siglos XIX y XX. Cuadernos de Música Iberoamericana*, vols. 8 y 9 (número monográfico), Cortizo y Sobrino, eds. Madrid: ICCMU.

# LA CIUDAD DESDE EL AIRE EN LAS PANTALLAS. ESPECTADOR Y TRANSEÚNTE

*Jorge Gorostiza López*

Real Academia Canaria de Bellas Artes

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0547-610X>

## RESUMEN

La vista del paisaje urbano desde lo alto ha fascinado a los seres humanos, una mirada diferente a otras y que modifica la percepción de la ciudad. El cine desde sus inicios ha empleado esa mirada aérea urbana, mostrando las ciudades directamente desde aeronaves y también como fondo de otros artefactos voladores. Según donde se sitúe la cámara en esas aeronaves, cambia el punto de vista, que puede ser frontal, trasero, lateral e inferior, en cuanto a lo observado desde las alturas, se han elegido inicios de películas filmadas en Madrid. En la actualidad hay otra mirada a la ciudad mediatizada por los programas informáticos La representación aérea y en movimiento de las ciudades, implica un nuevo modo de pensar y experimentar el paisaje urbano, que provoca un cambio significativo en los espectadores y transeúntes.

Palabras clave: cine, ciudad, aviación, visión, Madrid

## ABSTRACT

Aerial views of the urban landscape have long been a source of fascination, providing an alternative take of the city and altering perceptions of it. Cinema has used the overhead urban shot since its inception, showing cities directly from aircraft and also as the backdrop to other flying machines. The point of view (front, rear, side and below) changes depending on where the camera is placed on the aircraft. As regards what is seen from above, the openings of films shot in Madrid have been chosen. There now exists another view of the city that has been obstructed by computer programs. Representation of cities from the air and in motion implies a new way of thinking and of experiencing the urban landscape, which brings about a significant change in audiences and passers-by.

Keywords: cinema, city, aviation, vision, Madrid

«La contemplación de la Tierra desde el aire conduce a la meditación»  
Le Corbusier<sup>1</sup>

El espectador permanece inmóvil observando el espectáculo, mientras el transeúnte se mueve recorriendo un lugar, parece que estas actitudes serían contradictorias, pero hay un espacio donde ambas coinciden, dentro de un vehículo en movimiento. En un medio de locomoción el espectador puede estar sentado quieto, mirando a través de una ventanilla, al mismo tiempo que

está desplazándose, sin realizar esfuerzos, esta inmovilidad le permite centrarse en el acto de mirar hacia el exterior, observando cómo el entorno que le rodea va cambiando mientras el vehículo se mueve.

El viajero tanto en un ferrocarril, como en un automóvil, está sobre el terreno, sin que se modifique la altura de su punto de vista, sin embargo,

en una aeronave ese punto de vista va modificándose según se eleve o descienda su trayectoria en el espacio. La visión aérea global, es la que abarca más territorio en un mismo instante y además la que permite una mayor objetividad, permitiéndole tener menos interferencias, al no involucrarse físicamente con lo que está viendo, debido a la distancia del observador establecida por la altura de la aeronave.

Los seres humanos siempre estuvieron interesados en la visión desde arriba, que abarcara una gran extensión de terreno, los mapas y planos no solo servían para conocer cómo era ese terreno y para recorrerlo sin correr riesgos, sino además para conquistarlo o defenderlo. La representación de las ciudades también fue pronto crucial no solo para conocer su morfología, sino además para atraer a los viajeros dando a conocer sus peculiaridades urbanas y monumentos más notables.

Este interés por el paisaje urbano visto desde lo alto, también produjo representaciones pictóricas, como la vista de Nápoles en la Tavola Strozzi de 1472 y además se emplearon instrumentos como los panoramas del siglo dieciocho, en los que incluso se repetían vistas de una misma ciudad desde lugares diferentes, como las que pintó Robert Barker de *Constantinopla desde las torres de Gálata y la Doncella y de Edimburgo desde la colina Calton y la torre de la catedral*. Desde entonces hasta la actualidad numerosos artistas se han interesado por las vistas aéreas, pudiéndose mencionar el *Manifiesto de la Aeropintura Futurista* de 1929 e ilustraciones como las de Eduardo García Benito para el folleto *Dans le ciel de la patrie*, escrito por Jean Cocteau en 1918, para la sociedad Spad, constructora de los célebres biplanos franceses, así como las fotografías aéreas de ciudades publicadas en el libro de Kazimir Malévich *El Mundo No Objetivo* de 1927.

Se debe señalar que las vistas urbanas desde aeroplanos, no solo le interesaban a los artistas, sino también a la población, estando ligada, como el cine, a las ferias donde había primero globos y después aeroplanos a los que se podía subir pagando una cantidad de dinero, además se desarrollaron simulacros, como la atracción que se instaló en el Tibidabo de Barcelona en 1928 y aun funcionamiento, que consiste en una réplica

del primer avión que había realizado el trayecto de Barcelona a Madrid el año anterior y cuya única función es dar vueltas alrededor de una torre, sujeto por una grúa, para que sus pasajeros vean la ciudad desde lo alto.

### La mirada aérea

La inmovilidad del espectador –transeúnte le permite centrarse en el acto de mirar hacia lo que le rodea, esta mirada es diferente a otras y por supuesto modifica la percepción de la ciudad que se tenía hasta entonces. En 1912, Marinetti escribió en su *Manifiesto técnico de la literatura futurista*: «observando los objetos desde un nuevo punto de vista. ya no de cara o de espalda, sino de pico, o sea de escorzo, he podido romper las viejas trabas lógicas y los hilos de plomo de la comprensión antigua»<sup>2</sup>, confirmando que el lugar desde donde se mira, en este caso la vista aérea, cambia la visión e incluso llega a producir una nueva forma de entender la realidad.

Ese mismo año Picasso pintó el bodegón cubista *Notre avenir est dans l'air* y como ha explicado Juan José Lahuerta ese porvenir está «en el poder de la vista de pájaro, en el poder de separarse, de sobrevolar con una Obra todas las contradicciones»<sup>3</sup> y añade refiriéndose a Le Corbusier, que este mensaje «unos lo entendieron bien»<sup>4</sup>.

Efectivamente, este arquitecto ya había mencionado a los aviones en la revista *L'Esprit Nouveau* y en su libro *Vers une architecture* de 1923, que recoge artículos de esa revista, manifestando que el avión es una «máquina de volar»<sup>5</sup> como la casa debe ser una «máquina de habitar»<sup>6</sup>, más de una década después, en 1935, escribió el libro *Aircraft* en el que volvió a constatar su admiración por los propios aeroplanos, así como por lo que se ve desde ellos, indicando cómo el vuelo facilita la meditación y una forma distinta de pensar y además para el ser humano «ahora el ojo ve en sustancia lo que antes su mente solo podía concebir subjetivamente. Una nueva función añadida a nuestros sentidos. Un nuevo patrón de medida. Una nueva base para la sensibilidad»<sup>7</sup>, gracias a que «el aeroplano, en el cielo, transporta nuestros corazones por encima de todo lo mediocre. El avión nos ha dado la mirada a vista de pájaro. Cuando los ojos ven claramente, la mente puede



decidir con claridad»<sup>8</sup>., el punto de vista aéreo implica una nueva mirada y una forma de pensar distinta que debería servir para modificar los objetos, así como las ciudades.

### En movimiento

«El agonizante siglo XIX nos lega dos nuevas máquinas. Ambas nacen casi en la misma fecha, casi en el mismo lugar, se lanzan simultáneamente por el mundo, cubren los continentes. Pasan de las manos de los pioneros a las de los explotadores»<sup>9</sup>, así comienza el primer capítulo, «El cine, el avión», de *El cine o el hombre imaginario*, escrito por Edgar Morin en 1956, en el que se constata la relación entre la imagen en movimiento y la aviación desde sus inicios.

Pero no solo existe esa relación seminal entre la aeronave y el cinematógrafo, también hay otra más profunda expresada por Nam June Paik en la paráfrasis: «Le cinéma ce n'est pas je vois, c'est je vole»<sup>10</sup> (El cine no es qué veo, es qué vuelo) de modo que lo mostrado en las pantallas es más que una vista, sino es más un acto de sobrevolar lo real.

Dos años después de la proyección pública efectuada por lo hermanos Lumière en el Grand Café de París, en 1897, uno de sus operadores rodó *Panorama pris d'un ballon captif*, en ella se situó la cámara en un globo cautivo, verticalmente encuadrando el terreno, y se ve cómo se va elevando sobre una explanada, al mismo tiempo que se desplaza de lado hasta volar sobre las cubiertas de techos de un edificio. Ese movimiento ascendente vertical, que fue uno de los primeros que se pudieron ver en las pantallas, solo pudo volver a mostrarse muchos años después, cuando se colocaron cámaras en helicópteros.

Esta visión urbana desde un globo aerostático no era nueva, desde que surgió la fotografía ya se habían colocado cámaras en aeronaves, obteniéndose vistas desde el aire de ciudades como París, a través de las fotos que hizo Nadar en 1858, *Photographie aérostatique de Paris*, y 1868, *L'Arc de Triomphe et les grands boulevards de Paris vus d'un ballon*.

También se filmaron otras vistas aéreas de ciudades usando globos, como *Bird's-Eye View of San Francisco*, *From a Ballon* de la compañía

de Edison, filmada a principios de 1902, con una duración aproximada de tres minutos, está compuesta por cuatro planos, viéndose como la ciudad se va alejando y en el último plano acercándose, el movimiento ascendente parece más lento que el de la película de los Lumière, porque no empleó el punto de vista cenital, sino el oblicuo encuadrando hacia el horizonte.

El interés por las vistas aéreas influyó incluso en el modo como se mostraban las proyecciones, en 1900, Raoul Grimoin-Sanson presentó su *Cinéorama* en la Exposición Universal de París, en este espectáculo el público entraba en un edificio, ascendía por una escalera y llegaba a lo que simulaba ser una gran barquilla de un globo aerostático, situado en el interior de un cilindro de cien metros de diámetro, se apagaba la luz y comenzaba la proyección de diez películas sincronizadas sobre las paredes de ese cilindro, viéndose la ascensión desde un globo real que partía de París, seguida de imágenes aéreas de Niza, Biarritz, Túnez, Southampton y finalmente una corrida de toros en Barcelona, este efecto se lograba gracias a diez proyectores que estaban en una cabina cilíndrica, debajo de los espectadores, desgraciadamente Grimoin-Sanson no había previsto el enorme calor generado por estos aparatos, que en la primera exhibición provocó el desmayo de los proyectores; por lo que el espectáculo no volvió a repetirse, pero como he escrito, será recurrente «la idea, inspirada en los panoramas que todavía existen en varias partes del mundo, de eliminar el límite entre realidad y ficción»<sup>11</sup>.

Los cineastas se dieron cuenta pronto de los problemas que se producían al rodar desde aeronaves, en 1911, André Prothin escribió sobre sus filmaciones desde un avión, afirmando que para poder rodar el paisaje urbano de Reims a mil cien metros de altitud, era indispensable tener un tiempo despejado «porque vista desde arriba, una ciudad importante no es más que un océano de techos cuyo color gris es casi uniforme»<sup>12</sup>; desde el aire y con el cielo nublado, la urbe se convierte en una superficie sin relieve y grisácea, como el mar, que no merece ser filmada, porque no se parece a una ciudad al no distinguirse sus edificaciones, ni sus monumentos.

Los problemas no solo los causaban el tiempo atmosférico y la escasa iluminación, en una nota anónima publicada en 1920 en la revista *Moving Picture World*: se indicaba: «las vistas desde aviones no son nuevas, pero la rápida velocidad del avión ha tenido poco valor para fotografiar escenas dramáticas reales, aparte de comedias y películas de suspense o material a vista de pájaro. No puede reducirse a la velocidad de la acción normal sobre el terreno y por eso tiene poco valor para obtener un nuevo ángulo para fotografiar escenas directamente»<sup>13</sup>, efectivamente, a causa de su característica esencial, su velocidad de desplazamiento, no servía para seguir la acción ficticia de los personajes desarrollada sobre el terreno, pero era ideal para vistas de pájaro y por ello para mostrar panorámicas sobre ciudades en movimiento.

Esta relación con la ficción no impide que la visión desde lo alto se convierta en una atracción en sí misma, Teresa Castro advierte sobre la «aparentemente paradójica correlación entre descripción y espectáculo en las vistas aéreas urbanas cinematográficas»<sup>14</sup> y añade «no solo mostrando, desvelando y retratando (es decir. describiendo) sino también creando sensaciones visuales y corpóreas (es decir representando el mundo espectacular)»<sup>15</sup>, esta correlación permite que esas vistas sean cruciales para la narración cinematográfica dotándola de un significado distinto al de otras visiones.

Lo más común es que las ciudades hayan sido mostradas en las pantallas directamente desde vehículos aéreos, pero también es posible que haya elementos, casi siempre otra aeronave, entre el punto de vista y el paisaje urbano que se ve como fondo, hay cientos de estos planos en secuencias de muchas películas, pero son notables dos ejemplos de la misma época. El primero es el inicio de *El triunfo de la voluntad* (*Triumph des Willens*, Leni Riefenstahl, 1934), viéndose un trimotor Junkers Ju 52 con la matrícula D-2600 y detrás Nüremberg, en algunos planos también se muestra esa ciudad desde arriba y la sombra del avión, no se explica quién está en su interior, hasta que el aeroplano aterriza y desciende Adolf Hitler, en aquella época en Alemania se sabía que esa matrícula correspondía al avión particular del Führer y no se tendría la sorpresa que se tiene

ahora al verlo rodeado de otros jefes nazis uniformados, esta secuencia tiene un significado más profundo y terrible, ya que empieza, como ha escrito Krakauer, con «banco de maravillosas nubes, reencarnación del padre Odín a quien los antiguos arios oían atronar con sus huestes sobre la selvas vírgenes»<sup>16</sup>, el dictador, protegido por ese deidad o siendo su propia reencarnación, primero ve y controla a los ciudadanos desde arriba, y después desciende del cielo, como si fuera otro dios, el único vivo, que baja a la tierra para salvar a su pueblo acometiendo una tarea providencial.

El otro ejemplo es el último número musical de *Volando hacia Río de Janeiro* (*Flying down to Rio*, Thornton Freeland, 1933), en el que como las autoridades han prohibido que haya actuaciones musicales en la inauguración de un hotel, para evitar la ruina de su propietario, se decide realizar un gran espectáculo en el aire amarrando sobre las alas de once aeroplanos —entre ellos un Fairchild Fc-1, un Douglas M-1 y un Lockheed Vega—, a unas bailarinas que durante el vuelo se mueven rítmicamente al son de la música, llegando incluso a dar saltos de un trapecio a otro colgados del ala inferior de un biplano, hasta que una cae y providencialmente es recogida por un monoplano que vuela por debajo; mientras ellas se mueven, detrás de los aviones puede verse el paisaje urbano de Río de Janeiro, evidentemente gracias a un efecto especial denominado retroproyección, se supone que este gran y peligroso espectáculo está siendo apreciado por los ciudadanos desde el terreno, pero este punto de vista es imposible, ya que las bailarinas estarían ocultas por la parte inferior de las alas, aunque es cierto que en esos años se hacían acrobacias sobre aviones en vuelo, las que se muestran en esta película solo podrían ser vistas en toda su plenitud desde otro aeroplano o en las pantallas tras haber sido filmadas.

En el primer ejemplo se busca la veracidad propia del documental, incluso en una película tan tendenciosa y manipulada como esta, mostrando los edificios históricos y monumentos de una ciudad concreta, de Nüremberg; en el segundo, la ciudad podría ser cualquiera, no teniendo importancia frente a la coreografía que conlleva la fantasía desenfadada del musical.

También hay otros dos ejemplos, esta vez del mismo año y de la misma capital, de Madrid, y además en ambos se empleó el mismo plano de un Douglas DC-4 sobrevolando la ciudad, en *Vuelo 971* (Rafael J. Salvia, 1953), un viajero le dice a una chica: «Madrid queda bonito desde aquí arriba ¿Verdad? Se ve todo menos los baches», en el segundo, *Aeropuerto* (Luis Lucia, 1953), hay una voz en over que dice «desde el avión las ciudades ofrecen su plano en el que usted podrá situar fácilmente la iglesia donde contrajo matrimonio, la casa de tía Margarita o el Museo de Prado sin necesidad de preguntar a un guardia», en ambos ejemplos se hace hincapié en el conocimiento que otorga la visión aérea y se bromea con su correspondencia con la ciudad vista desde el terreno. En *Aeropuerto* hay un plano desde dentro de la cabina de un avión en el que se ve la ciudad tapada en la izquierda del encuadre por una parte del ala, mostrando el paseo de Recoletos, la calle de Alcalá y la Gran Vía, interrumpiéndose justo antes de que se vea la Plaza de España, es curioso que no se lleguen a mostrar el monumento a la Cibeles en el inicio del plano, ni los edificios España y Torre de Madrid, en su final; la elección de lo que se muestra, de los lugares de la ciudad, es muy importante, como se verá en los próximos apartados.

### El punto de vista

Invierno de 1912, Frank Coffyn se sienta en el sillín de un aeroplano Wright modelo B, al que le han colocado flotadores, arranca el motor y aunque hay bloques de hielo flotando en el río Hudson, los puede esquivar y comienza su vuelo, no solo es una de las primeras veces que se despega desde el agua, también hay otra novedad importante, a su lado, entre los dos asientos, han montado una cámara cinematográfica, enfocando hacia la parte delantera del avión; Coffyn comienza volando hacia la Estatua de la Libertad y la isla de Ellis, luego pasa por la estructura cilíndrica de Fort Jay, una prisión militar situada en la isla Governor, vuela por encima de los puentes de Brooklyn y Manhattan, da la vuelta entre los dos y antes de regresar, pasa cerca del Battery Park, en el extremo sur de Manhattan, para terminar amerizando en el río; todo su trayecto lo hace volando sobre el río, posiblemente por problemas

técnicos debidos a la baja altura a la que entonces volaban los aviones, por lo que no llegan a mostrarse rascacielos, que son una de las visiones más típicas de Nueva York.

Los espectadores ya habían visto la tierra desde arriba en el vuelo que realizó Wilbur Wright en Italia en 1909, pero tres años después pudieron ver, quizás por primera vez, una ciudad desde un aeroplano, sin tener que correr el riesgo de volar en él, sino sentados en sus butacas dentro de un local, así la hazaña no solo quedaría en la memoria de quienes la vivieron en su momento, sino registrada para la historia, gracias a la imagen en movimiento, repitiéndose desde entonces las vistas de monumentos neoyorquinos como la estatua de la Libertad y el puente de Brooklyn. Al colocar la cámara al lado del piloto y con su objetivo hacia el frente, la visión de los espectadores es similar a la del aviador, como si fuera un plano subjetivo de alguien sentado a su lado.

Este punto de vista no es habitual, aunque se ha repetido en películas como *27 horas* (Montxo Armendáriz, 1986), cuyo plano inicial comienza encuadrando la ciudad de San Sebastián desde lejos mientras amanece, la cámara se va acercando desde el mar a la playa de La Concha, terminando en un plano de un reloj que marca las siete en punto, indicando inequívocamente el lugar y el momento en que va a comenzar la acción.

Esta visión frontal de la ciudades se empleó en cuadros como *Incuneandosi nell'abitato* (*Acuñándose en lo habitado*), también conocido por *In tuffo sulla città* (*Sumergirse en la ciudad*), pintado por Tullio Crali en 1939, en el que se ven los edificios de una gran ciudad en un picado que parece irrecuperable, desde dentro de la carlinga de un avión, como si el espectador estuviera sentado detrás del piloto; en el primer título el avión entra en cuña, abriendo un hueco a la fuerza en la población y al mismo tiempo convirtiéndose en un objeto extraño entre ellos, en el segundo, la urbe es un océano, como el mencionado por Prothin, donde el piloto y el espectador van a zambullirse.

El cuadro de Crali tiene como antecedente las fotografías hechas a principios de los años treinta por Filippo Masoero: *Scendendo su San Pietro y Aeroveduta della basilica di S. Maria Maggiore in Roma*, en las que se ven ambas basílicas desde el aire y logrando un efecto dinámico que simula

el movimiento descendiente del aeroplano y el espectador al mover la cámara, desenfocándose los márgenes de la imagen,

Otro punto de vista aún menos frecuente es el trasero, cuando la cámara se coloca en la cola mostrando como el paisaje urbano, las nubes o el terreno se van alejando del espectador.

Lo más común es que la ciudad se encuadre desde el lateral de una aeronave, como ha sucedido en numerosas películas, entre ellas, todas las españolas que se mencionarán en el siguiente apartado. Estos dos tipos de vistas, la frontal y la lateral, han sido denominadas «imágenes oblicuas» por Mark Dorrian, con el «ojo dirigido a la vez hacia abajo y lateralmente»<sup>17</sup>. Unas imágenes también empleadas en muchos cuadros, entre ellos, *Avions fantaisistes* pintado por André Devambez en 1914 y los del pintor Richard Caline, quien durante la Primera Guerra Mundial se alistó en la Royal Air Force volando como observador y ametrallador, trasero, pintando en 1918 ciudades destruidas del frente occidental como Ypres, Lens y Bapaume, y el año siguiente otras del oriente próximo como Bagdad, Damasco y Jerusalén; también se han de mencionar las visiones aéreas de la torre Eiffel realizadas por Robert Delaunay como *Tour Eiffel et Jardin du Champs de Mars* de 1922 y otros tres cuadros titulados *Tour Eiffel*, pintados ese mismo año, en 1924 y en 1926, Sergei M. Eisenstein menciona uno de ellos en su artículo «Laocoonte», relacionándolo con el montaje cinematográfico<sup>18</sup>.

Además de estos puntos de vista, frontal y lateral, hay otro inferior, colocando la cámara debajo de la aeronave y encuadrando la ciudad directamente desde arriba en un eje perpendicular al plano del terreno. Dorrian lo denomina «vertical» y según él «surge históricamente como una forma que es, en oposición a los valores de la visión oblicua, no estética, no aurática, instrumental, desencantada y técnica, en virtud de su mirada directamente hacia abajo sobre el suelo»<sup>19</sup>. Recuérdese que este punto de vista cenital es el de las ortofotografías que se empleaban para dibujar, restituir es el término técnico empleado para esta acción, mapas y planos topográficos. Antes se mencionaba al pintor Richard Carline y también empleó este punto de vista para su cuadro

*An Impression of Lens, France, Seen from an Aeroplane The Anglo-German Front Line* de 1918.

Philippe Dubois ha escrito sobre este punto de vista, considerando al «cielo y la tierra como campo y como contracampo, estableciendo un efecto de bucle de ficción o cierre de Todo (lo que se llama precisamente “el universo”) a partir de lo que puede aparecer como sus dos caras simétricas entre las cuales (en el interior de las cuales) estamos atrapados. Lo que, a partir de este bucle de campo/contracampo se excluye la figura del Horizonte, el horizonte como bisagra articuladora, como línea de razón del paisaje, como sutura y como conexión entre tierra y cielo»<sup>20</sup>. Dubois emplea términos cinematográficos para explicar este tipo de vistas, como si se tratara de una secuencia en la que hubiera un diálogo entre varias personas situadas unas enfrente de otras, pero relacionándolo con el plano de tierra inferior y un plano virtual superior que sería el aéreo.

Antes ya se ha hablado de la película realizada por el operador de los Lumière, usando este punto de vista vertical, unos años más tarde se repitió en *A propósito de Niza (À propos de Nice)*, Jean Vigo, 1930), que comienza con tres planos aéreos de la ciudad y un cuarto tras una secuencia de animación y una playa; en el primero, el avión gira sobre el puerto, mostrándolo todos sus muelles; en el segundo, va del este hacia el oeste, sobrevolando el jardín Alberto Primero, la avenida de Verdún y el paseo de los Ingleses; en el tercero el recorrido va de noreste a sudoeste, siguiendo la playa y el paseo antes mencionado, viéndose la calle Isadora Duncan y la avenida de Bellet; en el cuarto se sigue la misma dirección que en el tercero viéndose también el paseo y la playa, y yendo desde la calle Cronstadt a la Honoré Sauvan; estos tres últimos recorridos son lineales y abarcan casi la misma distancia, aproximadamente quinientos metros, pero lo significativo es que no siguen un orden lógico, ya que el primero y el segundo están colindantes y en la misma dirección, pero tras ellos tenía que haberse visto el cuarto, al estar situado antes que el tercero. Los cineastas emplean unas imágenes casi abstractas y además crean un paisaje urbano distinto al real, porque ya no es importante sorprender al espectador con la propia vista cenital, sino darle relevancia a lo que se muestra.

### Lo observado

Como he escrito, las poblaciones «se ven desde un punto de vista celestial equiparando al espectador con un demiurgo que todo lo ve y todo lo sabe, una visión poco habitual para la mayoría de los espectadores, y que gracias a la altura de la cámara y su distancia hasta el suelo, sirve para comprobar la enorme extensión de las metrópolis y por tanto su complejidad, logrando además homogeneizar la morfología de las ciudades, llegando a compararlas con la naturaleza, con junglas llenas de personas con vidas y problemas muy diversos»<sup>21</sup>.

Al ser imposible estudiar todos los cientos de paisajes urbanos que se han mostrado desde el aire en las pantallas, se han tomado solo comienzos de películas españolas rodadas en Madrid. Una de las primeras cronológicamente es *¡Viva Madrid que es mi pueblo!* (Fernando Delgado, 1928), que comienza viéndose un globo terráqueo flotando entre nubes<sup>22</sup>, pasa a un mapa de España, después hay un inserto de la provincia de Madrid y un dedo femenino señala su capital; el siguiente plano es el aéreo en el que se sobrevuela la Plaza de Cibeles, se sigue por Alcalá y por último sobre la Gran Vía, el recorrido va desde lo general, el planeta, a lo concreto, el mapa con la provincia de Madrid, y después de lo tradicional, la estatua de la Cibeles, a lo moderno, la Gran Vía, cuyo cuarto y último tramo se finalizaría el año siguiente al estreno de la película.

Un recorrido parecido, pero en sentido inverso y dirección perpendicular, se hizo muchos años después en *Trío de damas* (Pedro Lazaga, 1960) en ella el vuelo sigue el Paseo de Recoletos hasta llegar a Cibeles y entonces, para remarcar la importancia del monumento, se gira varias sobre él para mostrar todo su contorno.

Otro trayecto aéreo se realiza en *Buenos días condesita* (Luis César Amadori, 1967) que comienza con una panorámica sobre el mapa de Madrid de Pedro Teixeira de 1656, hasta que la cámara hace un zoom sobre la Plaza Mayor, el siguiente plano es de esa plaza desde el aire, hay un giro sobre ella y se vuela hacia el sur por encima de la calle de los Estudios, se pasa sobre la Plaza de Cascorro y la calle Ribera de Curtidores, y a continuación hay un plano desde el nivel de la calle de El Rastro, donde la protagonista, co-

nocida por la Condesita, trabaja en un puesto de discos; el plano de Teixeira le da un aspecto de abolengo y nobleza, relacionándolo con el apodo de la protagonista, mientras que las vistas aéreas enlazan directamente con la realidad de un Madrid popular.

Los ámbitos que se muestran en estos planos aéreos iniciales no tienen por qué ser lugares turísticos o emblemáticos, *Me enveneno de azules* (Francisco Regueiro, 1969) comienza con una vista general de Madrid, sin que sepa muy bien cuál es la zona que se está viendo, hasta que se puede distinguir la traseca del Ministerio del Aire y a continuación el Arco de la Victoria en Moncloa en la lejanía. Otro ejemplo es *Una gota de sangre para morir amando* (Eloy de la Iglesia, 1973) en la que en un solo plano se sobrevuelan los alrededores del Hospital Universitario La Paz, llegando desde el sur hasta dar una vuelta sobre un edificio en aquel entonces aislado entre solares, casi como un inquietante monstruo varado en una tierra baldía, lo que es adecuado en una película que no se sabe muy bien si sucede en un futuro distópico o en la España de aquel momento.

Sin embargo, no es habitual que en los principios de las películas haya un solo plano aéreo, como en las antes mencionadas, sino varios consecutivos, una de las que incluye en su inicio mayor cantidad de estos planos y más significativos es *Las chicas de la Cruz Roja* (Rafael J. Salvia, 1958), que comienza con la Puerta de Alcalá, para ir pasando por la Plaza de Cibeles, Edificio España y Torre de Madrid, Gran Vía, Plaza del Callao, estadio Santiago Bernabeu, hipódromo de la Zarzuela, Ministerio del Aire, Palacio de Oriente, Plaza de Ramón y Cajal en la Ciudad Universitaria, Plaza de España, estanque de El Retiro, estadio Santiago Bernabeu de nuevo, la Ciudad Universitaria otra vez pero con la Escuela Técnica Superior de Ingenieros Industriales delante y al fondo el actual Colegio Mayor Guadalupe, Plaza de Neptuno, la Castellana, Plaza del Callao y por último de nuevo la Puerta de Alcalá, como puede observarse (fig. 1), el recorrido no sigue un orden lógico enlazando lugares cercanos, sino que es aleatorio, alternando monumentos conocidos con espacios para el espectáculo, como el hipódromo y el estadio, e incluso repitiendo lugares,

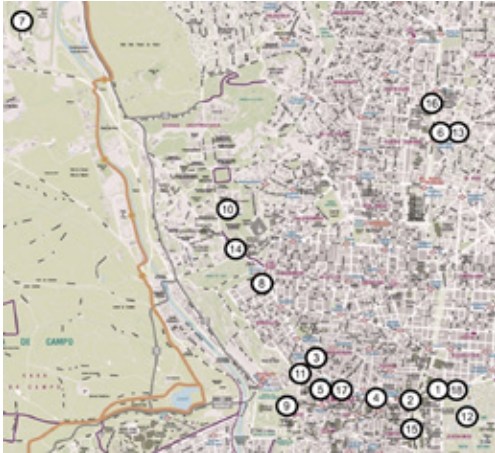


Fig. 1. Lugares de rodaje *Las chicas de la Cruz Roja*. Fuente: Jorge Gorostiza



Fig. 2. Lugares de rodaje *El vuelo de la paloma*. Fuente: Jorge Gorostiza

como este último, la plaza del Callao y la Puerta de Alcalá que abre y cierra la secuencia.

En *Los palomos* (Fernando Fernán-Gómez, 1964) se ven el Ministerio del Aire y la Plaza de España, mientras nieva sobre Madrid, en este caso no sólo se indica la ciudad, sino que además se aporta el dato de la estación del año; los edificios España y Torre de Madrid, situados en la plaza mencionada, eran los más altos de nuestro país en esa época y símbolos de la modernidad,

Unos "rascacielos" que también se ven desde el aire en *En septiembre* (Jaime de Armiñán, 1982), en la que además se muestran los Nuevos Ministerios y la zona de Azca, siguiendo el recorrido del Paseo de la Castellana, otro símbolo de lo moderno en la capital, hasta llegar a la esquina de las calles Pinar y López de Hoyos donde se supone que, en un palacete de cuatro plantas, está el colegio donde han estudiado los protagonistas y que va a ser demolido para edificar un edificio de muchas plantas, aunque hoy aun siga en pie.

*La joven casada* (Mario Camus, 1975) comienza viéndose desde el aire la estación de Chamartín, después el Parque de El Retiro y por último, la urbanización de bloques de viviendas plurifamiliares donde vive el matrimonio que protagoniza la película, es lógico que empiece con la estación porque es uno de los accesos a la ciudad, pero también por donde se sale de ella y el tren el

medio que elige la protagonista para huir de la capital y de su matrimonio.

Los planos aéreos antes mencionados siempre se desarrollan de día, pero además se han usado otros donde va amaneciendo, como al principio de *El disputado voto del señor Cayo* (Antonio Giménez-Rico, 1986) en el que se muestra el tejido urbano sin enseñar monumentos, ni edificios singulares, hasta llegar al Congreso de los Diputados, en cuyo interior se inicia su argumento.

También se ve el amanecer en Madrid en los planos iniciales de *El vuelo de la paloma* (José Luis García Sánchez, 1989) que comienza viéndose la Torre Picasso en la Castellana, pasando por el edificio de sindicatos en el Paseo del Prado, Puerta de Alcalá sobre la que se inserta el título de la película, Torrespaña conocida como "El pirulí", Plaza de Cibeles, Puerta del Sol, Plaza Mayor, Viaducto, Palacio Real, y por último, la Plaza del Conde de Barajas donde se desarrolla el argumento de la película, la intención también es ir mostrando monumentos y edificios conocidos, sin un recorrido lógico (fig. 2), ya que la última plaza mencionada está más lejos del Palacio Real y el Viaducto que de la Plaza Mayor.

Como puede comprobarse (tab. 1), la visión de monumentos madrileños se repite y dos de ellos, la Puerta de Alcalá y el Palacio Real, ya habían

	¡Viva Madrid que es mi pueblo! (1928)	Las chicas de la Cruz Roja (1958)	Trío de damas (1960)	Los palomos (1964)	Buenos días condesita (1967)	Me enveneno de azules (1969)	Una gota de sangre para morir amando (1973)	La joven casada (1975)	En septiembre (1982)	El disputado voto del señor Cayo (1986)	El vuelo de la paloma (1989)	Total
Plaza de Cibeles	X	X	X							X		4
Ministerio del Aire		X		X		X						3
Paseo de la Castellana		X						X		X		3
Plaza de España		X		X				X				3
Gran Vía	X	X										2
Palacio Real		X								X		2
Plaza Mayor					X					X		2
Puerta de Alcalá		X								X		2
Arco de la Victoria						X						1
Ciudad Universitaria		X										1
Congreso de los Diputados									X			1
Parque de El Retiro								X				1
Estación de Chamartín								X				1
Estadio Santiago Bernabeu		X										1
Hipódromo de la Zarzuela		X										1
Hospital Universitario La Paz							X					1
Paseo del Prado										X		1
Plaza de Neptuno		X										1
Plaza del Callao		X										1
Puerta del Sol										X		1
Rastro					X							1
Torrespaña										X		1
Viaducto de Segovia										X		1

Tabla. Lugares de rodaje en Madrid. Fuente: Jorge Gorostiza

sido reproducidos desde el aire en dos grabados hechos por Alfred Guesdon en 1852, según se ha supuesto, gracias a ascender en un globo cautivo, el primero desde el Sur hacia el Norte y el segundo desde el oeste al este situándose aproximadamente en la vertical del Manzanares. Esta repetición de lugares de la capital, también se produce en otras películas en planos iniciales rodados desde el terreno y son los monumentos icónicos que representan a la ciudad en otros medios.

### Otra mirada

Antes se mencionaba a André Prothin, quien también se refirió al punto de vista: «es mejor no tomar vistas demasiado verticales», porque los «monumentos desaparecen totalmente en el conjunto si pasas por encima de ellos. Hasta el punto que no pude reconocer el emplazamiento de la Catedral de Reims la primera vez que volé sobre ella, porque el piloto me había traído justo sobre su eje, y solo cuando vimos que estábamos casi sobre el lugar, me di cuenta que nos encontramos por encima del objeto de nuestro recorrido. Luego me incliné sobre las alas y distinguí el monumento que estaba buscando, y me parecieron dos grandes mesas redondas de comedor y otra larga; estábamos por encima de las dos torres y la nave»<sup>23</sup>, se ha de aprender a mirar desde el aire, ya que si no se tiene ese conocimiento, los monumentos pueden asimilarse a las formas más reconocibles de objetos cotidianos.

Hoy en día sería difícil que a alguien le ocurriera lo mismo que a Prothin, porque las miradas están entrenadas en la visión cenital, gracias a los populares y ya imprescindibles, programas informáticos para visualizar cartografía, como Bing Maps, Flash Earth, Google Earth, Google Maps, MapQuest, OpenStreetMap, OpenLayers y Yahoo Maps. La mayoría de ellos relacionados con el cine, ya que como explica Teresa Castro: «Lo que llama la atención de Google Earth son sus características “cinematográficas”, ilustradas por la fluidez de los movimientos aéreos que permiten al usuario navegar por el espacio-tiempo, o por la posibilidad de desarrollar movimientos en profundidad en la imagen, ya sea a través del “zoom in” o del “zoom out”. Mejoradas con cada versión del software, estas funcionalidades

descubren la dimensión cinética de la cartografía y la comprensión espacial que facilita»<sup>24</sup> además esta autora advierte sobre los peligros de estos programas: «Google Earth está asociado con una fantasía de dominación panóptica en todo el planeta. Es difícil no mencionar este aspecto cuando la aplicación afirma haber fotografiado toda la superficie de la Tierra, facilitando el acceso inmediato (al menos en teoría) a cualquier punto»<sup>25</sup>. Es evidente el interés por ver, conocer y controlar de los estados, recuérdese que en sus inicios Google Earth fue financiado por la CIA.

En cuanto a los videojuegos, el tipo de plano vertical sobre el terreno, se ha empleado en muchos de ellos y es conocido en inglés como *Top-down perspective* (Perspectiva de arriba hacia abajo), además de por *Bird's-eye view* (Vista de pájaro), *Overworld* (Sobre el Mundo), *Godview* (Vista de Dios), *Overhead view* (Visión sobre la cabeza) y *Helicopter view* (Visión de helicóptero), demostrando este último como se sigue asociando la forma de mirar desde arriba a un artefacto volador.

Hoy en día, el cine y en general las imágenes en movimiento, muestran cada vez más planos desde el aire, las tecnologías de vigilancia como las empleadas a través de satélites y, sobre todo, drones, hacen posible una visión casi perfecta de toda la superficie de la tierra, llegando incluso a abusar en muchas películas de las imágenes tomadas desde estos últimos artefactos. Estos aparatos de vuelo dirigidos desde tierra se emplearon ya en la Primera Guerra Mundial y en la actualidad se han popularizado hasta extremos asombrosos, su nombre viene de la palabra inglesa *drone*, que significa abeja macho o zángano, un gándul en nuestro idioma, y siguen dividiéndose en dos tipos: aviones y helicópteros, según sus movimientos, pero tienen la novedad de su tamaño reducido y la ausencia de piloto, por lo que la implicación del ser humano con lo representado es aún más lejana que cuando se emplean aeronaves tripuladas.

Los paisajes urbanos que se muestran en el cine han variado al haberse globalizado las ciudades un ejemplo es *Up in the Air* (*Up in the Air*, Jason Reitman, 2009) en la que hay unos rótulos indicando a qué ciudad va llegar el protagonista



y lo que se ve detrás es igual en todas ellas distinguiéndose solo por su nombre.

Las nuevas formas de mirar también han afectado en la construcción del espacio escenográfico cinematográfico se ha realizado con varios procedimientos, entre los fílmicos está el montaje, que he dividido en tres tipos: Limitado, Difuso y Esquemático<sup>26</sup>, este último se ha producido en los últimos años, es una mezcla de los dos anteriores y se suele realizar gracias a técnicas digitales, en este espacio gráfico se mezclan y superponen muchas imágenes que a veces no suceden en el mismo tiempo, ni en el mismo lugar; este nuevo instrumento da más información, rompiendo el encuadre tradicional y permite nuevas posibilidades narrativas y espaciales. Los esquemas empleados son muy variados y recuerdan a programas de ordenador, como los de presentaciones, pero los que interesan aquí son aquellos similares a programas para representar ciudades como Google Maps, un ejemplo es *Asalto al tren Pelham 1 2 3* (*The Taking of Pelham 1 2 3*, Tony Scott, 2009) en la que cuando se ha de transportar el dinero del rescate de un lugar a otro de Manhattan, en la pantalla se muestran sus situaciones reales, con textos indicando los nombres de las calles e imágenes muy parecidas a las usadas en esos programas; otro ejemplo es *Crank: Veneno en la sangre* y su secuela *Crank: Alto voltaje* (*Crank 2: High Voltage*) ambas dirigidas por Mark Neveldine y Brian Taylor en 2006 y 2009, en las que para indicar los enloquecidos trayectos del protagonista, se utilizan directamente imágenes de Google, con sus teclas de movimiento y ampliación, incluso apareciendo en sus ángulos inferiores derechos el anagrama de esa empresa.

Volviendo a Le Corbusier, el punto de vista desde el aire justifica su frase: «el avión acusa a la ciudad»<sup>27</sup>, concretando la razón de esta denuncia: «El avión observa la ciudad con su ojo de águila.

Observa Londres, París, Berlín, Nueva York, Barcelona, Argel, Sao Paulo. ¡Ay, qué lastimoso elenco! El aeroplano revela un hecho incuestionable: los hombres que han construido las ciudades no buscaban el placer, la satisfacción o la felicidad, ¡sino hacer dinero!»<sup>28</sup> y continúa: «El aeroplano examina, actúa rápidamente, contempla velozmente sin cansarse y eso no es todo: llega al corazón de la cruel realidad. Con su ojo de águila penetra en la miseria de las ciudades»<sup>29</sup>. La denuncia de Le Corbusier, sigue estando vigente, incluso cuando se han seguido sus planteamientos urbanísticos, el actual conocimiento de la realidad urbana, gracias a nuevas herramientas, debería servir no solo para formular una acusación contundente, sino además para que se mejoren los entornos en los que ha de vivir el ser humano en este nuevo siglo.

En su momento la vista de la ciudad desde el aire significó una novedad crucial que sirvió para analizarla, criticarla e intentar modificarla, en la actualidad ya no hace falta observar las ciudades desde una aeronave en directo o en diferido proyectadas sobre una pantalla cinematográfica, porque cualquiera puede ver cómo son las poblaciones de todo el mundo, desde cualquier lugar sentado delante del monitor de su ordenador. Esta posibilidad sirve para comprobar fácilmente que esta forma de mirar conlleva una transformación de lo observado, incluso físicamente en la realidad.

La representación en movimiento y desde el aire de las ciudades implica un nuevo modo de pensar y experimentar el paisaje urbano, diferente al cotidiano desde el terreno, un conocimiento que además ha provocado un cambio significativo en la forma de ser de esos espectadores transeúntes en que se han convertido la mayoría de los seres humanos.

## NOTAS

<sup>1</sup> Le Corbusier, *Aircraft* (Madrid; Abada, 2003), 86.

<sup>2</sup> Filippo Tommaso Marinetti, "Manifiesto técnico de la literatura futurista," in *Manifiestos futuristas* (Barcelona: Ediciones del Cotal, 1978), 163.

<sup>3</sup> Juan José Lahuerta, "Ciudad / Avión," in *Ciudades sin nombre* (Madrid: Comunidad de Madrid, 1998), 15

<sup>4</sup> Juan José Lahuerta, "Ciudad / Avión," in *Ciudades sin nombre* (Madrid: Comunidad de Madrid, 1998), 15.

<sup>5</sup> Le Corbusier, *Hacia una arquitectura* (Buenos Aires: Poseidón, 1978) 85.

<sup>6</sup> Le Corbusier, *Hacia una arquitectura* (Buenos Aires: Poseidón, 1978) XXXI.

<sup>7</sup> Le Corbusier, *Aircraft* (Madrid; Abada, 2003), 73.

<sup>8</sup> Le Corbusier, *Aircraft* (Madrid; Abada, 2003), 13.

<sup>9</sup> Edgar Morin, *El cine o el hombre imaginario* (Barcelona: Paidós, 2001), 13.

<sup>10</sup> Citado por Paul Virilio, *Guerre et cinéma I. Logistique de la perception*. Paris: Cahiers du Cinéma., 1991), 15.

<sup>11</sup> Jorge Gorostiza. 2015. "La pantalla, límite entre realidad y ficción." *Anales de la Real Academia Canaria de Bellas Artes*, no. 8: 52.

<sup>12</sup> André Prothin. 1911. "La Cinématographie en Aéroplane." *Cine-Journal* 4, no. 167 (4 november): 8.

<sup>13</sup> Anónimo. 1920. "Moreno Photographing Full Sequence from Baby Blimp." *Moving Picture World* 46, no 6 (9 october): 827.

<sup>14</sup> Teresa Castro. "Cinematic Cartographies of Urban Space and the Descriptive Spectacle of Aerial Views (1898-1948)." in *Cinematic Urban Geographies*, edited by François Penz and Richard Koeck (New York: Palgrave Macmillan, 2017) 48.

<sup>15</sup> Teresa Castro. "Cinematic Cartographies of Urban Space and the Descriptive Spectacle of Aerial Views (1898-1948)." in *Cinematic Urban Geographies*, edited by François Penz and Richard Koeck (New York: Palgrave Macmillan, 2017) 48.

<sup>16</sup> Siegfried Krakauer, *De Caligari a Hitler: Historia psicológica del cine alemán* (Barcelona: Paidós, 1985), 273.

<sup>17</sup> Mark Dorrian. 2007. "The aerial view: notes for a cultural history." in *Strates: Matériaux pour la recherche en sciences sociales*, no. 13: 3.

<sup>18</sup> Sergei M. Eisenstein, *Hacia una teoría del montaje*, Vol. 1 (Barcelona: Paidós, 2001) 151,

<sup>19</sup> Mark Dorrian. 2007. "The aerial view: notes for a cultural history," in *Strates: Matériaux pour la recherche en sciences sociales*, no. 13: 8.

<sup>20</sup> Philippe Dubois, "Le regard vertical: ou les transformations du paysage," in *Les paysages du cinéma*, edited

by Jean Mottet (Seysse: Champ Vallon, 1999), 25.

<sup>21</sup> Jorge Gorostiza, 2019. "Desde el cielo y en descenso hasta el monumento: Ciudades en principios de películas." *Bitácora Arquitectura*, no. 40: 85.

<sup>22</sup> Este plano se parece al inicial de *Casablanca* (Casablanca, Michael Curtiz, 1942), en el que también hay una visión de todo un globo terráqueo asombrosamente inmerso en nubes.

<sup>23</sup> André Prothin. 1911. "La Cinématographie en Aéroplane." *Cine-Journal* 4, no. 167, (4 november): 8.

<sup>24</sup> Teresa Castro. *La pensée cartographique des images* (Lyon: Aléas, 2008), 237.

<sup>25</sup> Teresa Castro. *La pensée cartographique des images* (Lyon: Aléas, 2008), 237.

<sup>26</sup> Jorge Gorostiza. 2016. "La construcción de la ficción: Espacio arquitectónico – espacio cinematográfico." PhD diss., Escuela de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid. 165.

<sup>27</sup> Le Corbusier, *Aircraft* (Madrid; Abada, 2003), 76.

<sup>28</sup> Le Corbusier, *Aircraft* (Madrid; Abada, 2003), 11.

<sup>29</sup> Le Corbusier, *Aircraft* (Madrid; Abada, 2003), 12.

## REFERENCIAS

- Anónimo. 1920. "Moreno Photographing Full Sequence from Baby Blimp." *Moving Picture World* 46, no. 6 (October 9): 827.
- Castro, Teresa. 2008. *La pensée cartographique des images*. Lyon: Aléas.
- Castro, Teresa. 2017. "Cinematic Cartographies of Urban Space and the Descriptive Spectacle of Aerial Views (1898-1948)." In *Cinematic Urban Geographies*, edited by François Penz y Richard Koeck, 47-63. Nueva York: Palgrave Macmillan. [https://doi.org/10.1057/978-1-137-46084-4\\_3](https://doi.org/10.1057/978-1-137-46084-4_3)
- Le Corbusier. 1978. *Hacia una arquitectura*. Buenos Aires: Poseidón.
- Le Corbusier. 2003. *Aircraft*. Madrid: Abada.
- Dorrian, Mark. 2007. "The aerial view: notes for a cultural history." *Strates: Matériaux pour la recherche en sciences sociales* 13: 1-17.
- Dubois, Philippe. 1999. "Le regard vertical: ou les transformations du paysage." In *Les paysages du cinéma*, edited by Jean Mottet, 24-44. Seyssel: Champ Vallon.
- Eisenstein, Sergei M. 2001. *Hacia una teoría del montaje*, Vol. 1. Barcelona: Paidós.
- Gorostiza, Jorge. 2015. "La pantalla, límite entre realidad y ficción." *Anales de la Real Academia Canaria de Bellas Artes* 8: 51-64.
- Gorostiza, Jorge. 2016. "La construcción de la ficción: Espacio arquitectónico – espacio cinematográfico." PhD diss., Escuela de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid.
- Gorostiza, Jorge. 2019. "Desde el cielo y en descenso hasta el monumento: Ciudades en principios de películas." *Bitácora Arquitectura* 40: 78-85. <https://doi.org/10.22201/fa.14058901p.2019.40.69441>
- Lahuerta, Juan José. 1998. "Ciudad / Avión." In *Ciudades sin nombre*, 11-16. Madrid: Comunidad de Madrid.
- Krakacuer, Siegfried. 1985. *De Caligari a Hitler: Historia psicológica del cine alemán*. Barcelona: Paidós.
- Marinetti, Filippo Tommaso. 1978. "Manifiesto técnico de la literatura futurista." In *Manifiestos futuristas*, 156-166. Barcelona: Ediciones del Cotal.
- Morin, Edgar. 2001. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Prothin, André. 1911. "La Cinématographie en Aéroplane." *Cine-Journal*, no. 167 (November 4): 5-8.
- Virilio, Paul, 1991. *Guerre et cinéma I. Logistique de la perception*. Paris: Cahiers du Cinéma.



Colaboraciones





# BURIED BUT NOT FORGOTTEN: JUAN GUAS' FUNERARY CHAPEL IN SAN JUSTO Y PASTOR, TOLEDO

*Costanza Beltrami*

The Courtauld Institute of Art

Data recepción: 2018/06/24

Data aceptación: 2019/03/30

Contacto autora: [costanza.beltrami@courtauld.ac.uk](mailto:costanza.beltrami@courtauld.ac.uk)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8622-7414>

## RESUMEN

El maestro cantero Juan Guas (activo 1453–1496) es famoso por San Juan de los Reyes, el célebre monasterio toledano concebido como panteón para los Reyes Católicos. Pero Guas fue también uno de los pocos artesanos medievales que pudo financiar su propia capilla funeraria. La capilla recoge la memoria personal del maestro y su inscripción sugiere un canon de obras para la posteridad. Su estilo evoca algunos elementos decorativos típicos de encargos más ostentosos. Sin embargo, la capilla fue también un sitio de olvido ya que, al contrario del panteón real diseñado por Guas, es un espacio modesto y compartido. De hecho, el sitio sigue siendo poco estudiado, contrastando con la fama de Guas conocido como el “starchitect” de los Reyes Católicos. Este artículo sitúa la capilla funeraria de Guas dentro del contexto de su obra y mito. Al evaluar el papel de Guas en este proyecto, el artículo explora la autopromoción de un “simple artesano” a través de un memorial funerario excepcional.

Palabras clave: Juan Guas, capilla funeraria, Toledo, memoria, estatus

## ABSTRACT

The late-gothic master mason Juan Guas (active 1453–1496) is renowned for his design of San Juan de los Reyes, the celebrated Toledan monastery initially conceived as a pantheon for the Catholic Monarchs. Guas was also one of very few medieval craftsmen able to commission his own funerary chapel. The chapel is a memorial to himself, and its inscription points to a canon of works for posterity, while the style formally evokes decorative elements typical of far more ostentatious commissions. Yet it was also a site of oblivion, for unlike the royal pantheon he designed, it is a modest, shared space. Indeed, the chapel has been little studied, in striking contrast to Guas' fame as the Catholic Monarchs' “starchitect.” This article places Guas' funerary chapel within the context of his oeuvre and myth. By evaluating Guas' role in this project, the article explores the self-promotion of a “humble craftsman” through the study of a unique funerary memorial.

Keywords: Juan Guas, funerary chapel, Toledo, memory, status

Juan Guas is widely considered to be one of the most important master masons of late gothic Iberia. José María de Azcárate even labelled him a “genius” for his ability to adapt flamboyant forms to the needs and customs of Castilian patrons.<sup>1</sup>

While buildings associated with the master mason —notably San Juan de los Reyes— never ceased to be appreciated for their architectural splendour, exalted patronage and historical significance, the name of the master who constructed them was



Fig. 1. Casiano Alguacil (1832–1914), “Church of San Justo, Toledo—Chapel of Juan Guas,” 1880–90, albumen silver print from glass negative, Archivo Municipal de Toledo, CA-0388-VI. Source: Archivo Municipal de Toledo

at times forgotten. The German traveller Hieronymus Münzer, who visited San Juan de los Reyes when it was still under construction, recorded the content of his conversations with the building’s *architector fabrici* in his travel diary, but not the name of his interlocutor.<sup>2</sup> As a result, Guas’ connection with the building was long buried deep in the archives. It only resurfaced in the scholarly literature in the 1850s, thanks to the rediscovery of an inscription in the Candelaria chapel of the parish church of San Justo y Pastor in Toledo (figs. 1, 15). As recently unveiled by Daniel Ortiz Pradas, the discovery was first published by José María Quadrado in his *Recuerdos y bellezas de España*.<sup>3</sup> Quadrado’s words in that book articulate his excitement during an unexpected encounter:

*As we were recording the chapels of the right nave, less damaged by the [church’s] restoration, our attention was captured by that of the Candelaria, not for its extremely unattractive, if Renaissance, altarpiece, but rather for the figure of a kneeling man, wearing a dress with cloak and dagger; and*



Fig. 2. Coat of arms decorating the entrance of the Candelaria chapel, church of San Justo y Pastor, Toledo. Chapel completed by 1497. Source: Costanza Beltrami

*looking up to the inscription which decorates the frieze, an unexpected discovery suddenly moved our hearts to joy. The architect of San Juan de los Reyes, the unknown creator of that artistic prodigy, Juan Guas, reveals there his name to a posterity which has apparently not stumbled over it, leaving it to sink into oblivion: there is his figure, there is his chapel, there probably his burial, outside of his magnificent work, which he still refrained from signing.<sup>4</sup>*

The inscription on which Quadrado’s attention focused is still readable today:

*This chapel was commissioned by the honoured Juan Guas, master mason of the Holy Church of Toledo and master mason of the works of the King Don Ferdinand and the Queen Lady Isabella, he who made San Juan de los Reyes. This chapel was made by Marina Álvarez, his wife, and was completed in 1497.<sup>5</sup>*

The inscription offered several important details of Juan Guas’ life and works, many of which were still unknown at the time. It is difficult not to share Quadrado’s excitement at the discovery. While a few funerary slabs and monuments survive, fifteenth-century gothic architects did not commonly commission funerary chapels.<sup>6</sup> Thus, the Candelaria chapel’s very existence offers tantalising evidence of Guas’ unparalleled status. However, Quadrado’s passage reveals a prosopographical rather than a sociological interest. At the heart of his excitement was the glimpse of Guas’ personality which the chapel afforded. The name of the mason had already surfaced in the payment accounts of Toledo cathedral and elsewhere, but only now did he obtain a biography, a face, possibly even a long-buried corpse. Quadrado’s discovery was triggered by the chapel’s effigy, identified as the “figure” of the



master in spite of its early modern dress suggestive of high status. Framing the discovery of the chapel as a personal encounter with the master, Quadrado turned Guas into something of a modern "starchitect," an artist confident in the value of his art and in his personal right to be remembered, even as he acknowledged that, like a humble craftsman, Guas had preferred to sign an "obscure chapel" rather than San Juan de los Reyes, his undisputed masterpiece.<sup>7</sup>

Quadrado's misidentification was soon corrected by the writer and critic Gregorio Cruzada Villaamil. Removal of the chapel's unattractive Renaissance altarpiece uncovered the mural painting of four figures dressed in late medieval garb (figs. 5, 12). This was immediately recognised as *the* truthful effigy of Guas and his family.<sup>8</sup> Widely publicised by newspapers and magazines, the discovery turned Guas into a "celebrity," to the point that in 1867 the family magazine *La moda elegante ilustrada* could casually drop Guas' name in a discussion of Mozart's *L'Oca del Cairo*.<sup>9</sup> In even more intellectual circles, plans progressed to include a copy of Guas' portrait in a new "Iconographic Museum" which aimed to collect the likenesses of eminent Spaniards in an imitation of London's National Portrait Gallery.<sup>10</sup>

The identification of the painted figures with Guas' family and of the chapel as a repository of Guas' individuality has since remained relatively unchallenged. Features of the Candelaria chapel, notably the coat of arms decorating its entrance, were combined to define a personality which was inscribed on other projects related to the master mason and which inspired and shaped further art-historical research. For example, in the late nineteenth century Arturo Mélida y Alinari, the architect who led a wide-ranging restoration of San Juan de los Reyes, reproduced the coat of arms in the stonework of one of the convent's windows and proposed to decorate the convent's cloister with reproductions of the family portrait.<sup>11</sup> More recently, in 1950 José María de Azcárate used the fields of the coat of arms as a point of departure to propose a new theory on the master mason's geographical origins.<sup>12</sup> Yet, as the myth of Guas was being celebrated, it was simultaneously being deconstructed through the publication of documents —notably, Guas' will,

the Candelaria chapel's foundation charter and several payments relative to the construction of San Juan de los Reyes—which reveal the names of Guas' many close collaborators, the strong influence of patrons and the numerous hands involved in the complex bureaucracy of building, elements which differentiate the profile of this fifteenth-century master mason from that of a modern "artist-as-intellectual."<sup>13</sup> In the last few years, several publications have contributed to this reassessment.<sup>14</sup> Nevertheless, publications intended for a wider audience often propagate elements of the nineteenth-century myth of Guas, especially his celebrated portrait and coat of arms.<sup>15</sup>

From the nineteenth to the mid-twentieth century, scholars interpreted the chapel and its inscription as an expression of Guas' unique personality and individual genius, rather than studying it as an architectural commission in its own right. As a result, Guas is among the best-known fifteenth-century Iberian master masons, while his modest chapel in San Justo y Pastor is almost as "obscure" today as it was in Quadrado's time. Attempting to readdress this balance of celebration and oblivion, this article will offer a new analysis of the chapel, suggesting that it should be considered not as the shrine of a "starchitect" but rather as a collaborative space. Able to fashion his own funerary chapel in the manner of the nobility, Guas clearly had an exceptional status among his contemporaries. Yet, I will argue that the project stretched his economic and social powers, required more than one generation of social and economic success, and relied on professional exchange with other master masons. As a result, Guas' funerary chapel should not be interpreted as a personal celebration, but rather as a testament to the networks of relatives, collaborators and patrons which the migrant master mason skilfully assembled during his lifetime, and to their role in preserving his memory.

### Setting the Scene

Guas' chapel is located in the parish church of San Justo y Pastor, in the highest part of Toledo, not far from the Alcázar. Established after the conquest of the city, San Justo y Pastor is first documented in 1125. The apse, with its



Fig. 3. Vault of the Candelaria chapel, church of San Justo y Pastor, Toledo. Chapel completed by 1497. Source: Costanza Beltrami

brick structure so typical of Toledo, must be the earlier part of the building and may pre-date the large-scale reconstruction patronised by Gonzalo Ruiz de Toledo, lord of Orgaz, in the first half of the fourteenth century, when the richly decorated chapel of Corpus Christi was probably constructed. Three gothic chapels were added to the church's south side in the late fifteenth to mid-sixteenth century: the westernmost is Guas'; the second was probably that created by Pedro de Ribadeneira at the same time; the third was established in 1537 by Luis de Arévalo el Viejo and later passed to the Daza family. Drastic changes were introduced in the appearance of the church in the following century, when Juan Bautista Monegro directed the Classicising refashioning of the nave. A Baroque plaster decoration and other transformations followed in the mid-eighteenth century.<sup>16</sup>

Guas' chapel preserved its gothic design through these alterations, yet major repairs to roof and floors and small changes to the decoration of the altar are documented from 1603 to 1606.<sup>17</sup> The tombs or funerary slabs, which probably once decorated the sides or floor of the chapel, may have been removed during these, or later, transformations. An artillery shell in 1936 caused more dramatic damage.<sup>18</sup> Nevertheless, by this point, the chapel's appearance and contents had been recorded by such early art historians as Ramón Sixto Parro, José and Rodrigo Amador de los Ríos and Rafael Ramírez de Arellano, offering some degree of assurance as to the space's overall design.<sup>19</sup>



Fig. 4. Corbel and vault ribs, south west corner, Candelaria chapel, church of San Justo y Pastor, Toledo. Chapel completed by 1497. Source: Costanza Beltrami

The chapel as it survives today opens onto the nave of the church with a trefoil arch and superimposed blind ogee (figs. 1, 15). The jambs of the arch are decorated with foliage and putti. The coat of arms at the centre of the ogee is quarterly, first and third three crosses patées, second and fourth ermine, with a compass as crest (fig. 2). A coat of arms featuring a different arrangement of the same elements decorates the central boss of the chapel's lierne vault (fig. 3).<sup>20</sup> The chapel's internal walls are decorated with patterned plasterwork, restored in 1991.<sup>21</sup> An early photograph by Casiano Alguacil (fig. 1) confirms that the baptismal font now at the centre of the chapel was only placed in its current location in the twentieth century.

Three niches punctuate the walls of the chapel, but only the central one retains any painted decoration. It features representations of Saints Peter and Paul on the sides of the arch and four



Fig. 5. Sculpture of Christ at the Column and wall painting, Candelaria chapel, church of San Justo y Pastor, Toledo. Chapel completed by 1497. Source: Costanza Beltrami

figures usually identified as Guas and his family at the centre (fig. 5). Two adults and two children kneel in a fictive space, in front of a richly embroidered cloth which extends far above their heads. Today, they seem to gaze at the wooden statue of Christ at the Column, which stands in front of the mural painting. Recorded elsewhere in the church in the early twentieth century, this sculpture can be dated stylistically to the late fifteenth or early sixteenth century, in spite of its later polychromy. Moreover, its iconography relates to the chapel's original dedication to Christ at the Column, recorded in fifteenth-century documents, and so it has been suggested that it was always intended to decorate Guas' chapel and even that it was carved by Guas, although these assumptions are unverified.<sup>22</sup> This space has evidently undergone several large-scale transformations since its first construction. In order to recreate a sense of the space as it once existed in Guas' time, we must first interrogate the surviving documents related to the chapel.

### Establishing the Chapel

Most personal documents related to Guas — including those connected to the foundation of the Candelaria chapel — are preserved in a dossier assembled by a descendant, Juan Ruiz de Alarcón, to prove his purity of blood for admission to the Order of Alcántara.<sup>23</sup> Gaining admission was not straightforward, as Juan Ruiz was accused of being related to a judaizing *converso*, Antón Dientes known as de Toledo, who lived in the late fifteenth century and allegedly married

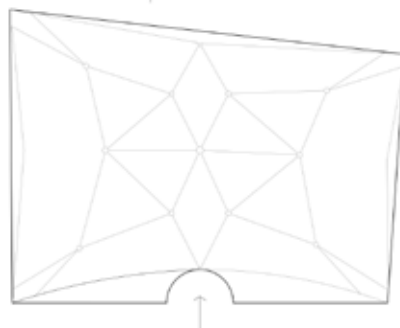


Fig. 6. Plan of the Candelaria chapel, church of San Justo y Pastor. Source: Ludovica Beltrami

Guas' sister, Ana.<sup>24</sup> Striving to disprove any direct blood relation, Juan Ruiz assembled a number of personal documents about Guas and his close relatives, starting with Guas' own will, drawn up during an illness on 11 October 1490.

Guas' will is the earliest known document relating to the commission of the Candelaria chapel. In this document, the master mason asked to be buried in the chapel dedicated to Christ at the Column, which he left "already begun in the said parish church of San Justo."<sup>25</sup> He also requested that construction proceed "according to the manner of the design which I leave for it," and exhorted his testamentary executors to complete the space as quickly as possible.<sup>26</sup> While this suggests that planning and design for the chapel had already begun, at that point the space must have been little more than a dream. Indeed, Guas and San Justo's parishioners only signed the chapel's foundation contract on 20 April 1495, approximately one year before Guas' death, and construction was not complete until 1497, as confirmed by the inscription decorating the chapel's walls.

The foundation contract drawn up in 1495 between Guas and the parish representatives offers some information on the design and location of the chapel. It specifies that it should be situated off the south nave of the church, near an altar dedicated to Saint Catherine. Opening onto the aisle with "a good door, ten feet wide," the chapel could expand as far back as the nearby houses of one Pedro Sánchez, but without damaging existing graves in the cloister of the church.<sup>27</sup>



Fig. 7. "Ribadeneira" chapel, church of San Justo y Pastor, Toledo. Chapel completed in the late fifteenth or early sixteenth century. Source: Costanza Beltrami



Fig. 8. Decoration of the entrance arch, "Ribadeneira" chapel, church of San Justo y Pastor, Toledo. Chapel completed in the late fifteenth/early sixteenth century. Source: Costanza Beltrami

This prohibition is probably the reason for the irregular plan of the chapel, which is trapezoidal rather than rectangular (fig. 6), a feature that has gone unrecorded in existing plans of the church.<sup>28</sup> As articulated in the foundation document, the new chapel would substitute two tombs that Guas had previously purchased within the nave, close to the main altar.<sup>29</sup> These tombs may have been his parents', but since the foundation documents make no mention of the need to translate bodies to the new chapel, it is more likely that Guas and his wife Marina Álvarez had previously selected a space for their tombstones.

Naturally, moving to a chapel at the west end of the church meant losing proximity to the presbytery. But as agreed in the foundation document, the chapel would have its own altar.<sup>30</sup> Moreover, progressing from a simple tombstone to a chapel, the couple created a space for the self-fashioning not only of their individual personalities, but also their dynasty. Indeed, the document insists on the rights that Guas and his descendants would hold over the space in perpetuity. Supported by an

annual donation of 450 maravedis, the chapel's endowment would eventually survive until the nineteenth century.<sup>31</sup>

### Choosing a Tomb

These conditions listed in the foundation document left Guas with an irregular space, far from the high altar. This was not prime real estate. Guas' decision to seek burial in this church in particular is probably connected to the fact that he was a parishioner. In 1492 Guas owned houses in the vicinity of the church, next door to San Justo's curate.<sup>32</sup> Burial in the cemetery of one's parish church was standard practice, as enshrined in Alfonso X's *Siete Partidas* in the mid-thirteenth century.<sup>33</sup> However, the wills of Guas and his family members do not reveal a particular attachment to this parish church.<sup>34</sup> For example, Guas did not donate any of his possessions to San Justo, and the wording of his will reveals no special attention to it.<sup>35</sup> We can contrast Guas' circumstances to those of other late medieval archi-



Fig. 9. Decoration of a nave pillar, convent of San Juan de los Reyes, Toledo. Begun 1477, east end completed by 1495. Source: Costanza Beltrami



Fig. 10. Vault of the "Ribadeneira" chapel, church of San Justo y Pastor, Toledo. Chapel completed in the late fifteenth/early sixteenth century. Source: Costanza Beltrami

pects, notably Martín Périz de Estella and Juan de Álava. Martín Périz was master-of-works to King Carlos III of Navarre at the turn of the fifteenth century. He commissioned a funerary chapel in San Miguel of Estella, church of the parish where he had lived for his whole life, to which he also donated two painted altarpieces and much of the silverware, books, money and clothes which he owned.<sup>36</sup> Later in 1537, Juan de Álava established a burial chapel in the church of Santa María de los Caballeros in Salamanca, located precisely "where my wife Elena Sánchez usually sits to listen to the mass."<sup>37</sup> Guas led a relatively peripatetic life, spending long periods in Toledo, Ávila and Segovia as well as at the itinerant royal court.<sup>38</sup> Although he probably became a parishioner of San Justo once he settled in Toledo towards the end of his life, he also owned houses elsewhere in the city.<sup>39</sup> In fact, the only place with which Guas and his family seem to have had a long-standing connection is Mazarambroz, a village in the municipality of Toledo where Guas already owned land at the time of his wedding in 1459,

and where his descendants resided as *hidalgos* until the seventeenth century.<sup>40</sup>

While the *Siete Partidas* regarded burial in the cemetery of one's parish church as standard, it also enshrined the freedom to be buried within a church of choice: "but if anyone would like to choose burial in another cemetery as well as in the cathedral or in a monastery or in that church where one's lineage is buried or in any other cemetery he can do it."<sup>41</sup> Thus, burial in San Justo may have been a choice rather than an obligation for Guas. Indeed, the majority of surviving or recorded sepulchers of master masons are located in churches with which they had strong professional ties.<sup>42</sup> This seems to have been standard practice in the cathedrals of Strasbourg, York and Seville, among others. In the latter building, funerary slabs commemorated both a master mason like Juan Norman (active at the cathedral between 1439 and 1454) and unnamed early-modern workers.<sup>43</sup> Sometimes these burials incorporated personalised design elements: Juan de Candamo, master mason of Oviedo cathe-

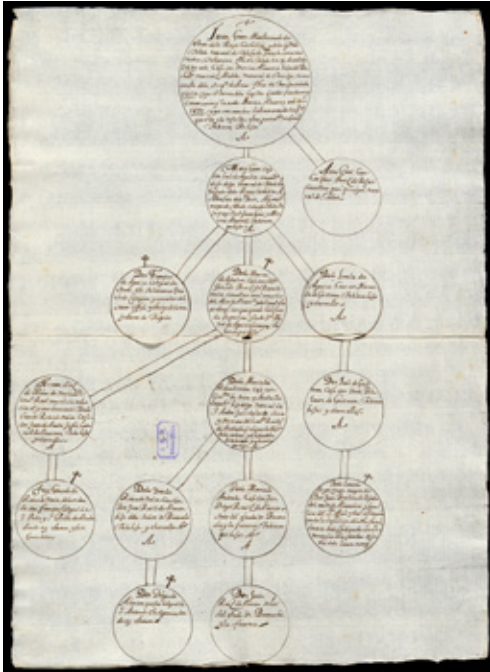


Fig. 11. Family tree of Juan Ruiz de Alarcón. Source: "Papeles y árboles de Don Juan Ruiz de Alarcón (6 septiembre 1622)," Archivo Histórico Nacional, Ordenes Militares, Caballeros Alcántara, 1334

dral between 1459 and 1488, was buried in the cathedral's transept with his wife, under a tomb slab decorated with their coat of arms, probably close to the altarpiece of the Lamentation which is thought to have been commissioned by Candamo himself and to portray the couple as donors.<sup>44</sup>

Guas' choice not to be buried in Toledo cathedral may therefore be considered somewhat unusual, since his relationship to the building was long standing. As is well known, he is first documented as an apprentice working on the Puerta de los Leones in 1453. In spite of his many travels to direct works in Ávila, Segovia and elsewhere, Guas had returned to the city by 1490, working as the cathedral's master mason, a position which he maintained until his death in 1496.<sup>45</sup> Toledo cathedral was already the burial site of at least one other master mason, *magister operis* Petrus Petri who had died in 1291 and whose epitaph was recorded in the chapel of Santa Marina in the sixteenth century.<sup>46</sup> Describing Petrus Petri as both "he who erected this church" and "he...

who built this so admirably," the epitaph points to the master's crucial role in progressing the construction of Toledo cathedral's gothic building. Working on the cathedral two centuries later, Guas had a more limited impact in shaping the construction, being associated mostly with renovations and with sculptural decoration, for example in the *trascoro*.<sup>47</sup>

While Guas may not have had a hand in shaping the building to the same degree as his predecessors, burial in the cathedral's grounds was not beyond his grasp. In 1472 the cathedral chapter decided that burial spaces in the cloister would range in price from 1000 to 2000 maravedís depending on location.<sup>48</sup> In the same year, skilled stone-carvers in the cathedral's employment earned 27 maravedís a day, amounting to approximately 7398 maravedís per year.<sup>49</sup> Cloister burials were affordable, if a major investment, for successful contemporary craftsmen. The *rejero* Juan Francés notably planned for his burial in the cathedral cloister in 1518.<sup>50</sup> What we can glean of Guas' personal finances suggests that he may have been able to afford such a burial, since as early as 1459 his personal possessions were estimated to 50000 maravedís in his marriage contract with Marina Álvarez.<sup>51</sup> As the master's career progressed, his income skyrocketed. In 1495, one year before his death, he earned 50000 maravedís annually as master mason at San Juan de los Reyes, a position which was far from being his only source of income.<sup>52</sup> In the same year the salary of Mendo de Jaén, the *mayordomo de las obras* (clerk of works), amounted to just 30000 maravedís.<sup>53</sup> While Mendo's precise role at San Juan de los Reyes is difficult to determine, such a notable difference in salary suggests that Guas' professional success could challenge traditional hierarchies between royal administrators and craftsmen.<sup>54</sup>

By the time Guas commissioned his funerary chapel, his striking upward mobility had enabled favourable matrimonial alliances between his daughters Mari and Ana Guas, and Luis de Aguirre and Garci Pérez de Rojas. The latter were involved in royal bureaucracy as *alguacil mayor* and *jurado* of Toledo, and they served the royal household as *apostentador* and *contino*.<sup>55</sup> In January 1495, four months prior to Guas' decision



© 2019 Institut Amatller d'Art Hispànic - im. 05557033 (foto Mas C-79832 / 1934)

Fig. 12. The wall painting in the Candelaria chapel, church of San Justo y Pastor, Toledo, in 1934. Source: © 2019 Institut Amatller d'Art Hispànic - im. 05557033 (foto Mas C-79832 / 1934)

to establish the Candelaria chapel, Luis de Rojas even represented the Catholic Monarchs as ambassador to Queen Catherine of Navarre and Jean d'Albret.<sup>56</sup> San Justo y Pastor did not have the religious clout of Toledo cathedral, and the location of the Candelaria chapel was further removed from the altar than the funerary slabs initially owned by the Guas family. Yet the construction and decoration of a family chapel required and revealed much superior economic resources. Indeed, it corresponded to a future investment, as it required a multi-generational commitment to maintain the space, for which in 1495 Guas pledged an annual payment of 450 maravedís in perpetuity.<sup>57</sup> To some extent, Guas' foundation articulates the practices of higher social classes.<sup>58</sup> By commissioning a funerary chapel in a parish church rather than purchasing a funerary slab in the cathedral cloister, Guas was perhaps simply establishing as grand a funerary monument as his economic resources and status could afford.

However, conspicuous consumption was not the only possible choice. To mention a later but significant example, in his will of 1577 Rodrigo Gil de Hontañón, master mason of Segovia cathedral, requested his burial in the cathedral cloister, although he had also agreed to erect and endow a chapel in the church of San Andrés in his native village of Rasines.<sup>59</sup> Strategies for self-promotion thus coexisted with other religious, political and professional allegiances.

Guas' social promotion had essentially been facilitated by his proximity to the Catholic Monarchs as royal master mason, a position which he held by 1480, and one exemplified by his role in designing and directing the construction of San Juan de los Reyes. The convent, and especially its church, initially conceived as pantheon for the Catholic Monarchs, occupied Guas in the latter part of his career.<sup>60</sup> It is the only building other than Toledo cathedral to be mentioned in



Fig. 13. Portrait of Juana Pimentel with Saint Anthony of Padua and Saint Thomas Becket. Altarpiece of Saint James, Luna Chapel, Toledo cathedral. Commissioned in December 1488 from Sancho de Zamora and Juan de Segovia. Source: Archivo Moreno, Instituto del Patrimonio Cultural de España / Fototeca — Signatura: MORENO-03590\_C, CC BY 4.0.

the Candelaria chapel's inscription. Guas' long-standing connection to the building extended from the professional to the personal and from the individual to the familial. In 1489, about nine years after the first documentary mention of the master's involvement with the construction project, Caterina Álvarez, wife of Guas' nephew Fernando de Toledo, provided for thirty masses to be celebrated at this convent for her soul.<sup>61</sup> Similarly, Guas commissioned masses to be said at the convent on the day of his death.<sup>62</sup>

Unlike cathedrals and parish churches, the space of San Juan de los Reyes seems to have been completely reserved for the celebration of Ferdinand and Isabella's political and military successes. High-ranking, trusted royal officials were buried in the convent, notably Pedro de Ayala, a bishop and royal ambassador to Scotland and England whose tomb still survives in the conventual church, and Hernán Núñez Arnalte —treasurer to Isabella as princess and then to the Catholic Monarchs— whose corpse was deposited in San Juan de los Reyes between his death in 1480 and its translation to Santo Tomás in Ávila in 1500.<sup>63</sup> In spite of the temporary or permanent burials of such royal officials, the convent's decoration is essentially based on the countless repetition of royal coats of arms and other royal insignia. A probably apocryphal but highly significant anecdote related in the *Libro Becerro* of the Charterhouse



Fig. 14. Portal, church of the Assumption, Colmenar Viejo, early sixteenth century. Source: Cruccione on Wikimedia Commons, CC BY-SA 3.0 es

of Miraflores, another royal pantheon connected to the Trastámara dynasty and Queen Isabella, reveals how such heraldry was actively policed. It recounts how during a visit to the monastery, Isabella smashed a pane of glass decorated with the coat of arms of Martín de Soria, a merchant who had been commissioned to source Flemish stained glass for the building. Only the royal heraldry of her parents and brother was allowed at the site dedicated to their burial and funerary memory.<sup>64</sup> Guas enjoyed economic resources that far exceeded those of a "humble craftsman." Yet he was perhaps too far removed from the Monarchs' inner circles to obtain a burial space in the convent that would play such an important role in defining his posthumous fame, resorting instead to expressing a link to this sumptuous royal commission in the inscription decorating the walls of the Candelaria chapel.

Professional allegiances with San Justo may have also informed Guas' choice of a burial place. His connection to San Justo may have been professional rather than personal. The founda-



tion contract describes him simply as the "master mason of stonework."<sup>65</sup> Moreover, it establishes that the new construction was to border "the chapel that similarly will be constructed by Pedro de Ribadeneira [...] which has to be constructed close to the altar of Sant Andrés" (fig. 7).<sup>66</sup> Several details of this latter space are closely comparable to Guas' production, suggesting its design may also be attributed to this master. For example, the sculptural decoration of the entrance arch (fig. 8) is analogous to that of Guas' own chapel and also to the crossing of San Juan de los Reyes (fig. 9). Instead, the profile of the chapel's doorway is reminiscent of such designs as the cloister windows in the Patio de Órdenes of the former convent of San Francisco in Segovia, probably designed by Guas but constructed after his death; the early sixteenth-century infirmary cloister at the monastery of El Parral; and the church doorway of San Antonio el Real, likely constructed around 1515 by a collaborator of Guas.<sup>67</sup> Likewise, the vault over the chapel (fig. 10) recalls that of a side chapel in the monastery of El Parral, whose east end was contracted in 1472 to Bonifacio, Guas and Pedro Polido.<sup>68</sup>

The Guas and Ribadeneira families also had personal connections. In 1528, Guas' granddaughter, María de Aguirre, married Gonzalo Pérez de Ribadeneira, son of Pedro de Ribadeneira, founder of the chapel.<sup>69</sup> Moreover, Gonzalo de Ribadeneira was the son of Diego Pérez, brother-in-law of Francisco Suárez, owner of the high chapel of the Toledan parish church of San Andrés, known as Epiphany chapel.<sup>70</sup> In 1514, Francisco Suárez attempted to sell the space to Francisco de Rojas, a royal ambassador who wanted to establish a funerary chapel for himself and his family.<sup>71</sup> Diego Pérez initially opposed the sale as ancestors of his in-laws were already buried there.<sup>72</sup> Having persuaded Diego Pérez to sell, Rojas and his brother Alonso de Escobar had the space transformed into a virtual copy of San Juan de los Reyes. The reconstruction was probably directed by Antón and Enrique Egas, sons of Guas' long-time collaborator Egas Coeman, who inherited most of the projects which Guas left unfinished at his death and acted as his heirs in the trade. Conceived as early as 1504 but only executed in the late 1510s, this chapel offers useful comparisons to Guas' own.<sup>73</sup>



Fig. 15. Doorway and interior of the Candelaria chapel, church of San Justo y Pastor, Toledo. Chapel completed by 1497. Source: Costanza Beltrami

José María de Azcárate was the first to recognise that the east end of the parish church of San Andrés is a virtual copy of the church of San Juan de los Reyes.<sup>74</sup> Ongoing research suggests that the chapel's founder Francisco de Rojas, who reconstructed the space as a funerary chapel for himself and his descendants, aimed to give an architectural representation of his personal allegiance to the Catholic Monarchs. This was a connection obtained and substantiated by the important diplomatic roles entrusted by the Monarchs to Francisco de Rojas and by the intense epistolary exchange which they engendered.<sup>75</sup> As a valued ambassador, a knight of Calatrava, the founder of a *mayorazgo* and the descendant of a family of knights of Santiago, Francisco de Rojas' social status was decidedly superior to Guas' and his patronage harnessed much more significant personal and economic resources.<sup>76</sup> However, both made similar design decisions. While Guas' chapel is not directly modelled on San Juan de

los Reyes, like the Epiphany chapel —and indirectly, like the Franciscan convent itself— it contains a lengthy inscription which praises the personal achievements of the chapel's founder and emphasises his relations with the Catholic Monarchs.

Indeed, the inscription in Juan Guas' funerary chapel, Ferdinand and Isabella are evoked twice, both directly, through the description of Guas' position as royal master mason, and indirectly, through the key architectural commission of San Juan de los Reyes. Prioritising Guas' works for the monarchs over other important achievements — for example, his long-standing connections with the cathedral of Segovia, or with such noble families as the Mendoza— the inscription presents Guas' social promotion as essentially dependent on the Monarchs.<sup>77</sup> Such a promotion relied on exceptional personal encounters. Unlike most of his contemporaries, Guas had privileged and direct access to the royal couple. He was able to discuss architectural matters with Queen Isabella both in person and by letter.<sup>78</sup> As mentioned above, the royal connection continued in the following generation with the successful marriages of Guas' daughters.

### Nobility and Self-Promotion

The status obtained by Guas' family through his royal connection is perhaps best exemplified by the coats of arms displayed over the doorway and at the centre of the vault of the master mason's chapel in San Justo y Pastor (figs. 2, 3). Prominent coat of arms are typical of late fifteenth-century architectural projects, both as a means of self-promotion for the nobility and as an instrument of propaganda for the royalty.<sup>79</sup> However, the coat of arms does not lend itself to a straightforward interpretation, especially as its significance seems to have increased over time. No mention is made of it —or of Guas' possible status as *hidalgo*— in his will or in that of his daughter Ana.<sup>80</sup> Even more surprising is the absence of this important sign of identity in a document clarifying the ownership of the chapel, drawn up in 1577 to support a claim to the space made by one of Guas' descendants, Alonso de Aguirre.<sup>81</sup> The main concern of this document is the presence of the inscription in the chapel,

rather than any of its decorative elements. Yet it is striking that none of the interrogated witnesses —both literate and illiterate— recognised either the coat of arms or the chapel's mural painting as signs of the master's connection to the chapel. One even preferred to evoke the memory of a sculpture which had been removed from the chapel forty years earlier rather than these elements, which should have been in plain sight. Indeed, no mention is made of either Guas' noble status or of the coat of arms prior to the dossier assembled by Juan Ruiz de Alarcón to enter the Order of Alcántara in 1622, a document clearly motivated by the desire to demonstrate nobility and purity of blood. Here the coat of arms is considered as proof of Guas' status: "Juan Guas, foreigner in these kingdoms, man noble in his name and arms, as evident from the inscription and coat of arms of his chapel."<sup>82</sup> This point is further underscored by two family trees contained in the dossier, which position Guas at the top of the page, presenting the master as the root of Juan Ruiz de Alarcón's dynasty (fig. 11).

Lack of acknowledgement of the coat of arms in the century following the chapel's creation may imply that this element is not original to the chapel's decoration, but rather was added by a later descendant as the family's social and economical fortune continued to improve. For example, the family trees reveal that one of Guas' grandchildren, don Francisco de Aguirre, became bishop of Cortona, while another, María de Aguirre, married Gonzalo Pérez de Ribadeneira, knight of Alcántara. The ermine featured in the coat of arms over the chapel's entrance may thus be related to that appearing on the arms of various branches of the Guzmán family, into which one of Guas' granddaughters would marry. Nevertheless, it is impossible to match the chapel's coat of arms precisely with any of the descendants mentioned in the family trees, or indeed with any of the lineages surveyed in Alberto and Arturo Carraffa's monumental dictionary of Spanish heraldry.<sup>83</sup> This context seems to confirm the traditional identification of the coat of arms as a sign of Guas' personal success.

Incorporating a compass, a traditional symbol of the master mason's profession, the coat of arms also emphasises that Guas' social promotion

depended on a successful professional trajectory. Working instruments were a recurrent feature on the seals and other non-heraldic emblems of tradespeople and in the heraldry of guilds and trade associations.<sup>84</sup> As an important working tool for the master mason, the compass was often chosen as an effective symbol by stonemasons, for its primary association with architectural drafting and design evoked the master mason's unique and most advanced skill.<sup>85</sup> Earlier in the fifteenth century, the Navarran master mason Martín Périz de Estella employed a seal and a coat of arms featuring a compass. Later in the sixteenth century, the decoration of Juan de Álava's Casa de las Muertes in Salamanca also prominently featured compasses.<sup>86</sup>

In addition to underscoring Guas' connections to his craft, the heraldic decoration in Guas' funerary chapel echoed the customs of the royalty and nobility. In his heraldic treatise *Blasón y recogimiento de armas*, the herald of Aragón Garci Alonso de Torres condemned new nobles who appropriated the arms of homonymous but unrelated noble families, or else invented new whimsical designs.<sup>87</sup> His criticism seems to have been encouraged by a well-established practice. For example, without corresponding precisely to any known design, Martín Périz's coat of arms incorporates elements of the heraldry of a prominent Navarran family, the Eulate, to which he may have claimed an alliance, although there is no evidence of direct descent.<sup>88</sup> A similar case is that of Juan de Álava, whose father had sought and obtained legal confirmation of *hidalgo* status. Perhaps because his status could not be challenged, Álava's coat of arms reproduced precisely that of the Anunçibay, the noble line to which his family, the Ybarra, could demonstrate a connection.<sup>89</sup>

Garci Alonso de Torres recognised that in his time, "arms are bestowed at will rather than by right, as when the king, our lord, makes someone a knight, as he does on many occasions."<sup>90</sup> Nevertheless, some royal decisions prompted his open hostility, as in the case of the royal master carpenter Jerónimo de Palacios, ennobled by Ferdinand and Isabella following his conversion to Christianity. Torres included the master's newly created coat of arms in his treatise "against [my]

will," "just because he is the first [knight in his family]."<sup>91</sup>

In contrast, no record survives that suggests the presence of a coat of arms in Guas' chapel generated a hostile response. In fact, Guas may not have been the first in his family to claim a place among the lower nobility. The master mason's will records the name of his mother as "Brigida *madama* Tastes," and in medieval French the term "madame" means woman of noble birth, specifically.<sup>92</sup> Indeed, a noble de La Taste family is recorded in Guyenne in the mid-fourteenth century, and had branched out to Laon and other French cities by the sixteenth century.<sup>93</sup> This partial claim to nobility may have contributed to Guas' social promotion, making it more readily acceptable. While the coats of arms in the Candelaria chapel do not appear to be modelled on the heraldry of known branches of the de La Taste family, such a connection suggests that his arms not only refer to personal identity and success, but also relate to a distant lineage.<sup>94</sup>

While a dearth of genealogical information regarding Guas makes it impossible to establish with certainty whether his nobility was completely self-fashioned, or at least partly inherited, such exploration reveals that factors as diverse as professional identity, ancestry and the regulatory activity of heralds may have played a role in shaping the Candelaria chapel's coat of arms. As a result, using the fields of the coat of arms to elucidate Guas' life story may be a process more fraught with difficulty than initially apparent. The presence of ermine in the escutcheon has been used to argue for the master mason's Breton origin, as it has been interpreted as deriving from the coat of arms of the Duchy of Brittany.<sup>95</sup> A similar association was part of the family lore of the Guzmán family, also thought to have distant Breton origins on the basis of the presence of ermine in their arms, among other things. Yet at the turn of the seventeenth century historian Prudencio de Sandoval rated this line of argument as rather weak, concluding: "it is not because one displays three fleurs-de-lis, that he is related to the kings of France."<sup>96</sup>

### A Face-to-Face Encounter?

The positioning of Guas as the root of Juan Ruiz de Alarcón's lineage in the family trees (fig. 11) is aligned with the master mason's decision to establish a funerary chapel. While Guas may have obtained his burial rights in one of the more important religious constructions he designed, it is unlikely that he would have been able to sustain such an ambitious project as a funerary chapel in a major monastery or cathedral, a project which would have required not only money but also higher status. His choice of San Justo as burial place was therefore tied to the dimensions and quality of the space which he could secure in this slightly more modest religious building. The possibility of establishing an enduring chapel, treasured by generations to come, was perhaps foremost in Guas' mind when signing the contract for the foundation of the chapel, which states: "you, the said Juan Guas, will be able to give and donate, exchange, alter, transfer and do in it [the chapel] and with it everything that you and your heirs and successors after you, will want."<sup>97</sup> Like Francisco de Rojas at San Andrés, Guas aimed to create a space which would both celebrate his personal achievements and unite the members of his family for generations. At San Andrés, various generations decorated the walls of the Epiphany chapel with coat of arms representing family branches and matrimonial alliances. Similarly, Guas' heirs used their prerogatives to modify the space of the Candelaria chapel, for instance by removing a sculpture of the master and by commissioning the mural painting that decorates the chapel's central niche.

The presence of a sculpture in the Candelaria chapel is noted only once, in the above-mentioned court case of 1577. The embroiderer Baltasar de Erbas reported that "he had heard [...] more than forty years ago [...] that the said chapel had been built by Juan Guas, master mason of works, and it was said that his was a sculpture then removed from the said chapel."<sup>98</sup> Other than this distant memory, no mention of the sculpture is made in Guas's will or in the contract establishing the Candelaria chapel. As a result, it is impossible to say whether Baltasar de Erbas' words refer to a reclining or kneeling effigy, to a centralised tomb or rather to an arcosolium, an arrangement

which may have left a trace in the niches still visible in the chapel's side walls.

In the sculpture's absence, modern studies from Cruzada Villaamil onwards have focused on the mural painting as a record of Guas' appearance (fig. 5). As revealed by a 1934 photograph (fig. 12), interest in the mural entailed significant repainting not only from the 1930s to the present, but also in earlier years, as is evident from the contrast in definition between the alleged portrait of Guas at the left of the painting and that of his wife on the right. The painting's iconography makes a claim to the status of the couple. The golden brocade which adorns the background of the scene resembles such scenes as the donor portraits in the Luna retable of Toledo cathedral (fig. 13). Although frequently portrayed in paintings and other artworks, the brocade was subject to sumptuary regulations, with foreign trade prohibited by the Catholic Monarchs in 1494 and possession by craftsmen and other manual workers explicitly forbidden in 1523.<sup>99</sup> Similarly, the figures' dress suggests a relatively high social position. The pair of gloves worn by the figure traditionally identified as Guas recalls the famous criticism from thirteenth-century Dominican preacher Nicholas de Biard, who accused the "lofty" master mason of ordering his workers about while holding his measuring rod and gloves without actually doing any work himself.<sup>100</sup> Overall, the clothing worn by this male figure does not resemble that of craftsmen and builders, but rather judges and scholars, typically draped in long, sleeveless mantles. It can be compared to the gloved effigy of Pedro de Adella, "oficial y criado" of the Catholic Monarchs, in the church of San Justo y Pastor in Segovia (c. 1500), and the unknown donor surrounded by his books in the chapel of the Cristo del Buen Consejo in the church of Nuestra Señora in Ágreda, Soria (late fifteenth century).<sup>101</sup>

While mirroring the countenance of such royal bureaucrats as Adella may have supported Guas' social ascent, there is, in fact, no evidence that the person depicted is actually Guas himself. Generally speaking, several studies have shown that the medieval understanding of likeness and portraiture differed from the modern, complicating the equation of portrait, appearance and identity,

which has animated discussion of the Candelaria chapel since the nineteenth century.<sup>102</sup> More specifically, all evidence suggests that Guas had two daughters and no male children, although a nephew called Antonio de Toledo received a special mention and various donations in the master's will.<sup>103</sup> Additionally, Guas' daughters were married women by the time he made his will, several years before the completion of the chapel.<sup>104</sup> On the basis of a study of Guas' genealogy and of the style of the painting, Chandler Rathfon Post suggested an alternative identification of the painted figures as Guas' daughter Mari, her husband Luis de Aguirre and their children, and proposed an attribution to Antonio de Comontes (d. 1565).<sup>105</sup> While lack of documentation and extensive repainting to the mural make a precise identification impossible, Baltasar de Erbas' witness to a sculpture, rather than a painting, of Guas in the chapel can be seen as further proof that the mural must represent the master's sixteenth-century descendants. Long considered the key to Guas' identity and the repository of his true effigy, the painting actually points to the shared nature of the Candelaria chapel and to the collective efforts which underpinned its creation.

### Design and Collaboration

The chapel's construction is clearly presented as a collective endeavour in the inscription wrapping around its interior, which records that actually, "this chapel was made by Marina Álvarez his [Guas'] wife and completed in 1497." Hardly any information survives on this woman, who married Guas in 1459. In the marriage contract, her father is described as a laureate (*bachiller*) from the village of Torrijos in the environs of Toledo.<sup>106</sup> Marina Alvarez may thus have played an important role in enabling Guas to settle and start his own dynasty in Toledo. Although the couple's marriage contract specifies that the master was already a citizen (*vecino*) of Toledo, marrying a local was essential to making that right of citizenship stable and transmissible to Guas' descendants, even if, as the son of two foreigners, Guas would not have automatically enjoyed that right.<sup>107</sup> Women are rarely, if ever, recorded as specialised workers in Iberian late-medieval construction accounts.<sup>108</sup> However, they must often have played support-

ing roles in both building and business administration, especially as widows.<sup>109</sup> Since Guas' daughters married court officials rather than craftsmen, he did not have any sons or sons-in-law who could inherit his trade, making his wife's involvement in the industry after his death all the more likely, especially as the master's will named her as executor and heir.<sup>110</sup> In this respect, she ensured the practical realisation of the project drawings which Guas had designed for the chapel and whose existence is recorded in his will.<sup>111</sup> Yet the chapel's inscription also presents Marina Álvarez as the chapel's patron, a juridical institution which would have enabled her to shape the chapel's appearance and liturgies.<sup>112</sup> While the absence of any documentation prevents further analysis of this aspect of the chapel's creation, Marina's role in giving form to her family's funerary memory could be distantly related to that of such female contemporaries as María de Luna, Mencía de Mendoza and even Queen Isabella herself.<sup>113</sup>

Marina Álvarez was not the only woman to play a major role in Guas' self-promotion. Indeed, not the man but the woman occupies the dexter side in the chapel's mural painting (figs. 5, 12). Institutionally, the funerary chapel was the result of a multi-generational effort. While Guas secured rights to the space and set out how it was to be supported economically, funds established by the master mason to perpetuate the chaplaincy were donated by his daughter Ana in 1525.<sup>114</sup> As time passed, additional family members were called upon to preserve the chapel. Doubts regarding the founder and owner of the chapel surfaced as early as 1577, when a descendant, Alonso de Aguirre, had to demonstrate his right to the space through a certified copy of the chapel's inscription and witness statements.<sup>115</sup> Alonso de Aguirre was successful, and the chapel remained in the hands of the family until the nineteenth century, although the chaplaincy connected to it became known by the name of another relative, Fernando de Aguirre.

Beyond bureaucracy, the funerary chapel represented a collaborative effort in its construction. While I have noted similarities between the chapel's entrance arch and that of the nearby Ribadeneira chapel, the overall design of its door

is actually most closely comparable to one of the doorways of the church of the Assumption in Colmenar Viejo (fig. 14), whose authorship is undocumented and which was probably constructed at the beginning of the sixteenth century.<sup>116</sup> Stylistically, this door is clearly connected to Guas' legacy and to the small network of highly-skilled master masons which he consolidated during the 1470s, and to whom he later entrusted the realisation of the many different projects he both designed and supervised at once.<sup>117</sup> Indeed, when the Candelaria chapel was begun in the 1490s, Guas may have been too busy to work on it personally. For instance, in 1493, he appeared at the worksite of Toledo cathedral almost every day, in addition to managing the *destajo* of San Juan de los Reyes' church and cloister, and serving as master mason at the Castle of Alba de Tormes.<sup>118</sup> Indeed, some of the chapel's decorative elements suggest that other masters may have collaborated in the chapel's design or modified it after Guas' death. These include the plasterwork which decorates the walls of the chapel and the vault over it. Both have been significantly restored and even partially reconstructed, so their modern appearance should be treated with caution. However, the geometrical design of the plasterwork is very closely comparable to that executed around 1508 in the cloister of the Toledan convent of Santo Domingo el Real, suggesting that it may have been introduced in the Candelaria chapel a few years after its completion.<sup>119</sup>

The vault is even more significant in this respect. Its most fascinating and daring aspects are the ribs which cross each other as they descend and then separate again, eventually coming to rest at the very edge of the corbel which sustains them (fig. 4). Guas experimented with intersecting ribs in the cloister of Segovia cathedral and at the monastery of El Paular, and the parallels between the Candelaria chapel and El Paular are evident in the design of the corbels. But the daring separation of ribs in the Candelaria chapel has no precedent in Guas' own work. Rather, as already suggested by Javier Gómez Martínez, the closest Castilian examples are the Capilla de los Condestables in Burgos cathedral, completed around 1494 by Simón de Colonia and the *capilla mayor* of the Hospital of San Sebastián in Córdoba, constructed in the 1510s and also attributed

to this master.<sup>120</sup> Moreover, the overall design of the Candelaria chapel's vault is similar to the side aisles of Astorga cathedral, also connected to Simon de Colonia in the early sixteenth century.<sup>121</sup> Some degree of exchange between Guas and Simón de Colonia is certain. The latter artist was called to San Juan de los Reyes as an advisor in 1494 and returned there after Guas' death.<sup>122</sup> As mentioned above, by his death in 1496 Guas had an extensive network of collaborators. Rather than ascribing the practical construction of the vault in the Candelaria chapel to Simón de Colonia or any particular master, it is more useful to consider how the possibility of Colonia's involvement may alter our understanding of the space. In spite of its apparent architectural simplicity, the chapel's design may well draw on the exchange of ideas between the two leading masters of the late fifteenth century.

### Conclusion

Ultimately, Guas' chapel must be examined as a funerary construction in its own right, rather than as a repository of the master's "genius." Since the nineteenth century, the space has been regarded as the site of Guas' "real" identity, used to substantiate wider claims of the importance of his alleged architectural innovations and of the nation-building role of the commissions entrusted to him. A reconsideration of the chapel's architectural elements, the chronology of its creation and the institutional and social context of its foundation suggests a far more nuanced and complex picture. While several questions remain open, some general points are clear. In its architectural decoration, the building pays tribute to Guas' network of relatives and skilled collaborators, rather than to his invention as a "starchitect." Indeed, the building was completed after the master's death, not only by his wife, who oversaw the outstanding construction, but also by his daughter and descendants who ensured the foundation's survival over time. Instead of following the lead of other master masons, who had chosen to be commemorated at the heart of the most eminent sites of their architectural career, Guas strove to promote his individual achievement while establishing a lineage. By creating a funerary chapel for himself and his family, Guas

was not only modelling the practices of contemporary noble dynasties, but also investing in his descendants to preserve his memory. While later generations dramatically altered the chapel — most notably with the almost immediate removal of Guas' funerary sculpture— the chapel ultimately survived, enabling the rediscovery of the mas-

ter mason's legacy in the mid-nineteenth century. From its completion in the hands of Guas' wife onwards, it was not simply the master mason's original project but rather a polyphonic collaboration, which determined the ever-changing appearance of the Candelaria chapel.

## NOTES

<sup>1</sup> This article is based on research undertaken as part of my PhD degree, supported by a CHASE at the Courtauld Institute of Art, London. Ideas presented here were first discussed at the conference *Loci Sepulcralis. Pantheons and Other Places of Memory and Burial in The Middle Ages*, held at the Convent of Batalha in September 2017. I would like to thank Rocío Sánchez Ameijeiras and Edward Payne for their help and encouragement.

Unless otherwise indicated, all translations are my own.

José María Azcárate Ristori, "La fachada del Infantado y el estilo de Juan Guas," *Archivo español de arte*, 96 (1951): 308. "La genialidad, o al menos la maestría de Guas, estriba en incorporar a las formas flamígeras del maestro Hanequin no pocos temas decorativos e incluso organizaciones estructurales del mudéjar local, es decir, toledano, pero sin copiar, sino interpretando, buscando y hallando un mismo efecto decorativo por otro camino con una técnica diferente."

<sup>2</sup> Hieronymus Münzer, "Itinerarium Hispanicum Hieronymi Monetarii 1494–1495," ed. Ludwig Pfandl, *Revue hispanique* 48 (1920): 119–20. "Rex Ferdinandus cum sua Regina novam illam fabricam edificat ex secto et quadro lapide adeo superbe et splendide, ut mirum sit...Dixit mihi architector fabrici, quod ad consumacionem constabit bene bis centum milia ducatorum."

<sup>3</sup> Daniel Ortiz Pradas, *San Juan de los Reyes de Toledo. Historia, construcción y restauración de un monumento medieval* (Madrid: La Ergástula, 2015), 31–40.

<sup>4</sup> José María Quadrado and Javier Pacerisa, *Recuerdos y bellezas de España. Castilla la Nueva*, vol. 6 (Madrid: Emprenta de D. José Repullés, 1853), 400. "Registrando las capillas de la nave derecha donde hizo menor estrago la reforma, llamé nuestra atención en la de la Candelaria, no por cierto el retablito harto desairado aunque del renacimiento, sino la figura de un hombre arrodillado con traje de capa y espada; y levantando los ojos á la inscripción que corre por el friso, inesperado ha-

llazgo vino de repente á conmovier de júbilo nuestro pecho. El arquitecto de S. Juan de los Reyes, el creador desconocido de aquel prodigio del arte, Juan Guas, revela allí su nombre á la posteridad que no ha tropezado al parecer con él, dejándolo hundirse en el olvido: allí está su figura, allí su capilla, allí probablemente su entierro, fuera de su magnífica obra, en la cual se abstuvo de poner aun la firma."

<sup>5</sup> The inscription is translated from "Diligencia sobre la lectura de la inscripción epigráfica de la capilla funeraria de Juan Guas (20 julio 1577)," Archivo Histórico Nacional (AHN), Órdenes Militares, Caballeros Alcántara, 1334; José María Azcárate Ristori, *Datos histórico-artísticos de fines del siglo XV y principios del XVI* (Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1982), 170–1 doc. 224: "Esta capilla mando hazer el honrrado juan guas maestro mayor de la santa yglesia de toledo y maestro mayor de las obras del rrey don fernando y de la rreyna doña ysabel el qual hizo a san juan de los rreyes. Esta capilla hizo marina albares su mujer acabose el año de mill y quatroçientos y noventa e siete."

<sup>6</sup> In addition to those mentioned in the text, famous European examples are the funerary slab of Hugues Libergier (d. 1263) now in Reims cathedral, that of Matthäus Böblingen (d. 1505) in the Frauenkirche, Esslingen, and the epitaph of Hans von Burghausen (d. 1432) on the wall of the Martinskirche, Landshut. On this topic, see Francis Woodman, "For Their Monuments, Look about You': Medieval Masons and Their Tombs," in *Architecture and Interpretation: Essays for Eric Fernie*, ed. Jill Franklin, T. A. Heslop, and Christine Stevenson (Woodbridge: Boydell, 2012).

<sup>7</sup> Quadrado and Pacerisa, *Recuerdos y bellezas de España. Castilla la Nueva*, 6: 422. "una oscura capilla de S. Justo."

<sup>8</sup> For a more detailed narrative of these events, see Ortiz Pradas, *San Juan de los Reyes de Toledo. Historia, construcción y restauración de un monumento medieval*, 31–40.

<sup>9</sup> Fidelio, "Revista de París," *La moda elegante ilustrada, periódico de las familias*, December 1867, 382.

<sup>10</sup> Alfonso E. Pérez Sánchez, "La colección de pinturas," in *Tesoros de la Real Academia de la Historia* (Madrid: Real Academia de la Historia and Patrimonio Nacional, 2001), 90; quoted in María Rosalina Aguado Gómez, "El pintor Matías Moreno y González (1840–1906)" (Ph.D. Thesis, Universidad Complutense de Madrid, 2013), 93.

<sup>11</sup> Ortiz Pradas, *San Juan de los Reyes de Toledo. Historia, construcción y restauración de un monumento medieval*, 142–3.

<sup>12</sup> José María Azcárate Ristori, "Sobre el origen de Juan Guas," *Archivo Español de Arte* 23 (1950): 255–6.

<sup>13</sup> Azcárate Ristori, *Datos*, s.v. "Guas, Juan"; Filemón Arribas Arranz, "Noticias sobre San Juan de los Reyes," *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, 29 (1963): 43–72.

<sup>14</sup> Two examples are Begoña Alonso Ruiz, "Los talleres de las catedrales góticas y los canteros del norte," in *II Encuentro de Historia de Cantabria*, ed. Jesús Ángel Solórzano Telechea and Manuel Ramón González Morales, vol. 2 (Santander: Universidad de Cantabria, Servicio de Publicaciones, 2005); Roberto González Ramos, "Los hispano-islamismos de Juan Guas: construcción y revisión de un tópico historiográfico," in *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*, ed. Begoña Alonso Ruiz (Madrid: Sílex, 2011), 325–38.

<sup>15</sup> For example in Javier Solano, *Juan Guas, arquitecto* (Toledo: Consejería de Educación, Cultura y Deportes de Castilla-La Mancha, Servicio de Publicaciones, 2018), 293–300.

<sup>16</sup> Fernando Marías, *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541–1631)* (Toledo: Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1983), 16–17. Diego Suarez Quevedo, "Toledo Barroco," in *Arquitecturas de Toledo*, ed. Diego Peris Sánchez (Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1992), vol. 2, 261.

<sup>17</sup> Archivo Diocesano de Toledo (ADT), San Justo y Pastor, Libro 1153, fols 20ff.

<sup>18</sup> Sonia Morales Cano, "Símbolos, formas y espacios de la escultura gótica funeraria en Castilla-La Mancha:



Toledo" (Ph.D. Thesis, Universidad de Castilla-La Mancha, 2009), 568; Francisco Fernández Pardo, *Dispersión y destrucción del patrimonio artístico español. Desde la Guerra Civil a nuestros días (1936–2007)* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2007), 128.

<sup>19</sup> Sixto Ramón Parro, *Toledo en la mano o descripción histórico-artística de la magnífica catedral y de los demás célebres monumentos* (Toledo: Imprenta y Librería de Severiano López Faudó, 1857), 20–21; José Amador de los Ríos and Manuel Assas y Ereño, *El Monasterio de San Juan de los Reyes en Toledo (Monumentos arquitectónicos de España)* (Madrid: published by the government under the direction of the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1877), 4; Rodrigo Amador de los Ríos, *Monumentos arquitectónicos de España: Toledo* (Madrid: E. Martín y Gamoneda, 1905), 317–18; Rafael Ramírez de Arellano, *Las parroquias de Toledo. Nuevos datos referentes a estos Templos sacados de sus archivos* (Toledo: Talleres tipográficos de Sebastián Rodríguez, 1921), 141–55.

<sup>20</sup> For a description of the heraldry in the church, see Mario Arellano García and Ventura Leblíc García, "Estudio sobre la heráldica toledana," *Toletum: boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 19 (1986): 264–81.

<sup>21</sup> The date of the restoration is recorded in a commemorative tile inserted in one of the walls: "Capilla de Juan Guas. Portada y yeserías recuperadas por la Escuela-Taller de Restauración de Toledo, noviembre 1991."

<sup>22</sup> Ramírez de Arellano, *Las parroquias de Toledo. Nuevos datos referentes a estos Templos sacados de sus archivos*, 145.

<sup>23</sup> AHN, Órdenes Militares, Caballeros Alcántara, 1334. Some of the documents in this dossier have been published in Azcárate Ristori, *Datos s.v. "Guas, Juan."*

<sup>24</sup> Jack Weiner, "Padres e hijos: Sebastián de Horozco y los suyos," *Toletum: boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, no. 25 (1990): 112.

<sup>25</sup> "Testamento de Juan Guas (11 octubre 1490)," AHN, Órdenes Milita-

res, Caballeros Alcántara, 1334; Azcárate Ristori, *Datos*, 164–6, doc. 222: "la capilla que dexo encomençada en la dicha yglesia de sanyuste."

<sup>26</sup> "Testamento de Juan Guas (11 octubre 1490)," AHN, Órdenes Militares, Caballeros Alcántara, 1334; Azcárate Ristori, 164–6, doc. 222: "iten mando que la capilla que dexo encomençada en la dicha yglesia de sanyuste...se acabe en la forma que yo la dexo traçada e ruego e encargo a mis albaçean den a ello toda la prisa que podieran e acabada trasladen a ella mi cuerpo."

<sup>27</sup> "Fundación y dotación de la Capilla de la Columna (20 abril 1495)," AHN, Órdenes Militares, Caballeros Alcántara, 1334; Azcárate Ristori, 166–70, doc. 223: "una buena puerta la qual tenga diez pies en ancho."

<sup>28</sup> See for example the plan reproduced in Matilde Revuelta Tubino, *Inventario artístico de Toledo* (Madrid: Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica, 1983).

<sup>29</sup> "Fundación y dotación de la Capilla de la Columna (20 abril 1495)," AHN, Órdenes Militares, Caballeros Alcántara, 1334; Azcárate Ristori, 166–70, doc. 223: "dos sepolturas que vos el dicho juan guas abedes e tenedes e poseedes pos vuestras e como vuestras dentro en el cuerpo de la dicha yglesia de señor santiuste / las quales dichas sepolturas estan çerca del poste que esta delante del altar de nuestra señora."

<sup>30</sup> "Fundación y dotación de la Capilla de la Columna (20 abril 1495)," AHN, Órdenes Militares, Caballeros Alcántara, 1334; Azcárate Ristori, 166–70 doc. 223: "con condiçion que vos el dicho juan guas podades poner en la dicha capilla que asi fgiçeredes la adboçaçion que vos quisieredes e fazer en la dicha capilla altar."

<sup>31</sup> Details of the chapel's later history can be gleaned from "Libro de cuentas de la capellania que en la iglesia de San Justo y Pastor fundó Fernando de Aguirre," containing material dating from 1698 to 1852. ADT, San Justo y Pastor, IV/83.

<sup>32</sup> Archivo Capitular de Toledo (ACT), *Obra y Fábrica*, 356, f. 33r: "Las casas que disen del corral del arenero...

linderos casas del cura de santi yuste e casas de juan guas pedrero."

<sup>33</sup> María Rodríguez Velasco, "Símbolos para la eternidad: iconografía funeraria en la Baja Edad Media," in *El mundo de los difuntos: culto, cofradías y tradiciones*, ed. Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, vol. 1 (San Lorenzo de El Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas, 2014), 447–8.

<sup>34</sup> In addition to Guas' own, two wills of members of his immediate family survive: that of his nephew's wife Catalina Álvarez, dated to 9 July 1489 (AHN, Órdenes Militares, Caballeros Alcántara, 1334; Azcárate Ristori, *Datos*, 159–64, doc. 221); and that of his daughter Ana Guas, dated 23 September 1502 (ADT, Capellanías, caja 218 expediente 16).

<sup>35</sup> "Testamento de Juan Guas (11 octubre 1490)," AHN, Órdenes Militares, Caballeros Alcántara, 1334; Azcárate Ristori, 164–6, doc. 222.

<sup>36</sup> Javier Martínez de Aguirre, "Martín Périz de Estella, maestro de obras gótico receptor y promotor de encargos artísticos," in *Patronos, promotores, mecenas y clientes: VII CEHA*, ed. Alfonso E. Pérez Sánchez (Murcia: Universidad de Murcia, 1992), 73–80.

<sup>37</sup> Ana Castro Santamaría, "El testamento de Juan de Álava," *De arte: revista de historia del arte* 10 (2011): 62. "A do mi muger, Helena Sánchez, se asienta e a asentado a oyr misa en la dicha yglesia."

<sup>38</sup> A chronology of some events in the master mason's life which gives an impression of his movements in Rafael Domínguez Casas, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques* (Madrid: Editorial Alpuerto, 1993), 35–7.

<sup>39</sup> For example, on 27 January 1490 Juan Guas signed a contract to let a house which he owned in the parish of Santa Leocadia la Vieja, Toledo, to Alfonso de la Cárcel and his wife Catalina Díaz. See Fernando Marías, "Una carta de censo y tributo otorgada por Juan Guas," *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, no. 40 (1975): 646–8.

<sup>40</sup> "Carta de arras (4 febrero 1459)," AHN, Órdenes Militares, Caba-

llos Alcántara, 1334; Azcárate Ristori, *Datos*, 156–61, doc. 220; “una heredad que yo tengo en mancarabros logar del término de la dicha çibdad de toledo.” “Papeles y árboles de Don Juan Ruiz de Alarcón (6 septiembre 1622),” AHN, Órdenes Militares, Caballeros Alcántara, 1334: “a todos sus descendientes sea guardado y guarda su nobleça y hidalguia en maçaranbros aldea de toledo donde viven e an quedado algunos descendientes dellos.”

<sup>41</sup> Rodríguez Velasco, “Símbolos para la eternidad: iconografía funeraria en la Baja Edad Media,” 447–8. “Pero si alguno quisiese escoger sepultura en otro cementerio así como en la Iglesia Catedral o en Monasterio o en aquella Iglesia do estaba enterrado su linaje o en otro cementerio qualquier puédelo fazer.”

<sup>42</sup> For a reflection on master mason's burials which considers both professional and personal associations, Woodman, “For Their Monuments, Look about You’: Medieval Masons and Their Tombs,” 187.

<sup>43</sup> Woodman, 187–8; Juan Clemente Rodríguez Estévez, “Los constructores de la catedral,” in *La catedral gótica de Sevilla: fundación y fábrica de la obra nueva*, ed. Alfonso Jiménez Martín (Seville: Universidad de Sevilla, 2007), 206.

<sup>44</sup> Francisco de Caso Fernández, “El retablo flamenco de las Lamentaciones,” *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos* 36, no. 107 (1982): 821–2.

<sup>45</sup> This information has been published in many studies. Two key documents are: ACT, Obra y Fábrica, 772, fol. 71v, referring to 27 January 1453, and Marías, “Una carta de censo y tributo otorgada por Juan Guas,” 646–8.

<sup>46</sup> Tom Nickson, *Toledo Cathedral: Building Histories in Medieval Castile* (University Park, PA: Penn State University Press, 2015), 95.

<sup>47</sup> José María Azcárate Ristori, “La obra toledana de Juan Guas,” *Archivo Español de Arte* 29, 113 (1956): 32–9.

<sup>48</sup> María José Lop Otín, *El cabildo catedralicio de Toledo en el siglo XV: aspectos institucionales y sociológicos* (Madrid: Fundación Ramón Areces, 2003), 276–7, quoted in Morales Cano, “Símbolos, formas y espacios de la es-

cultura gótica funeraria en Castilla-La Mancha: Toledo,” 112.

<sup>49</sup> See ACT, Obra y Fábrica, 771 for the salaries earned by various types of craftsmen in 1472. Workers were employed on a daily basis and sometimes disappear from the accounts. The yearly salary calculated here is therefore an approximate sum which takes into consideration the number of feast days observed on the working site but does not follow the individual trajectory of any particular master.

<sup>50</sup> Francisco de Borja de San Román, “Documentos inéditos: testamento del maestro Juan Francés (23 de diciembre 1518),” *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo* 18–19 (1924): 110–11.

<sup>51</sup> “Carta de arras (4 febrero 1459),” AHN, Órdenes Militares, Caballeros Alcántara, 1334; Azcárate Ristori, *Datos*, 156–58, doc. 220: “todos los eredamientos e bienes asy muebles como rrayes e semovimientos que yo así tengo...e apreciolos todas en mill florines en buen oro corriente de aprecio de a çinquenta maravedis...”

<sup>52</sup> Guas' salary is known from a royal letter of 21 February 1495. Arribas Arranz, “Noticias sobre San Juan de los Reyes,” 47–8, doc. 2. The same document also stipulates a payment of more than one and a half million maravedis for the expense of the construction of San Juan de los Reyes, which Guas had subcontracted as a *destajo*. At this time Guas was also master mason of Toledo cathedral and owned houses and quarries in the vicinity of the city.

<sup>53</sup> Arribas Arranz, 47–8, doc. 2.

<sup>54</sup> For an analysis of the role of masters and administrators in a northern European context, Stefan Bürger, “Werkmeister. Ein methodisches Problem der Spätgotikforschung,” in *Werkmeister der Spätgotik: Position und Rolle der Architekten im Bauwesen des 14. bis 16. Jahrhunderts*, ed. Stefan Bürger and Bruno Klein (Darmstadt: WBG, 2009), 27.

<sup>55</sup> Domínguez Casas, *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*, 35.

<sup>56</sup> Álvaro Adot Lerga, “El doble Estado Navarra–Bearne en el discurso y actividad política internacional de los

primeros reyes Albret, las Cortes Generales de Navarra y los Estados Generales de Bearne (1483–1517),” in *Religión y política. Controversias históricas y retos actuales*, ed. Esteban Anchustegui-Igartua (Arre: Pamela, 2015), 117.

<sup>57</sup> “Fundación y dotación de la Capilla de la Columna (20 abril 1495),” AHN, Órdenes Militares, Caballeros Alcántara, 1334; Azcárate Ristori, *Datos*, 166–70, doc. 223.

<sup>58</sup> For comparable examples in Spain and abroad, Nicola Jennings and Ann Adams, “‘Middle-Class’ Men Who Would Be Nobles in Fifteenth-Century Castile, Flanders, and Burgundy,” in *Memorializing the Middle Classes in Medieval and Renaissance Europe*, ed. Anne Leader (Berlin and Boston: De Gruyter, 2018).

<sup>59</sup> María Teresa Cortón de las Heras, *La Construcción de la Catedral de Segovia (1525–1607)* (Segovia: Caja Segovia, Obra Social y Cultural, 1997), 260–3, doc. 12.

<sup>60</sup> Rafael Domínguez Casas, “San Juan de Los Reyes: espacio funerario y aposento regio,” *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA* 56 (1990): 364–83.

<sup>61</sup> “Testamento otorgado por Ferrando de Toledo y Juan Guas en nombre de Catalina Álvarez (9 junio 1489),” AHN, Órdenes Militares, Caballeros Alcántara, 1334; Azcárate Ristori, *Datos*, 159–64, doc. 221: “yten mandamos que sean dichas e se digan por su anima de la dicha catalina albarez çient misas de requien las cuales mandamos que sean dichas e se digan en esta manera, en el monasterio de san bernardo treynta misas e otras treynta en el monasterio de santa maria del carmen e las otras treynta en el monasterio de señor sant juan de los rreyes e las otras diez en la yglesia de señor sant nicolas donde la dicha catalina albarez es perroquianna...”

<sup>62</sup> “Testamento de Juan Guas (11 octubre 1490),” AHN, Órdenes Militares, Caballeros Alcántara, 1334; Azcárate Ristori, 164–6, doc. 222: “item mando que si muriere a ora de misa se me diga en la dicha parrochia una misa cantada con diacono y subdiacono e todas las demas rezadas que aquel dia se pudieren dezir en el conbento de san

Juan de los reyes tambien todas que en aquel dia se me pudieren dezir e syno mando se me digan el dia syguiente e se de por ellas la limosina ordinaria."

<sup>63</sup> María del Carmen Sevilla González, "Las nupcias de Catalina de Aragón. Aspectos jurídicos, políticos y diplomáticos," *Anuario de Historia del Derecho Español* 86 (2016): 663; Beatriz I. Campderá Gutiérrez, *Santo Tomás de Ávila: historia de un proceso cronocconstructivo* (Ávila: Institución Gran Duque de Alba, 2006), 21–3.

<sup>64</sup> "Noticia breve y compendiosa de la fundación de esta Real Cartuja de Miraflores, sacada del libro de Becerro con otras noticias dignas de saberse," Archivo, Cartuja de Miraflores, cuaderno 375, quoted in Ronda Kasl, "The Making of Hispano-Flemish Style: Art, Commerce, and Politics in Fifteenth-Century Castile" (Ph.D. Thesis, Institute of Fine Arts, New York University, 2012), 41.

<sup>65</sup> "Fundación y dotación de la Capilla de la Columna (20 abril 1495)," AHN, Órdenes Militares, Caballeros Alcántara, 1334. Azcárate Ristori, *Datos*, 166–70, doc. 223: "yo el dicho Juan Guas maestro mayor de cantería."

<sup>66</sup> "Fundación y dotación de la Capilla de la Columna (20 abril 1495)," AHN, Órdenes Militares, Caballeros Alcántara, 1334. Azcárate Ristori, *Datos*, 166–70, doc. 223: "[el ancho de la capilla] venga...a alindar...con capilla que así mismo a de fazer el dicho pedro de rribadeneira hijo del bachiller antonio rrodriguez la qual a de fazer el dicho pedro de rribadeneira fazia el altar de sant andres..."

<sup>67</sup> María López Díez, *Los Trastámara en Segovia: Juan Guas, maestro de obras reales* (Segovia: Caja Segovia, Obra Social y Cultural, 2006), 188, 194, 215.

<sup>68</sup> López Díez, 204; Javier Gómez Martínez, *El gótico español de la edad moderna: bóvedas de crucería* (Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, Universidad de Valladolid, 1998), 158, fig. 295.

<sup>69</sup> "Papeles y arboles de Don Juan Ruiz de Alarcón (6 septiembre 1622)," AHN, Órdenes Militares, Caballeros Alcántara, 1334: "La dicha doña maria de rivadeneira mi abuela materna fue hija

lijitima del doctor gonçalo perez de rivadeneira natural de toledo y de doña maria de aguirre natural de la misma ciudad... la dicha doña maria de aguirre mi bisabuela materna fue hija de Luis aguirre y mari guas naturales de toledo"; Fernando Jurado Noboa, *Los Ribadeneira antes y después de Colón (siglos XIII al XX)* (Quito: S.A.G., 1987), 31–32.

<sup>70</sup> Jurado Noboa, 31–2.

<sup>71</sup> On the figure of Francisco de Rojas, see for example: Paulina López Pita, "Francisco de Rojas: embajador de los Reyes Católicos," *Cuadernos de investigación histórica* 15 (1994): 99–158; Paulina López Pita, "Francisco de Rojas y su vinculación con la Orden de Calatrava," in *Las órdenes militares en la Península Ibérica*, ed. Jerónimo López-Salazar Pérez (Ciudad Real: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha), vol. 2, 2225–32. Álvaro Fernández de Córdoba Miralles, "Diplomáticos y letrados en Roma al servicio de los Reyes Católicos: Francesco Vitale di Noya, Juan Ruiz de Medina y Francisco de Rojas," *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, no. 32 (2014): 113–54; Jesús Félix Pascual Molina and Irune Fiz Fuertes, "Don Francisco de Rojas, embajador de los Reyes Católicos, y sus empresas artísticas: a propósito de una traza de Juan de Borgoña y Antonio de Comontes," *BSAA Arte*, no. 81 (2015): 59–78.

<sup>72</sup> Paulina López Pita, "Fundación de la capilla de la Epifanía en la Iglesia de san Andrés de Toledo," *Beresit: Revista Interdisciplinar científico-humana*, 2 (1988): 141–2.

<sup>73</sup> On the church and chapel, see Rafael Ramírez de Arellano, *Las parroquias de Toledo. Nuevos datos referentes a estos Templos sacados de sus archivos* (Toledo: Talleres tipográficos de Sebastián Rodríguez, 1921), 9–20; Francisco Borja de San Román, "La Parroquia de San Andrés. Notas Históricas," *Toletum: Boletín de La Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo* 15 (1984): 207–19; López Pita, "Fundación de la capilla de la Epifanía en la Iglesia de san Andrés de Toledo." For an analysis of the chapel's relation to San Juan de los Reyes, see Costanza Beltrami, "Imitating a Model, Establishing an Identity: Copying San

Juan de Los Reyes at San Andrés, Toledo," in *Gothic Architecture in Spain: Invention and Imitation*, ed. Tom Nickson and Nicola Jennings (London: Courtauld Books Online, forthcoming).

<sup>74</sup> José María Azcárate Ristori, "Antón Egas," *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA*, no. 23 (1957): 9.

<sup>75</sup> Fernández de Córdoba Miralles, "Diplomáticos y letrados en Roma al servicio de los Reyes Católicos," 131.

<sup>76</sup> Pascual Molina and Fiz Fuertes, "Don Francisco de Rojas, embajador de los Reyes Católicos, y sus empresas artísticas."

<sup>77</sup> Guas' connection to Segovia cathedral is discussed in López Díez, *Los Trastámara en Segovia*, 111–81. On Guas and the Mendoza family, María Jesús Martín Fernández, "Juan Guas y la familia Mendoza: el artista y los mecenas," *Cuadernos de estudios: revista de investigación de la Asociación Cultural "Pico San Pedro"* 11 (1999): 169–97.

<sup>78</sup> Guas met Isabella when she was still a princess to discuss the design of an organ staircase in Ávila cathedral (January 1472). See María Ángeles Benito Pradillo, "La catedral de Ávila: evolución constructiva y análisis estructural" (Ph.D. Thesis, E.T.S. Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid, 2011), 347. Direct conversations are also evoked in the document detailing the design of royal quarters at the monastery of Guadalupe, AHN, Clero, 1424; María del Carmen Pescador del Hoyo, "La Hospedería Real de Guadalupe (3)," *Revista de estudios extremeños* 24 (1968): 325–9, doc. 4. On the status of master masons and their exceptional encounters with socially-superior patrons, see Woodman, "'For Their Monuments, Look about You': Medieval Masons and Their Tombs," 117.

<sup>79</sup> For an inspiring analysis of the importance of heraldry, see Begoña Alonso Ruiz, "'Por acrescentar la gloria de sus proxenitores y la suya propia'. La arquitectura y la nobleza castellana en el siglo XV," in *Discurso, memoria y representación. La nobleza peninsular en la Baja Edad Media. XLII Semana de Estudios Medievales*, (Pamplona: Gobierno de Navarra, 2016) 243–82.

<sup>80</sup> "Testamento de Juan Guas (11 octubre 1490)," AHN, Órdenes Militares, Caballeros Alcántara, 1334; Azcárate Ristori, *Datos*, 164–6, doc. 222. The will of Ana Guas, dated 23 September 1502, is in ADT, Capellanías, caja 218 expediente 16.

<sup>81</sup> "Diligencia sobre la lectura de la inscripción epigráfica de la capilla funeraria de Juan Guas (20 julio 1577)," AHN, Órdenes Militares, Caballeros Alcántara, 1334; Azcárate Ristori, 170–2, doc. 224.

<sup>82</sup> "Papeles y árboles de Don Juan Ruiz de Alarcón (6 septiembre 1622)," AHN, Órdenes Militares, Caballeros Alcántara, 1334: "juan guas, extranjero destes reynos hombre noble de nombre y armas como paresçe por el letrado y escudo de su capilla."

<sup>83</sup> Alberto García Carraffa and Arturo García Carraffa, *Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles y americanos*, 86 vols. (Madrid: Imprenta de Antonio Marzol, 1920–63); Endika Mogrobojo, *Diccionario hispanoamericano de heráldica, onomástica y genealogía: adición al "Diccionario heráldico y genealógico..."*, por Alberto y Arturo García Carraffa, 41 vols. (Bilbao: Mogrobojo-Zabala, 1995).

<sup>84</sup> Félix Martínez Llorente, "La heráldica profesional o la formulación de un nuevo imaginario emblemático y heráldico," *Emblemata* 18 (2012): 192, 202–2; Emanuela Garofalo, ed., *Le arti del costruire. Corporazioni edili, mestieri e regole nel Mediterraneo aragonese (XV–XVI secolo)* (Palermo: Caracol, 2010), figs. 7, 12, 13, 18–21.

<sup>85</sup> Lonnie Royce Shelby, "Medieval Masons' Tools. II. Compass and Square," *Technology and Culture* 6, 2 (Spring 1965): 236–42.

<sup>86</sup> Martínez de Aguirre, "Martín Pérez de Estella, maestro de obras gótico receptor y promotor de encargos artísticos," 73; Ana Castro Santamaría, *Juan de Álava: arquitecto del Renacimiento* (Salamanca: Caja Duero, 2002), 481.

<sup>87</sup> Garcí Alonso de Torres, "Blasón y recogimiento de armas," copied in 1647 by Fray Pedro Moreno, Real Academia de la Historia, 9/268, fol. 5.

<sup>88</sup> Martínez de Aguirre, "Martín Pérez de Estella, maestro de obras gótico

receptor y promotor de encargos artísticos," 74.

<sup>89</sup> Castro Santamaría, *Juan de Álava*, 19–20.

<sup>90</sup> Garcí Alonso de Torres, "Blasón y recogimiento de armas," fol. 5–5v: "Pero que diremos quando las armas se dan mas por voluntad que por raçon como quien diçe el Rey nuestro señor haçe un cavallero como vemos que hace, y puede haçer muchos, y el tal cavallero nuevo toma las armas a su proprio querer..."

<sup>91</sup> Garcí Alonso de Torres, "Blasón y recogimiento de armas," fol. 216: "Palaços, el carpintero del Rey nuestro señor. Contra mi voluntad escribo aquí estas, pero por ser el principiante las pongo." On Jerónimo de Palacios, Domínguez Casas, "San Juan de Los Reyes," 75–81. For a traditional analysis of the conferment of titles on European artists, see Martin Warnke, *The Court Artist: On The Ancestry of The Modern Artist* (Cambridge and New York: Cambridge University Press, 1993), 156–68.

<sup>92</sup> "Testamento de Juan Guas (11 octubre 1490)," AHN, Órdenes Militares, Caballeros Alcántara, 1334, Azcárate Ristori, *Datos*, 164–6, doc. 222: "yo Juan Guas...hijo que soy de pedro guas e de brigida madama tastes vezinos y naturales de la çibdad de leon en el reino de Francia."; "madame," in *Dictionnaire du Moyen Français (1330–1500)* (ATILF-CNRS & Université de Lorraine, 2015), <http://www.atilf.fr/dmf>.

<sup>93</sup> Charles Félix Aristide de La Taste, *La famille de La Taste: son origine, ses branches et leurs alliances. Documents historiques: extrait de la lettre généalogique de M. de La Taste à ses enfants* (Blois: Grande Imprimerie de Blois, 1903), 7, 23.

<sup>94</sup> For the arms of the various branches of the family, La Taste, *La famille de La Taste: son origine, ses branches et leurs alliances. Documents historiques: extrait de la lettre généalogique de M. de La Taste à ses enfants*, passim. The role of the coat of arms as a sign of dynastic identification was stressed by the herald Diego de Valera (1412–c. 1488), among others. Begoña Alonso Ruiz, "La nobleza en la ciudad: arquitectura y magnificencia a finales de la Edad Me-

dia," *Studia Historica: Historia Moderna* 34 (2012): 227.

<sup>95</sup> José María Azcárate Ristori, "Sobre el origen de Juan Guas," *Archivo Español de Arte* 23 (1950): 255–6.

<sup>96</sup> Prudencio de Sandoval, *Chronica del inclito Emperador de España, don Alonso VII deste nombre Rey de Castilla y León, hijo de don Ramon de Borgoña, y de doña Hurraca, Reyna propietaria de Castilla* (Madrid: Luis Sánchez, 1600), 327: "y ni tan poco se sigue, que porque uno traygas tres Flores de Lises; sea de los Reyes de Francia." For various opinions on the family's origins, Alberto García Carraffa and Arturo García Carraffa, *Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles y americanos*, vol. 40 (Madrid: Imprenta de Antonio Marzo, 1931), 148.

<sup>97</sup> "Fundación y dotación de la Capilla de la Columna (20 abril 1495)," AHN, Órdenes Militares, Caballeros Alcántara, 1334. Azcárate Ristori, *Datos*: "vos el dicho juan guas la podades dar y donar e trocar y cambiar e enagenar y haçer della e en ella y con ella todos los que vos e vuestros herederos e sucesores después de vos quisieredes e quisieren."

<sup>98</sup> "Diligencia sobre la lectura de la inscripción epigráfica de la capilla funeraria de Juan Guas (20 julio 1577)," AHN, Órdenes Militares, Caballeros Alcántara, 1334; Azcárate Ristori, 170–2, doc. 224: "el dicho baltasar de erbas bordador vezino de la dicha çibdad de toledo su cargo del dicho juramento que fizo dixo que...de mas de quarenta años a esta parte...a oydo deçir este testigo que la dicha capilla la edificio juan guas maestro mayor de obras cuyo deçian que hera un bulto que entonces se saco de la dicha capilla..."

<sup>99</sup> *Libro de las bulas y pragmáticas de los Reyes Católicos; impreso por L. Polono en Alcalá de Henares, 1503*, vol. 2 (Madrid: Instituto de España, 1973), fols 272–3v.

<sup>100</sup> Teresa G. Frisch, *Gothic Art, 1140–c. 1450: Sources and Documents* (Toronto, Buffalo and London: University of Toronto Press, 1987), 55: "The master masons, holding measuring rod and gloves in their hands, say to the others: 'Cut here,' and they do

not work; nevertheless they receive the greater fees..."

<sup>101</sup> Carmen Bernis, *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos*, vol. 2 (Madrid: Instituto Diego Velázquez, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1979), 165; Sergio Núñez Morcillo, "La pintura mural tardogótica en Castilla y León: provincias de Valladolid, Segovia y Soria" (Ph.D. Thesis, Universidad de Valladolid, 2015), 645–56.

<sup>102</sup> Stephen Perkinson, *The Likeness of the King: A Prehistory of Portraiture in Late Medieval France* (Chicago and London: University of Chicago Press, 2009); for an exploration of likeness and its nuances in Iberian sculpture, Javier Martínez de Aguirre, "Pride and Memory: Perceptions of Individuality in Iberian Sculpture around 1400," *Journal of Art Historiography*, 17 (December 2017): 1–25.

<sup>103</sup> "Testamento de Juan Guas (11 octubre 1490)," AHN, Órdenes Militares, Caballeros Alcántara, 1334; Azcárate Ristori, *Datos*, 164–6, doc. 222: "item mando que de mis bienes e hacienda se den a antonio de toledo mi sobrino el mi bestido de contray y la taça grande de plata"

<sup>104</sup> "Testamento de Juan Guas (11 octubre 1490)," AHN, Órdenes Militares, Caballeros Alcántara, 1334; Azcárate Ristori, 164–6, doc. 222: "maria guas o ana guas mis hijas mogeres de los dichos loys de aguirre e garci perez."

<sup>105</sup> Chandler Rathfon Post, *A History of Spanish Painting*, vol. 9, part 1 (New York: Kraus Reprint Co., 1970), 347–8.

<sup>106</sup> "Carta de arras (4 febrero 1459)," AHN, Órdenes Militares, Caballeros Alcántara, 1334: "marina fija del bachiller juan martinez alcalde uesino de la villa de torrijos."

<sup>107</sup> Mariano García Ruipérez, "Vecino de Toledo durante la Edad Media y Moderna: las cartas de vecindad," *Archivo secreto: revista cultural de Toledo*, 4 (2008): 188.

<sup>108</sup> María Elena Díez Jorge, *Mujeres y arquitectura: mudéjares y cristianas en la construcción* (Granada: Universidad de Granada, 2016), 30.

<sup>109</sup> A well-studied case of a woman involved in workshop activities

is that of Margaret Kraft, wife of the famous sculptor and master mason Adam Kraft. She not only carried out unspecialised, if strenuous, tasks in the workshop, but also helped her husband manage his relationships with patrons and was given substantial gratuities by clients satisfied with her husband's work. Corine Schleif, "The Many Wives of Adam Kraft: Early Modern Workshop Wives in Legal Documents, Art-Historical Scholarship, and Historical Fiction," in *Saints, Sinners, and Sisters: Gender and Northern Art in Medieval and Early Modern Europe* (Aldershot: Ashgate, 2003), 204–07. Master masons' ordinances often contained regulations defining the conditions under which a widow could take the reins of his deceased husband's workshop. See, for example, the ordinances of Zaragoza's "maestros de casas moros," dated to 20 March 1525, published in Javier Ibáñez Fernández, "Zaragoza: le corporazioni della costruzione nella Zaragoza del Cinquecento," in *Le arti del costruire. Corporazioni edili, mestieri e regole nel Mediterraneo aragonese (XV–XVI secolo)*, ed. Emanuela Garofalo (Palermo: Caracol, 2010), 112, doc. 3.

<sup>110</sup> "Testamento de Juan Guas (11 octubre 1490)," AHN, Órdenes Militares, Caballeros Alcántara, 1334; Azcárate Ristori, *Datos*, 164–6, doc. 222: "e para conplir e pagar este mi testamento a las manda del dexo e nonbro por mis albaçeos e complidores a marina albares mi moger e a loys de aguirre e a garci perez de rojas mis hiernos...e nombro por mis herederos en el rremanente de mis bienes a la dicha marina alvarez mi muger para que los goze por los dias de su vida e despues dellos mando que vengan e los herederen maria guas o ana guas mis hijas..."

<sup>111</sup> "Testamento de Juan Guas (11 octubre 1490)," AHN, Órdenes Militares, Caballeros Alcántara, 1334; Azcárate Ristori, 164–6, doc. 222: "iten mando que la capilla que dexo encomençada en la dicha yglesia de sanyuste...se acabe en la forma que yo la dexo traçada."

<sup>112</sup> Felipe Pereda, "Liturgy as Women's Language: Two Noble Patrons Prepare for the End in Fifteenth-Century Spain," in *Reassessing the Roles of Women as "Makers" of Medieval Art and*

*Architecture*, ed. Therese Martin (Leiden and Boston: Brill, 2012), 938.

<sup>113</sup> Olga Pérez Monzón and Matilde Miquel Juan, "Los quales maestros gastaron todos su juyzio en cavar las imágenes e componer las istorias." Memoria Luna, memoria Mendoza: miradas entrecruzadas," in *Retórica artística en el tardogótico castellano: la capilla de Álvaro de Luna en contexto*, ed. Olga Pérez Monzón, Matilde Miquel Juan, and María Martín Gil (Madrid: Siléx, 2018), 296; Pereda, "Liturgy as Women's Language: Two Noble Patrons Prepare for the End in Fifteenth-Century Spain."

<sup>114</sup> "Testamento de Ana Guas (23 septiembre 1525)," ADT, Capellanías, caja 218, expediente 16: "e se den para ella cinco myll mrs...para que la dicha cappillania sea perpetuada..."

<sup>115</sup> "Diligencia sobre la lectura de la inscripción epigráfica de la capilla funeraria de Juan Guas (20 julio 1577)," AHN, Órdenes Militares, Caballeros Alcántara, 1334; Azcárate Ristori, *Datos*, 170–2, doc. 224.

<sup>116</sup> Aurea de la Morena, *Castilla-La Mancha 2. Toledo, Guadalajara y Madrid*, vol. 13, La España gótica (Madrid: Ediciones Encuentro, 1998), 272–3.

<sup>117</sup> Begoña Alonso Ruiz, "The Construction of the Cathedral of Segovia from Juan Guas to Juan Gil de Hontañón," in *Proceedings of the Third International Congress on Construction History*, ed. Karl-Eugen Kurrer, Werner Lorenz, and Volker Wetzck (Cottbus: Brandenburg University of Technology, 2009), 42.

<sup>118</sup> For Guas' appearances on the worksite of Toledo cathedral in this year, see ACT, *Obra y Fábrica*, 790 (1493). For Alba de Tormes, Herbert González Zyma, "El Castillo Palacio de los Álvarez de Toledo en Alba de Tormes," *Anales de Historia del Arte* 23 (2013): 455–68.

<sup>119</sup> Rosario Díez del Corral, "Toledo Renacentista", in *Arquitecturas de Toledo*, ed. Diego Peris Sánchez (Toledo: Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1992), vol. 2, 97–100.

<sup>120</sup> Gómez Martínez, *El gótico español de la edad moderna*, 142; Begoña Alonso Ruiz and Alfonso Jiménez

Martín, *La traça de la iglesia de Sevilla* (Sevilla: Cabildo Metropolitano, 2009), 145.

<sup>121</sup> Gómez Martínez, *El gótico español de la edad moderna*, 204.

<sup>122</sup> Arribas Arranz, "Noticias sobre San Juan de los Reyes," 51–8, docs 4, 6.

## REFERENCES

## Primary Sources

- Archivo Diocesano de Toledo (ADT). San Justo y Pastor, IV/83
- San Justo y Pastor, Libro 1153.
- Capellanías, Caja 218, Expediente 16.
- Archivo Capitular de Toledo (ACT). Obra y Fábrica, 356
- Obra y Fábrica, 771.
- Obra y Fábrica, 772.
- Obra y Fábrica, 790
- Archivo Histórico Nacional (AHN), Madrid. Órdenes Militares, Caballeros Alcántara, 1334
- Clero, 1424.
- Real Academia de la Historia, Madrid. Garci Alonso de Torres. "Blasón y recogimiento de armas" (written in 1514–15, copied in 1647), 9/268.
- Secondary Sources**
- Adot Lerga, Álvaro. 2015. "El doble Estado Navarra-Bearne en el discurso y actividad política internacional de los primeros reyes Albret, las Cortes Generales de Navarra y los Estados Generales de Bearne (1483–1517)." In *Religión y política. Controversias históricas y retos actuales*, edited by Esteban Anchustegui-Igartua. Arre: Pamiela.
- Aguado Gómez, María Rosalina. 2013. "El pintor Matías Moreno y González (1840–1906)." Ph.D. Thesis, Universidad Complutense de Madrid.
- Alonso Ruiz, Begoña. 2012. "La nobleza en la ciudad: arquitectura y magnificencia a finales de la Edad Media." *Studia Historica: Historia Moderna* 34: 217–53.
- Alonso Ruiz, Begoña. 2005. "Los talleres de las catedrales góticas y los canteros del norte." In *II Encuentro de Historia de Cantabria*, edited by Jesús Ángel Solórzano Telechea and Manuel Ramón González Morales, Vol. 2. Santander: Universidad de Cantabria, Servicio de Publicaciones.
- Alonso Ruiz, Begoña. 2016. "'Por acrescentar la gloria de sus proxenitores y la suya propia'. La arquitectura y la nobleza castellana en el siglo XV." In *Discurso, memoria y representación. La nobleza peninsular en la Baja Edad Media. XXII Semana de Estudios Medievales*. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Alonso Ruiz, Begoña. 2009. "The Construction of the Cathedral of Segovia from Juan Guas to Juan Gil de Hontañón." In *Proceedings of the Third International Congress on Construction History*, edited by Karl-Eugen Kurrer, Werner Lorenz, and Volker Wetzck. Cottbus: Brandenburg University of Technology. <https://doi.org/10.1002/stco.200890016>
- Alonso Ruiz, Begoña, and Alfonso Jiménez Martín. 2009. *La traza de la iglesia de Sevilla*. Sevilla: Cabildo Metropolitano.
- Arellano García, Mario, and Ventura Leblic García. 1986. "Estudio sobre la heráldica toledana." *Toletum: boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo* 19: 264–81.
- Arribas Arranz, Filemón. 1963. "Noticias sobre San Juan de los Reyes." *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA Arte* 29: 43–72.
- Azcárate Ristori, José María. 1982. *Datos histórico-artísticos de fines del siglo XV y principios del XVI*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Azcárate Ristori, José María. 1951. "La fachada del Infantado y el estilo de Juan Guas." *Archivo Español de Arte* 96: 307–20.
- Azcárate Ristori, José María. 1956. "La obra toledana de Juan Guas." *Archivo Español de Arte* 29 (113): 9–42.
- Azcárate Ristori, José María. 1950. "Sobre el origen de Juan Guas." *Archivo Español de Arte* 23: 255–6.
- Beltrami, Costanza. Forthcoming. "Imitating a Model, Establishing an Identity: Copying San Juan de Los Reyes at San Andrés, Toledo." In *Gothic Architecture in Spain: Invention and Imitation*, edited by Tom Nickson and Nicola Jennings. London: Courtauld Books Online.

*Buried but not forgotten: Juan Guas' funerary chapel in San Justo y Pastor, Toledo*

- Benito Pradillo, María Ángeles. 2011. "La catedral de Ávila: evolución constructiva y análisis estructural." Ph.D. Thesis, E.T.S. Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid.
- Bernis, Carmen. 1979. *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos*. Vol. 2. Madrid: Instituto Diego Velázquez, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas.
- Borja de San Román, Francisco de. 1924. "Documentos inéditos: testamento del maestro Juan Francés (23 de diciembre 1518)." *Toletum: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo* 18–19: 110–11. <https://realacademiatoledo.es/documentos-ineditos-testamento-del-maestro-juan-frances-23-de-diciembre-de-1518-por-anonimo/>
- Borja de San Román, Francisco. 1984. "La Parroquia de San Andrés. Notas Históricas." *Toletum: Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo* 15: 207–19. <https://realacademiatoledo.es/la-parroquia-de-san-andres-notas-historicas-por-francisco-de-borja-san-roman-y-fernandez-numerario/>
- Bürger, Stefan. 2009. "Werkmeister. Ein methodisches Problem der Spätgotikforschung." In *Werkmeister der Spätgotik: Position und Rolle der Architekten im Bauwesen des 14. bis 16. Jahrhunderts*, edited by Stefan Bürger and Bruno Klein. Darmstadt: WBG.
- Campderá Gutiérrez, Beatriz I. 2006. *Santo Tomás de Ávila: historia de un proceso cronconstructivo*. Ávila: Institución Gran Duque de Alba.
- Caso Fernández, Francisco de. 1982. "El retablo flamenco de las Lamentaciones." *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos* 36 (107): 819–34.
- Castro Santamaría, Ana. 2011. "El testamento de Juan de Álava." *De arte: revista de historia del arte* 10: 49–68. <https://doi.org/10.18002/da.v0i10.1159>
- Castro Santamaría, Ana. 2002. *Juan de Álava: arquitecto del Renacimiento*. Salamanca: Caja Duero.
- Cortón de las Heras, María Teresa. 1997. *La Construcción de la Catedral de Segovia (1525–1607)*. Segovia: Caja Segovia, Obra Social y Cultural.
- Dictionnaire du Moyen Français (1330–1500)*. 2015. ATILF–CNRS & Université de Lorraine <http://www.atilf.fr/dmf>. <https://doi.org/10.1515/zrp-2013-0165>
- Díez Jorge, María Elena. 2016. *Mujeres y arquitectura: mudéjares y cristianas en la construcción*. Granada: Universidad de Granada.
- Domínguez Casas, Rafael. 1993. *Arte y etiqueta de los Reyes Católicos. Artistas, residencias, jardines y bosques*. Madrid: Editorial Alpuerto.
- Domínguez Casas, Rafael. 1990. "San Juan de Los Reyes: espacio funerario y aposento regio." *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA Arte* 56: 364–83.
- Fernández de Córdoba Miralles, Álvaro. 2014. "Diplomáticos y letrados en Roma al servicio de los Reyes Católicos: Francesco Vitale di Noya, Juan Ruiz de Medina y Francisco de Rojas." *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica* 32: 113–54. [https://doi.org/10.5209/rev\\_dice.2014.v32.47142](https://doi.org/10.5209/rev_dice.2014.v32.47142)
- Fernández Pardo, Francisco. 2007. *Dispersión y destrucción del patrimonio artístico español. Desde la Guerra Civil a nuestros días (1936–2007)*. Madrid: Fundación Universitaria Española.
- Fidelio. 1867. "Revista de París." *La moda elegante ilustrada, periódico de las familias*, December 1867.
- Frisch, Teresa G. 1987. *Gothic Art, 1140–c. 1450: Sources and Documents*. Toronto, Buffalo and London: University of Toronto Press.
- García Carraffa, Alberto, and Arturo García Carraffa. 1920. *Diccionario heráldico y genealógico de apellidos españoles y americanos*. 86 vols. Madrid: Imprenta de Antonio Marzo.
- García Ruipérez, Mariano. 2008. "Vecino de Toledo durante la Edad Media y Moderna: las cartas de vecindad." *Archivo secreto: revista cultural de Toledo* 4: 186–91. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2856924>
- Garofalo, Emanuela, ed. 2010. *Le arti del costruire. Corporazioni edili, mestieri e regole nel*



- Mediterraneo aragonese (XV–XVI secolo)*. Palermo: Caracol.
- Gómez Martínez, Javier. 1998. *El gótico español de la edad moderna: bóvedas de crucería*. Valladolid: Secretariado de Publicaciones e Intercambio Científico, Universidad de Valladolid.
- González Ramos, Roberto. 2011. "Los hispano-islamismos de Juan Guas: construcción y revisión de un tópico historiográfico." In *La arquitectura tardogótica castellana entre Europa y América*, edited by Begoña Alonso Ruiz, 325–38. Madrid: Silex.
- González Zyma, Herbert. 2013. "El Castillo Palacio de los Álvarez de Toledo en Alba de Tormes." *Anales de Historia del Arte* 23: 455–68. [https://doi.org/10.5209/rev\\_anha.2013.v23.42847](https://doi.org/10.5209/rev_anha.2013.v23.42847)
- Ibáñez Fernández, Javier. 2010. "Zaragoza: le corporazioni della costruzione nella Zaragoza del Cinquecento." In *Le arti del costruire. Corporazioni edili, mestieri e regole nel Mediterraneo aragonese (XV–XVI secolo)*, edited by Emanuela Garofalo. Palermo: Caracol.
- Jennings, Nicola, and Ann Adams. 2018. "'Middle-Class' Men Who Would Be Nobles in Fifteenth-Century Castile, Flanders, and Burgundy." In *Memorializing the Middle Classes in Medieval and Renaissance Europe*, edited by Anne Leader. Berlin and Boston: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9781580443463-009>
- Jurado Noboa, Fernando. 1987. *Los Ribadeneira antes y después de Colón (siglos XIII al XX)*. Quito: S.A.G.
- Kasl, Ronda. 2012. "The Making of Hispano-Flemish Style: Art, Commerce, and Politics in Fifteenth-Century Castile." Ph.D. Thesis, Institute of Fine Arts, New York University.
- La Taste, Charles Félix Aristide de. 1903. *La famille de La Taste: son origine, ses branches et leurs alliances. Documents historiques: extrait de la lettre généalogique de M. de La Taste à ses enfants*. Blois: Grande Imprimerie de Blois.
- Libro de las bulas y pragmáticas de los Reyes Católicos; impreso por L. Polono en Alcalá de Henares, 1503*. 1973. Madrid: Instituto de España.
- Lop Otín, María José. 2003. *El cabildo catedralicio de Toledo en el siglo XV: aspectos institucionales y sociológicos*. Madrid: Fundación Ramón Areces.
- López Díez, María. 2006. *Los Trastámara en Segovia: Juan Guas, maestro de obras reales*. Segovia: Caja Segovia, Obra Social y Cultural.
- López Pita, Paulina. 1994. "Francisco de Rojas: embajador de los Reyes Católicos." *Cuadernos de investigación histórica* 15: 99–158.
- López Pita, Paulina. 2000. "Francisco de Rojas y su vinculación con la Orden de Calatrava." In *Las órdenes militares en la Península Ibérica*, edited by Jerónimo López-Salazar Pérez.
- López Pita, Paulina. 1988. "Fundación de la capilla de la Epifanía en la Iglesia de san Andrés de Toledo." *Beresit: Revista Interdisciplinar científico-humana* 2: 131–146.
- Marías, Fernando. 1983. *La arquitectura del Renacimiento en Toledo (1541–1631)*. Toledo: Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos.
- Marías, Fernando. 1975. "Una carta de censo y tributo otorgada por Juan Guas." *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA Arte* 40: 646–8.
- Martín Fernández, María Jesús. 1999. "Juan Guas y la familia Mendoza: el artista y los mecenas." *Cuadernos de estudios: revista de investigación de la Asociación Cultural "Pico San Pedro"* 11: 169–97.
- Martínez de Aguirre, Javier. 1992. "Martín Périz de Estella, maestro de obras gótico receptor y promotor de encargos artísticos." In *Patronos, promotores, mecenas y clientes: VII CEHA*, edited by Alfonso E. Pérez Sánchez. Murcia: Universidad de Murcia.
- Martínez de Aguirre, Javier. 2017. "Pride and Memory: Perceptions of Individuality in Iberian Sculpture around 1400." *Journal of Art Historiography* 17: 1–25.
- Martínez Llorente, Félix. 2012. "La heráldica profesional o la formulación de un nuevo imaginario emblemático y heráldico." *Emblemata* 18: 181–242.

*Buried but not forgotten: Juan Guas' funerary chapel in San Justo y Pastor, Toledo*

- Mogrobojo, Endika. 1995. *Diccionario hispanoamericano de heráldica, onomástica y genealogía: adición al "Diccionario heráldico y genealógico..."*, por Alberto y Arturo García Carraffa. 41 vols. Bilbao: Mogrobojo-Zabala.
- Morales Cano, Sonia. 2009. "Símbolos, formas y espacios de la escultura gótica funeraria en Castilla-La Mancha: Toledo." Ph.D. Thesis, Universidad de Castilla-La Mancha.
- Morena, Aurea de la. 1998. *Castilla-La Mancha 2. Toledo, Guadalajara y Madrid*. Vol. 13. La España gótica. Madrid: Ediciones Encuentro.
- Münzer, Hieronymus. 1920. "Itinerarium Hispanicum Hieronymi Monetarii 1494–1495." Edited by Ludwig Pfandl. *Revue hispanique* 48: 1–179.
- Nickson, Tom. 2015. *Toledo Cathedral: Building Histories in Medieval Castile*. University Park, PA: Penn State University Press. <https://doi.org/10.1086/690726>
- Núñez Morcillo, Sergio. 2015. "La pintura mural tardogótica en Castilla y León: provincias de Valladolid, Segovia y Soria." Ph.D. Thesis, Universidad de Valladolid. <https://doi.org/10.35376/10324/16501>
- Ortiz Pradas, Daniel. 2015. *San Juan de los Reyes de Toledo. Historia, construcción y restauración de un monumento medieval*. Madrid: La Ergástula.
- Parro, Sixto Ramón. 1857. *Toledo en la mano o descripción histórico-artística de la magnífica catedral y de los demás célebres monumentos*. Toledo: Imprenta y Librería de Severiano López Fauto.
- Pascual Molina, Jesús Félix, and Irune Fiz Fuertes. 2015. "Don Francisco de Rojas, embajador de los Reyes Católicos, y sus empresas artísticas: a propósito de una traza de Juan de Borgoña y Antonio de Comontes." *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología: BSAA Arte* 81: 59–78.
- Pereda, Felipe. 2012. "Liturgy as Women's Language: Two Noble Patrons Prepare for the End in Fifteenth-Century Spain." In *Reassessing the Roles of Women as "Makers" of Medieval Art and Architecture*, edited by Therese Martin. Leiden and Boston: Brill. [https://doi.org/10.1163/9789004228320\\_025](https://doi.org/10.1163/9789004228320_025)
- Pérez Monzón, Olga, and Matilde Miquel Juan. 2018. "'Los cuales maestros gastaron todos su juyzio en cavar las imágenes e componer las istorias.' Memoria Luna, memoria Mendoza: miradas entrecruzadas." In *Retórica artística en el tardogótico castellano: la capilla de Álvaro de Luna en contexto*, edited by Olga Pérez Monzón, Matilde Miquel Juan, and María Martín Gil. Madrid: Siléx.
- Pérez Sánchez, Alfonso E. 2001. "La colección de pinturas." In *Tesoros de la Real Academia de la Historia*. Madrid: Real Academia de la Historia and Patrimonio Nacional.
- Peris Sánchez, Diego, ed. 1992. *Arquitecturas de Toledo*. Toledo: Servicio de Publicaciones de la Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha.
- Perkinson, Stephen. 2009. *The Likeness of the King: A Prehistory of Portraiture in Late Medieval France*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Pescador del Hoyo, María del Carmen. 1986. "La Hospedería Real de Guadalupe (3)." *Revista de estudios extremeños* 24: 319–88.
- Post, Chandler Rathfon. 1970. *A History of Spanish Painting*. Vol. 9, part 1. New York: Kraus Reprint Co.
- Quadrado, José María, and Javier Pacerisa. 1853. *Recuerdos y bellezas de España. Castilla la Nueva*. Vol. 6. Madrid: Empronta de D. José Repullés.
- Ramírez de Arellano, Rafael. 1921. *Las parroquias de Toledo. Nuevos datos referentes a estos Templos sacados de sus archivos*. Toledo: Talleres tipográficos de Sebastián Rodríguez.
- Reuelta Tubino, Matilde. 1983. *Inventario artístico de Toledo*. Madrid: Centro Nacional de Información Artística, Arqueológica y Etnológica.
- Ríos, José Amador de los, and Manuel Assas y Ereño. 1877. *El Monasterio de San Juan de los Reyes en Toledo (Monumentos arquitectónicos de España)*. Madrid: published by the government under the direction of the Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

- Ríos, Rodrigo Amador de los. 1905. *Monumentos arquitectónicos de España: Toledo*. Madrid: E. Martín y Gamoneda.
- Rodríguez Estévez, Juan Clemente. 2007. "Los constructores de la catedral." In *La catedral gótica de Sevilla: fundación y fábrica de la obra nueva*, edited by Alfonso Jiménez Martín. Seville: Universidad de Sevilla.
- Rodríguez Velasco, María. 2014. "Símbolos para la eternidad: iconografía funeraria en la Baja Edad Media." In *El mundo de los difuntos: culto, cofradías y tradiciones*, edited by Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, Vol. 1. San Lorenzo de El Escorial: Instituto Escorialense de Investigaciones Históricas y Artísticas.
- Sandoval, Prudencio de. 1600. *Chronica del inclito Emperador de España, don Alonso VII deste nombre Rey de Castilla y León, hijo de don Ramon de Borgoña, y de doña Hurraca, Reyna propietaria de Castilla*. Madrid: Luis Sánchez.
- Schleif, Corine. 2003. "The Many Wives of Adam Kraft: Early Modern Workshop Wives in Legal Documents, Art-Historical Scholarship, and Historical Fiction." In *Saints, Sinners, and Sisters: Gender and Northern Art in Medieval and Early Modern Europe, 202–22*. Aldershot: Ashgate.
- Sevilla González, María del Carmen. 2016. "Las nupcias de Catalina de Aragón. Aspectos jurídicos, políticos y diplomáticos." *Anuario de Historia del Derecho Español* 86: 657–726.
- Sixto Ramón Parro. 1857. *Toledo en la mano o descripción histórico-artística de la magnífica catedral y de los demás célebres monumentos*. Toledo: Imprenta y Librería de Severiano López Faudo.
- Shelby, Lonnie Royce. 1965. "Medieval Masons' Tools. II. Compass and Square." *Technology and Culture* 6 (2): 236–48. <https://doi.org/10.2307/3101076>
- Solano, Javier. 2018. *Juan Guas, arquitecto*. Toledo: Consejería de Educación, Cultura y Deportes de Castilla-La Mancha, Servicio de Publicaciones.
- Warnke, Martin. 1993. *The Court Artist: On The Ancestry of The Modern Artist*. Cambridge and New York: Cambridge University Press.
- Weiner, Jack. 1990. "Padres e hijos: Sebastián de Horozco y los suyos." *Toletum: boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo* 25: 109–164.
- Woodman, Francis. 2012. "'For Their Monuments, Look about You': Medieval Masons and Their Tombs." In *Architecture and Interpretation: Essays for Eric Fernie*, edited by Jill Franklin, T. A. Heslop, and Christine Stevenson. Woodbridge: Boydell.



# HUELLA Y PRESENCIA FLAMENCA E ITALIANA EN LOS CONVENTOS CORDOBESES DE MADRES DOMINICAS

Francisco Manuel Carmona Carmona

Universidad de Córdoba

Data recepción: 2018/10/02

Data aceptación: 2019/07/12

Contacto autor: [aa2carcf@uco.es](mailto:aa2carcf@uco.es)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1118-3271>

## RESUMEN

Damos a conocer en esta contribución las aportaciones de obras artísticas de naturaleza o inspiración flamenca e italiana que se han conservado en los conventos de religiosas contemplativas dominicas de Madre de Dios de Baena y Jesús Crucificado de Córdoba. Fundamentamos con documentación inédita el contexto por el que estas piezas han tenido entrada en estos cenobios, además de facilitarnos la atribución de autoría a determinadas obras que hasta el momento se han mantenido en el anonimato. Así, encontramos en ellas las paternidades de los pintores Cornelis I Schut (1597-1655), Jan I Brueghel (1568-1625), Paul Brill (1553-1626) y Domenico Fiasella (1589-1669), y de los bronzistas Sebastiano Torrigiani (†1596) y Ludovico del Duca (†1603), como también del escultor Francesco Terillus (†1635).

Palabras clave: arte conventual, dotación ornamental, tabernáculo, ermitaños, escultura en marfil

## ABSTRACT

This article traces the Flemish and Italian nature or inspiration of the artworks held in the convents of the Dominican Contemplative Sisters of the Mother of God of Baena and Jesús Crucificado of Córdoba. Unpublished documentation supports evidence of the context in which these pieces entered these monasteries. We also provide information regarding the authorship of certain works that have remained anonymous to date, and thus reveal pieces by the painters Cornelis Schut (1597-1655), Jan Brueghel the Elder (1568-1625), Paul Brill (1553-1626), and Domenico Fiasella (1589-1669), the bronzists Sebastiano Torrigiani (†1596) and Ludovico del Duca (†1603), and the sculptor Francesco Terillus (†1635).

Keywords: monastic art, art collections, Eucharistic Tabernacle, hermits, ivory sculpture

La relación e influencia que los territorios europeos ejercieron sobre el arte español está suficientemente acreditada tanto *de visu* como por la literatura especializada. Aún hoy, la crítica histórico-artística se esfuerza por evidenciar los ideales estéticos con los que se concibieron determinadas estructuras o se crearon objetos artísticos de toda índole. No en vano, España tuvo en Italia y Flandes el mejor observatorio desde donde co-

nocer, trazar e idear su particular interpretación del arte. Una realidad innegable a la que se une el gran peso político y militar que temporalmente ejerció la monarquía española en estos territorios a través de representantes procedentes del estrato alto-nobiliario<sup>1</sup>.

Los conventos cordobeses de la Segunda Orden de Santo Domingo fueron especialmente permeables a esta realidad, pues, como nos delata la



Fig. 1. Capilla mayor del convento Madre de Dios de Baena. Foto: autor

documentación manejada en los distintos fondos y archivos consultados, los de Madre de Dios en Baena y Jesús Crucificado en la capital, fueron los más favorecidos del entramado de dominicas contemplativas. Ambos se trataban de fundaciones y patronatos de destacados linajes cordobeses que desde antiguo venían desarrollando en Italia y Flandes distintos empleos del más alto nivel al servicio de la monarquía hispánica. Sin duda, ello jugó en beneficio de estos cenobios por estar constituidas sus comunidades en buena parte por féminas pertenecientes a estas familias, facilitando a través de una variada casuística el atesoramiento de numerosas piezas artísticas realizadas en estos territorios.

Amén de la vía de patronato, el fenómeno de atesoramiento artístico conventual tuvo otros cauces necesarios de reseñar. Es preciso atender al fenómeno bienhechor, con el que los conventos estudiados se constituyen en receptores de donaciones de piezas artísticas o reliquias de señaladas cualidades taumatúrgicas y claro afán de evidenciar la sacra dimensión del espacio conventual. Otra vía de atesoramiento de obras extranjeras fue el floreciente mercado artístico que

constituyó Sevilla como puerto de embarque al Nuevo Mundo. La demostrada presencia de artistas flamencos e italianos en la capital hispalense, quienes a la par ejercían su arte y mercadeaban con obras ajenas, nos permite contextualizar el origen de determinada obra regalada a las religiosas a título privativo.

### 1. Italia y Flandes en el convento Madre de Dios de Baena

Este convento fue fundado en 1510 por el III conde de Cabra con la clara intención de dar solución a buena parte de las féminas de su numerosa prole mediante la toma de estado religioso. Su hijo Luis, por haber contraído matrimonio con la heredera del Gran Capitán, aportó varios estados italianos a su ya dilatada lista de señorios castellanos, lo que a la postre propició que el ducado de Sessa se convirtiera en el vínculo primordial con Madre de Dios. Así, el V duque de Sessa, bisnieto del conde fundador, mientras ejercía el cargo de embajador cerca de la Santa Sede (1590-1604), promovió la compra-apropiación del patronato de la capilla mayor de la iglesia conventual para que sirviera de lugar de enterramiento al matrimonio ducal y su descendencia<sup>2</sup>, por lo que desde Roma fue enviando obras de arte y reliquias para su adecuación<sup>3</sup>. Así pues, en un contexto de servicio a la monarquía, los duques de Sessa proveyeron a este convento de numerosas obras artísticas que fueron compradas durante su legación romana, y como nos señala la documentación manejada, con la clara intención de favorecer el establecimiento del patronato privativo de la capilla mayor.

*El duque don Antonio «pidió la capilla y entierro de esta casa para que lo fuese propia y perpetua para sí con intento de adornarla, autorizarla y engrandecerla como lo comenzó a hacer desde Roma enviando el edificio y retablo que está puesto de piedra en el altar con el rico y lucido sagrario de bronce y la imagen de Nuestra Señora que le donó Clemente VIII puesta en el tabernáculo».*

Finalmente, el patronato perpetuo de la capilla lo consiguió su esposa en 1634, al haber establecido en su testamento buena parte de la dotación ornamental de la que hoy sigue haciendo gala este cenobio:

*A la señora doña Beatriz de Cardona<sup>5</sup> un cuadro grande de Florencia y un escritorio de ébano y marfil [...] Todos los demás cuadros grandes y pequeños, de cualquier manera que sean, y todas las reliquias, y la espina de Cristo y el Eccehomo de plata dorado, y todos los ornamentos y plata de mi capilla se llevará a Madre de Dios de Baena, para adorno de la capilla del duque mi señor y mía<sup>6</sup>.*

Estas informaciones y otras referencias documentales y bibliográficas, nos permitirán contextualizar y ubicar las piezas artísticas de origen o inspiración italiana y flamenca que hoy atesora este convento de Baena.

### 1.1. ... edificio y retablo que está puesto de piedra en el altar

A poco de iniciar el V duque de Sessa su embajada en la Santa Sede, se documenta el deseo de convertir la capilla mayor conventual en patronato ducal, comenzando a enviar desde Roma las distintas piezas pétreas necesarias para erigir el altar mayor de la misma. A él iban destinadas las columnas que adquirió don Antonio durante su legación, pues así se constata mediante la anotación realizada en Roma por Cesare Velli, *suo secretario*: "a 22 de dicembre [de 1592], 200 moneta pagati con ordine de S.E. a mr. Steffano Longo disse per prezzo de due colonne da esso compre"<sup>7</sup>. Este apunte contable se refiere a los fustes de travertino amarillo con que cuenta el retablo marmóreo de la capilla mayor conventual; no obstante, del resto de sus elementos arquitectónicos aún no hemos localizado el cargo y data, apoyándonos para su adscripción italiana únicamente en la documentación archivística transcrita más arriba (fig. 1).

Pese a todo, la erección del retablo debió quedar en suspenso hasta no concertarse el patronazgo privativo de la capilla mayor conventual, lo que ocurrió en 1638 gracias a la cláusula testamentaria de la duquesa doña Juana. A su hijo Luis le cupo ostentar el patronazgo de dicha capilla mayor como cabeza del linaje, pero este tenía en mente otros proyectos más magnificentes<sup>8</sup>; pues, como nos informa una estafeta enviada al de Sessa por su maestro mayor de obras:

*(sic) ... quiero adbertir a Vx<sup>9</sup> que a muchos años que bi de unas piedras que se trajeron de Roma y estan en Baena que a mi parecer pueden serbir todas*

*para estos entierros porque son dos portadas de jaspe con sus arquitrabes frisos y cornisas y janbas de suerte que [...] me manda Vx<sup>9</sup> ir a vivir a Baena estando alli de asiento lo dispondre de suerte que sirba todo y se gaste muy poco y sea muy lucido<sup>9</sup>.*

Esta referencia demuestra que en el momento de formalizar doña Juana su testamento el retablo pétreo aún no estaba montado, como no podía ser de otro modo hasta comprometerse formal y económicamente el patronazgo; a lo que se une que la máquina arquitectónica debió dar el ajustado enmarque al cuadro de la *Alegoría de la Encarnación* que lo preside.

No deja de resultar paradójica la importación a Baena de piedras italianas, cuando en los mismos estados ducales y en localidades cercanas se están explotando canteras de mármoles y jaspes con gran proyección nacional<sup>10</sup>. Ello nos habla del vehículo de significación y distinción que supone para la familia comitente el traer este tipo de piezas del centro mismo del Catolicismo.

### 1.2. El cuadro alegórico de la Encarnación

Barrio Moya nos informa del inventario de bienes realizado tras la muerte de la V duquesa de Sessa, en los primeros días de 1638, así como de la tasación de la colección bibliográfica y artística que poseía. De su legado testamentario el convento Madre de Dios de Baena salió muy bien parado, pues a él se destinaron todos los cuadros, reliquias, ornamentos y plata de su capilla particular madrileña, de donde se entresacan distintas piezas de origen italiano y que indudablemente tuvieron como destino este cenobio, pero ninguna alusión al cuadro que preside su capilla mayor conventual<sup>11</sup>, lo que nos lleva a suponer que el lienzo ya era objeto de culto antes del fallecimiento de la duquesa doña Juana.

Desafortunadamente, y pese a sus dimensiones (280x165 cm)<sup>12</sup>, el lienzo queda semioculto tras la enorme máquina arquitectónica del sagrario-manifestador que preside el altar mayor, no posibilitando obtener una imagen completa del mismo. No obstante, disponemos de un documento gráfico de calidad suficiente y que permite considerar por entero la composición y podamos realizar un detenido análisis, además de señalarnos lo maltrecho de su estado tras la contienda civil española (fig. 2).



Fig. 2. Cornelis I Schut, *Alegoría de la Encarnación con Santo Domingo de Guzmán y Santa Catalina de Siena*, ca. 1628-1635. Óleo sobre lienzo, 280x165 cm. Convento Madre de Dios de Baena, retablo mayor. Foto: Archivo Diputación Provincial de Córdoba. *Catálogo Histórico Artístico Provincial*, Baena, ref. A-124-029

La pintura se resuelve compositivamente en tres planos. Uno central, donde con todo detalle se copia la pintura venerada en la florentina *basilica della Santissima Annunziata*. Otro superior, más desenvuelto, expresivo y colorista, ocupado por la imagen de un Niño Jesús *Salvator Mundi* entre una corte angelical que dispone guirnaldas de flores en torno al virtuoso cuadro de la *Anunciación*. En la inferior, se representan arrodillados e inequívocamente señalados por sus atributos a Santo Domingo de Guzmán y Santa Catalina de Siena en una actitud de contemplación divina. Sin lugar a duda el lienzo posee una categoría excepcional, original composición y una temática idónea para este emplazamiento, dado que concilia perfectamente tanto la advocación del

convento –la encarnación gloriosa de Jesús, Salvador de todo el orbe– como la filiación con la representación de sus santos primordiales.

Pese a que desconocemos si el matrimonio ducal visitó la capital de la Toscana durante su estancia italiana, anima a contemplar tal posibilidad la trama de relaciones privadas en el contexto político del eje Florencia-Roma-Madrid<sup>13</sup>, así como también determinadas informaciones tangenciales que para nuestro propósito resultan esenciales; pues, la duquesa doña Juana poseía entre sus bienes dos copias de la venerada pintura florentina<sup>14</sup>, o cuanto menos, era concededora de sus favores prodigiosos, por lo que desearía tenerla representada en una composición más complicada. Esto anima a pensar que, independientemente de que los Sessa hubiesen visitado o no la ciudad del Arno, la obra en cuestión resulta un encargo realizado expofeso para el convento de Baena.

Sin duda, el lienzo baenense obedece a la órbita contrarreformista imperante como una *Alegoría de la Encarnación con Santo Domingo de Guzmán y Santa Catalina de Siena*, en la que se hace uso la arraigada tradición de la *Santissima Annunziata* como curiosa justificación de un cuadro dentro de otro y clave de su metafórica explicación. Además, participa del interés que se venía desarrollando desde mediados del siglo XVI por la Botánica, implantando en la composición un testimonio artístico de exaltación mariana con unas simbólicas guirnaldas multiflorales, que más allá del alarde decorativo muestran una retórica codificada y emblema de tenor espiritual y moral (fig. 3)<sup>15</sup>.

La falta de testimonio documental sobre su origen nos obliga a acudir al método de filiación estilística para acercarnos a su autor. Debió ser un pintor capaz de realizar una fiel copia de una pintura superada en estética y técnica, mostrar el realismo piadoso y la serena actitud patética de los santos de la orden, y cerrar la composición con el vaporoso rompimiento de gloria del Niño Jesús entre ángeles. Todo esto, contextualizado adecuadamente, nos señala la personalidad del pintor flamenco Cornelis I Schut (1597-1655) como autor de la *Alegoría de la Encarnación* de Baena conforme a los argumentos que iremos exponiendo.





Fig. 3. *Alegoría de la Encarnación con Santo Domingo de Guzmán y Santa Catalina*, detalle. Convento Madre de Dios de Baena, retablo mayor. Foto: autor

A Schut el *Viejo* se le documenta entre 1624 y 1627 establecido en Roma, y al año siguiente en Florencia trabajando para la familia Medici, donde debió asumir la tradición de epifanías florales que acompañan a la figura y hechos de la Virgen. Aun así, es necesario señalar un nexo de unión entre el pintor de Amberes y la capilla conventual baenense: bien el comercio de arte entre España y los Países Bajos<sup>16</sup>, o bien la figura de don Gonzalo Fernández de Córdoba (1585-1635), hijo de los V duques de Sessa, más conocido como Príncipe de Maratea o el *Segundo Gran Capitán*. Este, en 1632 se encuentra en los Países Bajos, soltero, sin descendencia legítima, cercano a la cincuentena de edad, por lo que es lógico pensar que colabore regalando a su madre una obra pictórica donde se representa una escena tan devota para ella, y le sirva para la decoración de la capilla que desde hace tiempo se pretende como panteón familiar<sup>17</sup>. En esos momentos el de Maratea y Schut debieron coincidir en Amberes, cuando el pintor llevaba apenas un año regresado de Italia asumiendo los preceptos artísticos impuestos por la maestría de Rubens y las nuevas tendencias temáticas:

*Particularly noticeable is an increasing complexity in iconography in which two or more themes were*

*often combined into one, or unusual motives were inserted into traditional subjects often resulting in a crowding of the picture space. In addition, new emphasis was placed on certain specific themes. Religious subjects that had gained popularity after the Council of Trent, often as a reaction to Protestant criticism, such as the Virgin and the Holy Family, the Passion, and the Sacraments continued their appeal. Certain themes, popular in earlier times, were revived. The so-called Sacra Conversazione reappeared, often in combination with a previously separate subject. Images of the Virgin and Child based on older models had been adopted by Rubens as early as the 1620's and remained popular, reflecting a renewed interest in certain medieval mystical movements such as the Devotio Moderna<sup>18</sup>.*

Llama la atención la perfecta adecuación de esta alegórica representación con el trabajo elegante y refinado que realizaba Schut en sus primeras obras tras su estancia italiana, donde no dudó en incorporar los arquetipos de devoción popular romana y florentina a los requerimientos de la cada vez más cambiante estructura social flamenca y el nuevo énfasis dado al pensamiento religioso<sup>19</sup>. Por tanto, son asumibles en la *Alegoría de la Encarnación* baenense las referencias iconográficas, compositivas y estilísticas del jo-



Fig. 4. Correspondencia entre *Niño Jesús como Salvator Mundi* de Cornelis I Schut, conservado en Rijksmuseum de Amsterdam y su homónimo representado en la *Alegoría de la Encarnación*. Fotos: <<http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.173770>> y del autor respectivamente

ven Schut; sobre todo en la observancia de la simetría y la manera de resolver los ángeles, de idéntica factura que su *Virgen en la Gloria entre ángeles*, del Museo Maagdenhuis de Amberes, o la *Virgen y el Niño con Santa Isabel, San Juanito y ángeles*<sup>20</sup>. Ayuda a esta adscripción la peculiar forma de ocultar la desnudez de los ángeles con vaporosas telas, del mismo modo que resulta invariante sus ensortijadas y airosas cabelleras, como también lo es la estrecha relación fisiognómica de la Santa Catalina de Baena con los tipos representados en la *Sagrada Familia adorada por Santas y ángeles* de una colección privada alemana<sup>21</sup>. Además de la correspondencia en las dimensiones de estas obras con el lienzo que aquí nos ocupa, otro elemento identificativo que delata la participación directa de Schut son las abigarradas guirnalda florales de su época de juventud; una participación en estos motivos que paulatinamente se iría desentendiendo al permitir la colaboración de otros artistas más virtuosos en la ejecución de estos elementos<sup>22</sup>. Estas fieles relaciones con las primeras obras de Schut realizadas tras su regreso de Italia, permiten datar el lienzo cordobés en la órbita de 1628-1635.

Compositivamente, el lienzo muestra distintas inclinaciones en cada uno de sus tres planos, atendiendo en el central a una fiel copia de la pintura florentina, en el inferior a la adecuación de los requerimientos del diseño, visibles en los plegados de las túnicas y la gestualidad de las manos, de la que tan buena muestra nos dejó Schut en su catálogo pictórico. Mientras que la exaltación colorista y lumínica se hace presente en el rompimiento glorioso con el *Niño Jesús como Salvator Mundi*, del que encontramos la falsilla de donde se inspira en un dibujo propio conservado en el Rijksmuseum, lo que viene a confirmar más aún nuestra atribución (fig. 4).

### 1.3. ... el rico y lucido sagrario de bronce

De entre la documentación conventual manejada, es el manifestador<sup>23</sup> una de las piezas que más referencias hemos encontrado, pues estuvo a la venta en numerosas ocasiones para con ello sobrevenir las calamitosas dificultades que atravesó el convento desde finales del siglo XIX<sup>24</sup>. En todas ellas se dejaba constancia expresa de la procedencia italiana, su magnífica factura y la compleja estructura arquitectónica, insistiendo

en la variedad de materiales que lo conforman. De nuevo hemos de acudir a la bibliografía y fotografía histórica para comprobar cómo debió ser en origen, pues las vicisitudes acaecidas por el convento durante el siglo XX han mutilado en parte su original fisonomía:

*Uno de los objetos más notables del catálogo de la provincia de Córdoba es el templete tabernáculo del retablo mayor de esta iglesia, labrado en bronce, mármoles y lapislázuli. Sobre una gran escalinata de bronce se levanta el templete con tres fachadas corintias, cada una de dos columnas y frontón. Encima de estas fachadas corre un ático y más alto una cúpula con linterna. Está adornado con estatuillas preciosas de los evangelistas; dos en los intercolumnios y otras dos en los vanos de las portadas laterales. Sobre los frontones de las portadas, virtudes recostadas y en el delantero, además, un pelícano, y en los otros escudos de armas. Remata en una cruz. Sobre la gradería, en los cuatro ángulos, cuatro pedestales con las estatuas de San Andrés, Santiago, San Pedro y San Pablo en bronce fundido. Los lisos de los entablamentos son placas de lapislázuli y las columnas de mármol.*

*Se halla colocado este templete sobre un repisón de mármol y estuco y en éste hay una bella portada de bronce y lapislázuli que sirve de depósito al Sagrario. Las hojas, o mejor dicho, la hoja de puerta es una chapa de lapislázuli y en ella se ven clavados dos ángeles de chapa dorada recortada, de modo que se dibujan sobre el fondo azul de la piedra. Están de pie, en reposo, las alas en alto, las vestiduras cayendo naturalmente y cada uno levanta un brazo para sostener un cáliz con hostia. Son un prodigio de burilado y de buen gusto y finura<sup>25</sup>. (fig. 5)*

A la vista de estas informaciones, constatamos que no se conservan ni las figuras femeninas que representan las virtudes recostadas sobre los tres frontones del edículo, ni los escudos de armas en los frontones laterales ni la balaustrada con jarrones que coronaría el ático, también faltan los cuatro apóstoles alojados sobre la cornisa del orden de columnas corintias y que completarían el colegio apostólico.

La calidad de la pieza, el esmero en el acabado de todos sus elementos, así como las dimensiones del templete tabernáculo (167x112x62 cm), hicieron sugerir a Ramírez de Arellano pudieran haber surgido de manos "del famoso Jácome



Fig. 5. Sebastiano Torigiani y Ludovico del Duca, *Tabernáculo Eucarístico y Puerta de Sagrario*, ca. 1590. Bronce, mármoles y lapislázuli, manifestador: 167x112x62 cm. Convento Madre de Dios de Baena, retablo mayor. Foto superior izquierda en Biblioteca Nacional de España, Fondo Fotográfico Guerra Civil Española. Córdoba. Baena, Caja 79, foto 18r; resto fotos del autor

Trezzo<sup>26</sup>. Una atribución que la crítica ha secundado sin contrastar, con la clara intención de parangonar esta microarquitectura con el tabernáculo del altar mayor escurialense, pero olvidando que el artista lombardo había fijado su residencia en Madrid desde 1579 hasta su muerte en 1589. Si confiamos en las fuentes que manejamos, la adquisición de la pieza se produjo en Roma durante la embajada en la Santa Sede del V duque de Sessa<sup>27</sup>, por lo que hemos de atender a la actividad religiosa y artística que vivía la Ciudad Eterna en estos momentos. De un lado, Trento propició la atención al dogma de la transubstanciación dando lugar a una variedad de configuraciones que estimularon la evolución tipológica del altar, promoviendo la construcción de arquitecturas de mármol, jaspes y metales preciosos para los altares de las iglesias, llegando incluso a la escala monumental con la clara intención de guardar y



Fig. 6. Correspondencia entre los *Tabernáculos Eucarísticos* del convento Madre de Dios y de la *Capilla del Santísimo Sacramento* o *Sixtina* en la iglesia de Santa María Mayor de Roma. Foto: autor

exhibir con dignidad el *Corpus Christi*<sup>28</sup>. De otro lado, debió de servir de referencia el tabernáculo ideado por Domenico Fontana y realizado por los orfebres Sebastiano Torrigiani (†1596) y el siciliano Lodovico del Duca (†1603) para la capilla del Santísimo Sacramento –o *Sixtina*– en *Santa Maria Maggiore* de Roma<sup>29</sup>. Todo un alarde de creación artística propio de un enterramiento papal, y que, salvando las distancias, el de Sessa debió tomar como elemento referencial para magnificar su pretendido panteón familiar en Baena (fig. 6).

No en vano, el edículo romano guarda en lo estructural, material e iconográfico bastantes elementos coincidentes con el baenense. Así, mientras que la disposición centrada en la capilla papal permite configurar un tabernáculo de planta octogonal y un limpio juego de elementos arquitectónicos en bronce, en Baena la frontalidad de su disposición obliga a achafanar sus esquinas para –ayudado del ático y la cúpula– dotarlo de cierta centralidad, compensando su menor tamaño con una mayor profusión de detalles en sus estructuras de bronce. Tanto en

uno como en otro se aprovechan sus lados menores para ubicar hornacinas con las figuras de los evangelistas y sobre pedestales al resto de apostolado<sup>30</sup>. Materialmente, la labor de taracea en piedra dura del monumento papal no se emplea en el de nuestro convento, solventándose aquí con la utilización de placas de lapislázuli y jaspes de diversos colores. Ya hemos comentado que en Madre de Dios se han perdido las figuras ubicadas sobre el ático, lo que sin duda podría ayudar a certificar la utilización de idéntico molde para la realización del apostolado. De igual modo, encontramos en ambas obras un mismo y original recurso iconográfico que decora tanto la puerta del sagrario conventual como la fachada principal del tabernáculo romano; se trata del relieve en bronce de dos ángeles que soportan un cáliz del que sobresale la Sagrada Forma. Todo esto, unido al bagaje y maestría que Torrigiani y Duca tenían en el empleo tanto del bronce como de la piedra dura, hace posible adscribir a su órbita la autoría del tabernáculo de Madre de Dios.



Fig. 7. Taller de los Bassano, *Adoración de los Magos y Adoración de los Pastores*, finales siglo XVI. Ambos óleo sobre lienzo, 145×195 cm. Convento Madre de Dios de Baena, capilla mayor. Foto: autor

## 2. ... todos los demás cuadros grandes y pequeños, de cualquier manera que sean

Como venimos diciendo, la decoración pictórica de la cabecera de la iglesia conventual se originó a partir de que los V duques de Sessa la adquirieran como patronos perpetuos y privativos para establecer allí su sepultura y la de su descendencia. La duquesa doña Juana la embelleció con todas las piezas de valor que disponía en su capilla privada, más aquellas que desde Roma habían enviado hasta establecerse definitivamente el patronato. Se constituyó por tanto un conjunto heterogéneo de pinturas de distinta procedencia, tamaño, técnica y estilo, sin percibirse programa iconográfico alguno, respondiendo su decoración únicamente a los criterios de simetría, magnificencia y calidad de buena parte de las obras allí reunidas, entre las que destacan aquellas de indudable origen e inspiración italiana.



Fig. 8. Scipione Pulzone *el Gaetano*, *Sagrada Familia con Santa Isabel y San Juanito*, ca. 1588-1590. Obra firmada y datada: «Scipio Gayetano, faciebat 15...». Óleo sobre lienzo, 136×104 cm. Colección particular cordobesa. Foto: *Gratia Plena*, 2004

Cuenta esta capilla con dos lienzos procedentes del taller de los Bassano que representan la *Adoración de los Pastores* y la *Adoración de los Magos* (fig. 7). Así lo atestigua Ruiz Manero<sup>31</sup> y la sintonía de calidad con otras copias y versiones de la misma composición que se encuentran en distintos museos y colecciones<sup>32</sup>. Este mismo autor señaló además en Madre de Dios una copia de la *Sagrada Familia* de la Galería Borghese de Roma, obra de Scipione Pulzone<sup>33</sup>, y que hoy se encuentra en una colección privada cordobesa<sup>34</sup>, (fig. 8) la misma que Burke y Cherry confirman que tuvo en Baena su origen a partir del inventario testamentario de la duquesa de Sessa en 1638<sup>35</sup>.

Además, el convento posee una serie de dieciséis planchas de cobre pintadas al óleo que representan distintos pasajes de la *Vida de la Virgen* y la *Infancia de Jesús* (fig. 9), dispuestas sin un programa aparente, lo que unido a la desigual calidad de las mismas señalan fueron ejecutadas por distintas manos. No obstante, en algunas escenas, la riqueza de matices y el tratamiento

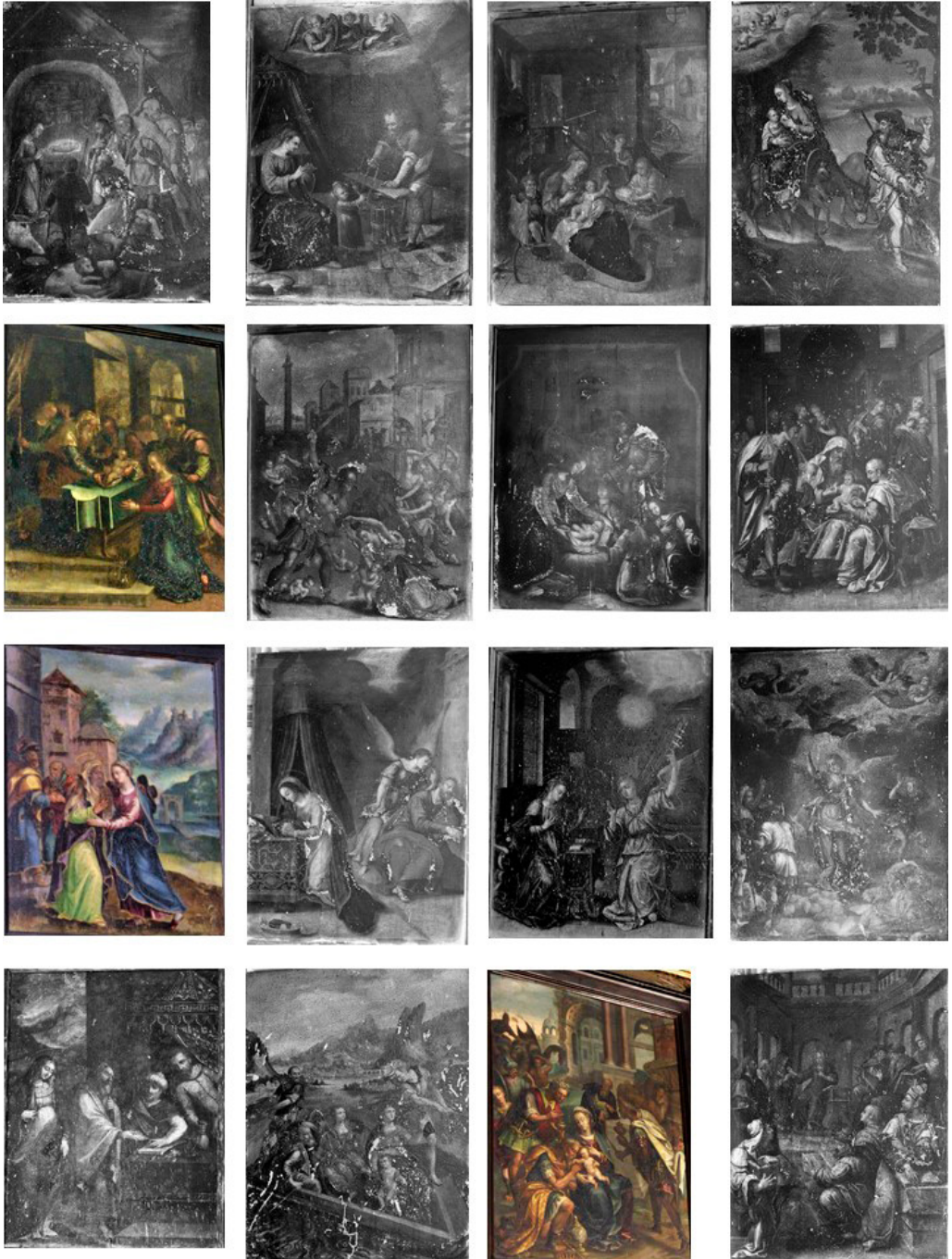


Fig. 9. Dieciséis escenas de la *Vida de la Virgen* y la *Infancia de Cristo*. Anónimas, finales s. XVI. Óleos sobre lámina de cobre, 470x360 mm. Convento Madre de Dios de Baena, capilla mayor. Fotos: Archivo Diputación Provincial de Córdoba. Catálogo Histórico Artístico Provincial, Baena, refs. A-364-258 a A-364-270; y autor

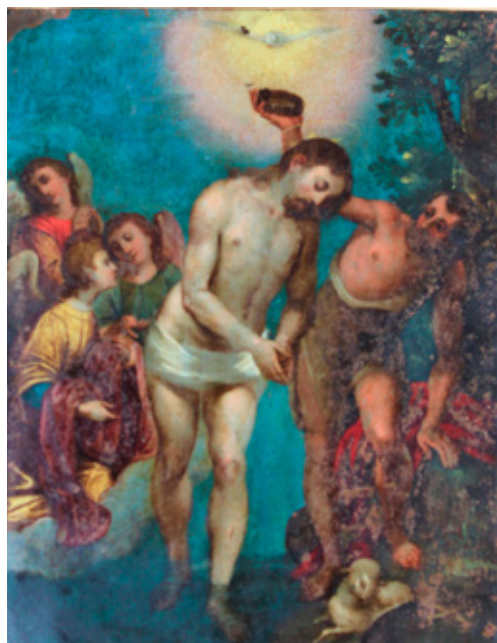


Fig. 10. *Bautismo de Cristo*. Anónimo, finales s. XVI. Óleo sobre lámina de cobre, 225x155 mm. Convento Madre de Dios de Baena, capilla mayor. Foto: autor

minucioso del dibujo, ejecutada cual miniatura, nos permite señalar que fueron realizadas cooperativamente por distintos miembros de un taller en un contexto de producción casi industrial, a tenor de la evidente utilización de las falsillas grabadas de los Sadeler y Wierix. Motivos suficientes que en el marco de las obras adquiridas durante la estancia romana de los duques de Sessa, pudieron haber sido escogidas entre las ofrecidas de un repertorio<sup>36</sup>. Del mismo modo, otro óleo sobre cobre que representa el *Bautismo de Cristo* (fig. 10), de tamaño más reducido que los anteriores (281x219 mm), nos induce a pensar que se compró cuando ellos, más por su calidad técnica y su originalidad compositiva que por la adecuación a un pretendido discurso iconográfico. De ellas no tenemos constancia documental de su compra, pero se deduce que pudieron ser adquiridas para compensar el fuerte carácter masculino que imprimían aquellas otras de las que sí disponemos referencias de su adquisición, y que nos anuncian la temprana intención de considerar este cenobio femenino como panteón ducal.

### 3. La serie *Solitudo sive Vitae Patrum Eremiticolarum*

Del original retablo pictórico que decora la cabecera de la iglesia conventual de Madre de Dios la historiografía ha pasado de puntillas sobre los dos cuadros que visten sendos lados del ábside<sup>37</sup>. Cada uno de ellos contiene quince imágenes realizadas sobre lámina de cobre de 180x230 mm con la técnica del óleo y guarnecidas de ébano. Las treinta obras constituyen la representación pictórica completa de la serie grabada *Solitudo sive Vitae Patrum Eremiticolarum*, compuesta de otras tantas planchas abiertas por los buriles de los hermanos Raphael y Johan Sadeler, siguiendo las composiciones de Marten de Vos (fig. 11).

Hasta el momento no conocemos en España colección alguna que contenga completa la versión pictórica de la *Solitudo*, de ahí la evidente fascinación que nos produce dar a conocer la treintena de cobres de esta serie iconográfica. Únicamente la literatura científica nos da noticia excepcional de los trece lienzos del monasterio de las Descalzas Reales de Madrid que representan otros tantos ermitaños de la *Solitudo*<sup>38</sup>, y las siete telas de esta misma serie que conserva el monasterio de la Anunciada de Villafranca del Bierzo<sup>39</sup>, en todas ellas señalándonos su origen italiano en la órbita de los pintores Paul Bril (1553-1626) o Jan I Brueghel (1568-1625).

Una reciente restauración de las pinturas de ermitaños de Baena ha posibilitado que luzcan cercanos a su esplendor original<sup>40</sup>, destacándose de todo el conjunto la fiel adecuación a la falsilla de Marten de Vos en la que se inspiran. Ahora son más perceptibles tanto el detallismo de su técnica, los matices atmosféricos, las veladuras como la sutil utilización de los reflejos lumínicos en la inmensidad de hojarasca boscosa. Cada pintura lleva rotulado con purpurina el nombre del ermitaño seguido del ordinal que ocupa su estampa en la serie de los Sadeler, lo que llama la atención pues la disposición de los cobres en cada cuadro aparentemente no guarda ningún orden lógico (fig. 12).

Como en los grabados, el ermitaño siempre ocupa el primer plano, habitando una monumental naturaleza que nos habla de individualidad, del rigor del ascetismo, de escasez, de búsqueda de la soledad, de peligro y, sobre todo, de reco-



Fig. 11. Grabados de Jan Sadeler correspondientes a Espiridión, Apeles y Evagrio de *Solitudo sive Vitae Patrum Eremiticorum* y su correspondencia en la serie de cobres pintados de Madre de Dios. Fotos: autor

gimiento en la lectura, la meditación y la oración, en definitiva, del ideal de esa particular opción de vida. Los paisajes en perspectiva atmosférica rivalizan en protagonismo con la escena religiosa que desarrolla el anacoreta, los horizontes se delimitan por prominentes cordilleras, surcados por ríos entre los valles y la vegetación. Es aquí donde la naturaleza se humaniza con caminos, prados, lejanas estructuras edilicias o simples ruinas, donde se hace visible el hombre que habita en comunidad o, en algunos casos, la presencia de otros compañeros en el desierto eremita. El cielo rara vez se representa de tonalidad celeste, siempre densamente vaporoso o nublado, casi confundido con el límite terrestre, lo que propicia un acusado contraste con la ubicación de la escena eremítica.

En honor a la verdad, los cobres de Baena muestran sutiles divergencias respecto de su referente grabado. Así, a todos los ermitaños se les ha representado aureola de santidad, y en prácticamente todas las pinturas se enriquece el escenario incorporando una mayor presencia de fauna y flora. La intencionalidad en ello es evidente por ser manifiesto su simbolismo. Verbigracia, la lechuga incorporada sobre la mesa donde escribe San Antonio Abad, alude a su sabiduría en el argumentario para luchar contra el arrianismo de Alejandría, más que a la negación a las tentacio-

nes, que ya se vale con el crucifijo y la campanilla. Los lirios blancos dispuestos en primer término nos señalan la defensa mariana, las cigüeñas que sobrevuelan el desierto eremítico nos hablan de la constante lucha contra Satán, o las tórtolas como ofrecimiento de su ascética vida a Dios. Por tanto, las golondrinas, ánades, lagartijas o las ranas que complementan las escenas señalan una adecuación a los criterios intelectuales imperantes en el momento de su realización.

Afortunadamente, de los cobres pintados de Baena tenemos referencia explícita de su compra en Roma a finales de 1592, según la anotación en el libro de gasto del V duque de Sessa: "135 moneta pagati di suo ordine a Bartolome Piselli pittore disse per prezzo di 30 quadretti delli Santi Padri dipinti in rame"<sup>41</sup>. Este apunte trata sin duda de los treinta *santos padres pintados sobre cobre* que don Antonio adquirió y que se encontraban en la madrileña capilla particular de su esposa en el momento de su fallecimiento<sup>42</sup>. Respecto del anónimo pintor Bartolome Piselli, todo apunta a que se trata de un marchante y que su original apellido responde a un apodo, como era costumbre emplear entre los artistas establecidos en la Ciudad Eterna, de la misma manera que los *Bentvueghels* acostumbrarían a denominarse en las décadas siguientes. La calidad que demuestran las pinturas de Baena obliga a pensar que





Fig. 12. Jan I Brueghel y Paul Bril, Serie pictórica completa de *Solitudo sive Vitae Patrum Eremiticorum*, ca. 1592. Treinta óleos sobre láminas de cobre,  $\approx 180 \times 230$  mm cada uno. Convento Madre de Dios de Baena, capilla mayor. Fotos: autor

su autoría no debió pasar desapercibida por la elitista clientela romana, y aún menos que este personaje no aparezca en ningún diccionario biográfico de artistas italianos.

No en vano, en los años siguientes a la publicación de la *Solitudo* (1585-1586), en Roma se estaba gestando una corriente intelectual abanderada por cuatro jóvenes cardenales: Egidio Colonna, Benedetto Giustiniani, Francesco Maria del Monte y Federico Borromeo, todos ellos ávidos coleccionistas de arte relacionado con las Ciencias Naturales en diverso grado, pero sobre todo, en una estética naturalista. Concretamente, durante la estancia de Borromeo en Roma (1587-1595) fue éste quien más favoreció con la actividad artística el acercamiento a esa belleza del mundo natural creado por Dios, pues consideraba que en el paisaje animado con escenas sagradas es donde la bondad divina expresa mejor su significado y se plasman a la perfección las inquietudes ascéticas de su ideario<sup>43</sup>. La estrecha relación y predilección de Borromeo por Paul Bril y Jan I Brueghel<sup>44</sup> debió servir de catalizador para

que estos proyectaran enormemente su actividad en la selecta sociedad romana y, sobre todo, en la ambición artística de la nobleza hispánica establecida en la ciudad papal, dado que uno y otro fueron enormemente pródigos en este género, surtiendo de pinturas a "sus insignes y cultísimos clientes, especialmente de la serie *Solitudo*", al tratarse de un corpus iconográfico muy recurrente para ser llevado al color en el contexto contrarreformista<sup>45</sup>.

Ayuda a nuestro ejercicio atributivo saber que Jan Brueghel en su juventud comenzó su carrera principalmente realizando abundantes trabajos a pequeña escala en soporte de cobre para poder sostener su taller y que, en 1592<sup>46</sup>, con escasos veintitrés años, se estableció en Roma donde conoció a Paul Bril<sup>47</sup>. Precisamente para estas fechas se documentan distintas obras realizadas con la misma técnica y de dimensiones similares a las de Madre de Dios. Es el caso del *Paisaje con San Jerónimo* de Londres, de incontestable similitud con su homónimo de Baena, salvo que el lirio introducido en la composición inglesa se susti-



Fig. 13. Domenico Fiasella, *Rebeca y Eliezer en el pozo*, mediados siglo XVII. Óleo sobre lienzo, 108x147 cm. Monasterio Santa María de Gracia de Córdoba. Foto: autor

tuye en la cordobesa por un saurio. De idéntica calidad en el tratamiento del paisaje y los celajes que el *San Malco* de Madre de Dios es el *Paisaje rocoso con San Wendelin*, de mano de Brueghel en una colección privada alemana, aunque en esta versión se hayan suprimido los numerosos escorpiones que tanto en el grabado como en Baena amenazan al ermitaño, pero coincidiendo ambos en completar la representación introduciendo el símil de una solitaria ave rapaz. Unas sutiles variaciones respecto del original grabado que se argumentan como recursos invariantes del artista, como deja evidenciar en su estampa *Descanso en la Huida a Egipto*, compuesta por Brueghel y sacada a buril por Aegidius Sadeler en 1596, donde emplea la personal firma bruegheliana de las cigüeñas surcando el cielo. Por tanto, todo lo anterior no hace sino permitirnos adscribir al catálogo artístico de Jan Brueghel el Viejo los treinta óleos sobre cobre que representan la *Solitud sive Vitae Patrum Eremicolarum* del convento de Baena.

Empero, la figura de Paul Bril queda un tanto diluida en esta atribución, aunque si atendemos a datos tangenciales que nos ofrece la historiografía artística podemos intuir cierto grado de colaboración entre ambos pintores flamencos para esta obra. Así, el profesor Bosch Ballbona nos contextualiza y detalla formidablemente la relación contractual que obliga en 1601 a Paul Bril, junto a Cobergher, Frankaert I y van Nieu-landt, a realizar el formidable encargo de noventa cuadros de ermitaños y cuatrocientos retratos de



Fig. 14. Francesco Terilli, *Crucificado de marfil de la priora*, primer tercio siglo XVII. Marfil sobre cruz y peana de ébano, dimensiones máximas. Figura de Cristo: 265x268x45 mm (torso 58, brazo izquierdo 116, derecho 120). Cruz: *patibulum* 370 x *stipes* 526 mm. Peana: 158x250x148 mm. Monasterio Santa María de Gracia de Córdoba. Fotos: autor

*huomini illustri antichi* para don Pedro de Toledo, V marqués de Villafranca. La escritura de obligación se realiza en la residencia del duque de Sessa de la vía del Corso<sup>48</sup>, ante el notario Rabassa, cuya vinculación con el embajador se documenta desde su llegada a Roma<sup>49</sup>. Por tanto, no es descabellado pensar que Sessa ya tenía referencias de la calidad pictórica de Bril en su serie de Baena -observables en la sintonía de matices del *Paisaje con Muzio* de la Pinacoteca Ambrosiana<sup>50</sup> con su homónimo de Madre de Dios-, y fuese el duque quien sugiriera a Villafranca la maestría del pintor flamenco para los cuadros que hoy conserva *la Anunciada* del Bierzo. De este modo se contestaría la calidad de los ascetas baenenses, resultando fácil adivinar el trabajo colaborativo de Bril y Brueghel en la infinitud de los paisajes y en los vaporosos celajes, en la monumentalidad frondosa de los desiertos anacoretas, el esmero en los planos intermedios, así como en lo minucioso de las naturalezas muertas y su relación con los personajes.

#### 4. Italia en el convento Jesús Crucificado

Jesús Crucificado fue fundado en 1506 como un hospital de mendicidad por los señores de El Carpio, y al poco se le permitió ser refundado como convento de contemplativas dominicas<sup>51</sup>. Los altos cargos ostentados al servicio de la monarquía hispánica por los Haro-Sotomayor, unido a su continuada autoridad en el concejo de la ciudad, propiciaron que Jesús Crucificado fuese un convento altamente aristocrático, donde gran parte del patrimonio artístico de esta comunidad se logra a través de los bienes privativos de las religiosas. Pero las vicisitudes atravesadas desde la invasión napoleónica hasta su excomunión por *la Gloriosa* diezmaron el patrimonio de Jesús Crucificado, y el que se conservó, fue disperso acompañando a las religiosas reunidas en otros claustros<sup>52</sup>. De entre ellos, destacamos dos piezas de indudable origen italiano y calidad artística.

##### 4.1. *Rebeca y Eliezer en el pozo*

El refectorio del monasterio cordobés de Madres Dominicas de Santa María de Gracia lo preside el lienzo que representa la escena narrada en Génesis, 24 del encuentro de *Rebeca y Eliezer en el pozo* (108x147 cm) (fig. 13). Una versión de este mismo asunto en la catedral hispalense, de similares dimensiones, incontestable parecido compositivo e idéntica resolución en el color y la iluminación, la hacen obra probable del pintor Domenico Fiasella, *il Sarzana* (1589-1669), lo que nos animó a seguir esta referencia en la atribución de la tela cordobesa.

De este pintor de la escuela genovesa del siglo XVII, Pérez Sánchez y Donati nos informan de la abundante obra suya enviada a España desde el puerto de Génova y de su estilo afinado aún en el manierismo pese a percibirse sugerencias flamencas y caravaggiescas<sup>53</sup>. También resaltan del cuadro sevillano "la fina calidad pictórica de la mujer del centro de la composición"<sup>54</sup>, cuya fisonomía coincide con el mismo personaje representado en el lienzo cordobés y de quien encontramos los mismos rasgos coincidentes en otras obras seguras de *il Sarzana*. Ayudan a esta atribución los retratos de perfil de los personajes, utilizados casi abusivamente por Fiasella, y la composición de escenas del Antiguo Testamento a partir de medias figuras dispuestas todas ellas en un primer plano y dotadas de profundidad

en un hábil juego lumínico. Por su sintonía en la gestualidad y parecido físico, en estos personajes casi en penumbra es donde más se demuestra la autoría de este pintor. Pese a conservar plenamente la apariencia decorativa y las características inherentes a Fiasella, la obra cordobesa parece demostrar el cansancio propio de una réplica tardía en una composición muy demandada por el mercado extranjero, pudiéndola datar en el promedio de siglo<sup>55</sup>.

No debemos subestimar la sugerencia dada por Burke y Cherry<sup>56</sup>, y aplaudida por Boccardo<sup>57</sup>, sobre el pago de legados comprometidos con anterioridad a través de los bienes artísticos sometidos a almoneda del VII marqués de El Carpio. No obstante, nosotros somos del parecer que el lienzo debió tener entrada en Jesús Crucificado como regalo de profesión de los marqueses de Escalonias a su hija sor Catalina de Jesús María, quien tomó velo negro en julio de 1697, predicándole sermón el afamado orador fray Francisco de Posadas (1644-1713, beatificado en 1818), quien con intención de instruirla comparó a la profesa con la matriarca bíblica<sup>58</sup>. Una ocasión perfecta para dejar en el convento perpetua memoria de religiosa tan significada.

##### 4.2. *Crucificado de la priora* de marfil

A tenor de la información archivística, la presencia de crucificados de marfil en los conventos de dominicas cordobesas fue cuanto menos notable, aunque esta realidad no se constata en la actualidad. No obstante, en el monasterio de Santa María de Gracia se conserva una pieza que tradicionalmente ha permanecido en el despacho prioral, y que dada su calidad nos permite señalarla como obra italiana, de estilo semejante a las realizadas por Francesco Terilli (†1635), o Terillus como refiere Margarita Estella<sup>59</sup>. Esta autora nos da las claves para poder considerar la pieza ebúrnea como de mano de este autor y datarla en el momento cumbre de su producción.

El *crucificado de la priora* (fig. 14) representa la figura de Cristo expirante, en el último estertor de su agonía, mide 265x268x45 mm, va cubierto con paño de pureza y está unido a la cruz con tres clavos. Tiene pérdidas en los dedos de su mano derecha y parte de la soga que sujeta el paño de pureza, sugiriendo estaba anudada con una media lazada. No va coronado de espinas, aun-

que los testigos sobre su testa indican pudo ser exenta o de otro noble material. La cruz es plana, de ébano, con cantoneras y cartela también de marfil, faltándole el calvario en la parte baja del *stipes*. La figura de Cristo es estilizada, anatómicamente bien proporcionada y de musculatura nada exagerada. La habilidad de Terilli en el uso del trépano le permite realizar minuciosamente cabeza, manos, pies y paño de pureza, así como marcar lo suficiente los vasos sanguíneos del cuello y los tendones de los brazos. En la cabeza es donde se desarrolla con más brío técnico y compositivo este artista. Inclineda hacia la izquierda, muestra ojos entornados, nariz fina, barba y bigote trabajados simétricamente en pequeños rizos ensortijados y boca entreabierta, dejando ver dientes y parte de la lengua. La cabellera se dispone en dos crenchas levemente onduladas, retirada hacia atrás dejando ver la oreja izquierda y cayendo en bucle corto sobre el hombro derecho, siendo éstas características reconocibles en las obras documentadas del artista, como también lo son la sangre que brota del costado en forma de gallones y el tratamiento de los pliegues del paño de pureza<sup>60</sup>.

La obra pudo proceder del extinto convento Jesús Crucificado, y que la dispersión de obras artísticas conventuales le haya hecho ir a presidir el despacho prioral de Santa María de Gracia. El demostrado origen italiano y la calidad de la pieza hacen suponer se tratara de un regalo a la

comunidad o bien un encargo de ésta, tal como se desprende de la siguiente anotación: "Tiene el convento un Sto. Cristo de marfil con indulgencia plenaria para la hora de la muerte. Lo trajo de Roma el racionero don Juan Moreno, año de 1679"<sup>61</sup>.

### 5. A modo de conclusión

Solo nos resta añadir que hemos contribuido a incrementar el catálogo de obras de distintos artistas italianos, como los bronceístas Torrigiani y del Duca, el escultor Terillus o el pintor genovés Fiasella. También hemos señalado la paternidad de los pintores de origen flamenco Cornelis I Schut, Paul Bril y Jan I Brueghel en distintas piezas, todas ellas poseedoras de las características intrínsecas del repertorio artístico de sus autores. Paralelamente, hemos destacado que los conventos de Madre de Dios -con los Fernández de Córdoba de la Casa de Cabra-Sessa-Baena-, y de Jesús Crucificado -con los Haro-Sotomayor, marqueses de El Carpio, que con el tiempo entroncarán con la Casa de Alba y asumirán su patronato-, al estar fundados y patrocinados por la alta nobleza española, participaron muy activamente de las manifestaciones magnificentes de estas familias privilegiadas, fueron considerados lugares estratégicos en sus políticas de prestigio y, al surtirlos de piezas artísticas de origen foráneo de excelente factura, ayudaban a señalar y reforzar su preeminencia social y económica.

## NOTAS

<sup>1</sup> Fernando Checa Cremades, "El Bosco, los pintores flamencos y el Arca de Noé," in *De El Bosco a Tiziano. Arte y Maravilla en El Escorial* (Madrid: Patrimonio Nacional, 2013), 251-261. Eike D. Schmidt, "Spagna e Italia: una costante osmosi culturale," in *Spagna e Italia in dialogo nell'Europa del Cinquecento*, edited by Faietti, Gallori and Mozzati (Firenze: Uffizi, 2018), 9-11.

<sup>2</sup> Archivo Histórico de la Nobleza, Toledo (AHNOB). [Fondo] Baena, Caja (C.) 12, Documento (D.) 5, *Libro de despachos*, folio (f.) 35v. Roma 16/01/1593.

<sup>3</sup> Sobre los arduos empleados por el matrimonio ducal para la materialización del patronato de esta iglesia conventual nos hemos ocupado en: Francisco Manuel Carmona Carmona. 2019. "Parámetros nobiliarios y política de prestigio en el convento Madre de Dios de Baena (Córdoba)." *Hispania Sacra* 143: 197-202. Las adaptaciones de la capilla mayor acometidas por su hijo Luis, VI duque de Sessa, las damos a conocer en 2017b. "Obra y proyectos del gran cantero Luis González Bailén." *Anales de Historia del Arte* 27: 106-10.

<sup>4</sup> Archivo Conventual Madre de Dios, Baena (ACMDB), C. 1, *Libro de la Hacienda*, f. 271r.

<sup>5</sup> Sobre este personaje nos ocupamos en Carmona, "Parámetros nobiliarios y política de prestigio..." 204.

<sup>6</sup> AHNOB. Baena, C. 127, D. 208-213, *Testamento de doña Juana Fernández de Córdoba Cardona Aragón*, f. 12v. Madrid 27/03/1634.

<sup>7</sup> AHNOB. Baena, C. 12, D. 5, *Libro de despachos*, f. 36v. Roma 22/12/1593.

<sup>8</sup> Los pormenores del proyecto funerario del VI duque de Sessa en: Francisco Manuel Carmona Carmona. 2017a. "El frustrado proyecto para panteón y sepulcro del duque de Sessa en Baena." *Archivo Español de Arte* 357: 19-30; y en Carmona, "Obra y proyectos del gran cantero Luis González Bailén," 90-6.

<sup>9</sup> AHNOB. Baena, C. 23, D. 10, *Estafeta de Luis González al duque de Sessa*, f. 1r. Cabra 14/12/1633.

<sup>10</sup> Jesús Rivas Carmona, *Arquitectura y policromía. Los mármoles del*

*Barroco andaluz* (Córdoba: Diputación, 1990), 7-13.

<sup>11</sup> José Luis Barrio Moya. 1983. "Bartolomé Román tasa dos cuadros de Scipión Pulzone y otro de Juan de Jáuregui." *Archivo Español de Arte* 224: 407-8.

<sup>12</sup> ACMDB, C. 6, *Informe de restauración*, 01/09/2001.

<sup>13</sup> Blanca González Talavera, "Presencia y mecenazgo español en la Florencia medicea: de Cosme I a Fernando I." PhD diss. (Universidad de Granada, 2012).

<sup>14</sup> (sic) «A doña Mariana de Córdoba, mi nieta, le dejo [...] un cuadro pequeño de la Anunciata de Florencia», AHNOB. Baena, C. 127, D. 208, *Testamento de doña Juana Fernández de Córdoba Cardona Aragón*, f. 12v. Madrid 27/03/1634. José Luis Barrio Moya. 1984. "La librería y otros bienes de la duquesa de Sessa (1638)." *Cuadernos de Bibliofilia*, 50.

<sup>15</sup> Cristina Acidini, *La primavera perfetta. Storia dei fiori a Firenze tra arte e scienza* (Firenze: Le Lettere, 2010), 137-44.

<sup>16</sup> Analizado por María Paz Aguiló Alonso, "El papel de los mercaderes en el comercio de arte entre España y los Países Bajos," in *Comunidades transnacionales: colonias de mercaderes extranjeros en el mundo atlántico (1500-1830)* (Madrid: Doce Calles, 2010), 209-49.

<sup>17</sup> Entre las gradas que dan acceso al presbiterio de la capilla mayor conventual se alojan tres lápidas en mármol negro, que corresponden al matrimonio ducal y su hijo don Gonzalo. Las epigrafías están transcritas por Francisco Valverde y Perales, *Historia de la villa de Baena*. (Toledo, 1903), 328-330.

<sup>18</sup> Gertrude Wilmers, *Cornelis Schut (1597-1655): A Flemish Painter of the High Baroque* (Leuven-Antwerpen: Brepols, 1996), 3.

<sup>19</sup> La clientela agradecía referencias explícitas a Caravaggio, Guido Reni o Domenichino, aunque revelando "an increased awareness of Rubens's work that would have been impossible for any artist working in Antwerp to avoid". Wilmers, *Cornelis Schut...*, 32. Pese a esto, "Schut trabajó de manera independiente en grandes retablos para

las iglesias de Flandes, produjo pinturas de contenido religioso y profano para patronos privados, decoró numerosas guirnaldas de flores y frutas, destacó especialmente por su abundante obra grabada, diseñó cartones para tapices e incluso platerías". Jahel Sanzsalazar. 2013. "Cornelis Schut: Nuevas pinturas identificadas en Bélgica y España." *Archivo Español de Arte* 343: 203.

<sup>20</sup> Wilmers, *Cornelis Schut...*, 74-75 y 351 (Cat. A12; 176x151 cm); 90 y 358 (Cat. A24; 150x205 cm) respectivamente.

<sup>21</sup> *Ibid.*, 100-101 y 364 (Cat. A38; 235x200 cm).

<sup>22</sup> *Ibid.*, 53-55.

<sup>23</sup> Obligado es atender a las precisiones terminológicas sugeridas por Martín González, quien nos anuncia que tras Trento se hizo hincapié en el culto de adoración a la Eucaristía y determinándose se dispusiera de una custodia en medio del altar mayor para el Santísimo Sacramento, y en los sagrarios se pusieran los santos óleos. Juan José Martín González. 1998. "Sagrario y manifestador en el retablo barroco español." *Imafronte* 12: 25-32.

<sup>24</sup> Archivo General Obispado de Córdoba, C. 6.804, *Súplica de autorización para vender algunos objetos del convento y atender a urgente reparaciones*, Baena 24/03/1899.

<sup>25</sup> Rafael Ramírez de Arellano y Díaz de Morales, *Inventario monumental y artístico de la provincia de Córdoba* (Córdoba: Diputación, 1983), 575.

<sup>26</sup> *Ibid.*, 575.

<sup>27</sup> Abad de Rute, *Historia y descripción de la antigüedad y descendencia de la Casa de Córdoba* (Córdoba: Real Academia, 1954), 215. ACMDB, C.1, *Libro de la Hacienda*, f. 271r.

<sup>28</sup> Gabriele Guadagna. 2016. "Reca stupore al tempo – Riflessioni sui tabernacoli in lapislazzuli a Palermo tra tarda maniera e neoclassicismo," *Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia* 14: 65.

<sup>29</sup> El tabernáculo de bronce dorado fue realizado entre 1587 y 1589. Frits Scholten, *European Sculpture and metalwork* (New York: Metropolitan Museum of Art, 2011), 48.

<sup>30</sup> Las figuras de los apóstoles Pedro, Andrés, Santiago y Pablo miden un promedio de 225 mm de alto, siendo los ubicados en los extremos sobre pedestales.

<sup>31</sup> José María Ruiz Manero, *Los Basanos en España* (Madrid: FUE, 2011), 366.

<sup>32</sup> Verbi gracia, la copia fiel de la Galería Borghese, la epifanía de idénticas dimensiones del Museo de Arte de Viena o la vertical versión del Museo del Prado, para el caso de la *Adoración de los Magos*; mientras que de la *Adoración de los Pastores* encontramos copias en diferentes dimensiones en el Museo de Brescia y la Galería Alfonsi de Vicenza.

<sup>33</sup> José María Ruiz Manero. 1995. "Obras y noticias de Girolamo Muziano, Marcello Venusti y Scipione Pulzone en España," *Archivo Español de Arte* 272: 376.

<sup>34</sup> *Gratia Plena. La llena de Gracia*, Catálogo de exposición (Córdoba: Caja-Sur, 2004), 242-5.

<sup>35</sup> Marcus B. Burke and Peter Cherry, *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755* (Los Ángeles: The J. Paul Getty, 1997), 21.

<sup>36</sup> Barrio Moya, "La librería y otros bienes...", 50.

<sup>37</sup> Valverde y Perales, *Historia de la villa de Baena*, 326. Ramírez de Arellano, *Inventario monumental...*, 575. Alberto Villar Movellán, *Guía artística de la provincia de Córdoba* (Córdoba: Universidad, 1995), 489. D. Ortiz, J. Bernier, M. Nieto and F. Lara, *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba* (Córdoba: Diputación, 1981), 187.

<sup>38</sup> Ana García Sanz and Juan Martínez Cuesta. 1991. "La serie iconográfica de ermitaños del Monasterio de las Descalzas Reales," *Cuadernos de Arte e Iconografía* 7: 291-304.

<sup>39</sup> Joan Bosch Ballbona. 2008. "Paul Bril, Wenzel Cobergher, Jacob Frankaert I, Willem I van Nieulandt y los ermitaños de Pedro de Toledo, V marqués de Villafranca," *Locus amoenus* 9: 127-154.

<sup>40</sup> Fundación Cajasur-Palacio de Viana, Taller de Restauración, *Intervención 137 y 157*. Córdoba 21/05/2010.

<sup>41</sup> AHNOb. Baena, C.12, D.5, *Libro de despachos*, f. 35v. Roma 18/12/1592.

<sup>42</sup> Barrio Moya, "La librería y otros bienes...", 50, "treinta quadros de ermitaños en lamina con su moldura de ebano, 6100 rs".

<sup>43</sup> Pamela M. Jones. 1988. "Federico Borromeo as a Patron of Landscapes and Still Lifes: Christian Optimism in Italy ca. 1600," *Art Bulletin*, 70 (2): 261-72.

<sup>44</sup> *Ibid.*, 262, 265.

<sup>45</sup> Bosch Ballbona, "Paul Bril...", 138.

<sup>46</sup> The Brueghel Family Database: <<http://www.janbrueghel.net/>> [Consulta: 24/06/2018].

<sup>47</sup> El inicio de la colaboración entre Paul Bril y Jan I Brueghel debió iniciarse nunca antes de 1591 y necesariamente en Roma. Stefania Bedoni, *Jan Brueghel in Italia e il Collezionismo del Seicento* (Firenze-Milano: Pierluigi De Vecchi, 1983), 38.

<sup>48</sup> Bosch Ballbona, "Paul Bril...", 154.

<sup>49</sup> AHNOb. Baena, C.12, D.5, *Libro de despachos*. Roma 07/07/1592.

<sup>50</sup> Bosch Ballbona, "Paul Bril...", 139.

<sup>51</sup> Archivo Federación Nuestra Señora del Rosario (AFNSR), C. 6, Carpeta 4, *Parecer jurídico sobre patronato y dotes*. Córdoba 24/01/1739.

<sup>52</sup> Francisco Manuel Carmona Carmona. 2018. "Origen y evolución arquitectónica de los conventos cordobeses de Madres Dominicas," *De Arte. Revista de Historia del Arte* 17: 36-40.

<sup>53</sup> Alfonso E. Pérez Sánchez, *Pintura italiana del siglo XVII en España* (Madrid: Valdecilla, 1965), 533-534. Alfonso E. Pérez Sánchez, "Pintura genovesa en España en el Seicento." In *España y Génova. Obras, artistas y coleccionistas*, edited by Boccardo, Colomer and Di Fabio (Madrid: Fundación Carolina, 2004), 180. Piero Donati, *Domenico Fiasella, il Sarzana* (Génova: Stringa, 1974), 45-113.

<sup>54</sup> Pérez Sánchez, *Pintura italiana...*, 544.

<sup>55</sup> Donati, *Domenico Fiasella...*, 48.

<sup>56</sup> Burke and Cherry, *Collections of Paintings...*, 831.

<sup>57</sup> Piero Boccardo, "Virreyes y Financieros. Mercado artístico y colecciones entre Madrid y Génova, siglos XVII y XVIII," in *España y Génova. Obras, artistas y coleccionistas*, edited by Boccardo, Colomer and Di Fabio (Madrid: Fundación Carolina, 2004), 180.

<sup>58</sup> Biblioteca Nacional, VE/188/13.

<sup>59</sup> Margarita M. Estella Marcos, *La escultura barroca de marfil en España* (Madrid: CSIC, 1984), v.2, 54.

<sup>60</sup> Estella Marcos, *La escultura barroca...*, v.1, figs. 86-88.

<sup>61</sup> AFNSR, Cajón 5, libro 3, *Libro de posesiones*, f. XIIIv.

## REFERENCIAS

- Abad de Rute. 1954. *Historia y descripción de la antigüedad y descendencia de la Casa de Córdoba*. Córdoba: Real Academia.
- Acidini, Cristina. 2010. *La primavera perfetta. Storia dei fiori a Firenze tra arte e scienza*. Firenze: Le Lettere.
- Aguiló Alonso, María Paz. 2010. "El papel de los mercaderes en el comercio de arte entre España y los Países Bajos." In *Comunidades transnacionales: colonias de mercaderes extranjeros en el mundo atlántico (1500-1830)*, 209-249. Madrid: Doce Calles. URL: <http://hdl.handle.net/10261/23553>.
- Barrio Moya, José Luis. 1983. "Bartolomé Román tasa dos cuadros de Scipión Pulzone y otro de Juan de Jáuregui." *Archivo Español de Arte* 224: 407-8.
- Barrio Moya, José Luis. 1984. "La librería y otros bienes de la duquesa de Sessa (1638)." *Cuadernos de Bibliofilia* 12: 41-51.
- Bedoni, Stefania. 1983. *Jan Brueghel in Italia e il Collezionismo del Seicento*. Firenze-Milano: Pierluigi De Vecchi.
- Boccardo, Piero. 2004. "Virreyes y Financieros. Mercado artístico y colecciones entre Madrid y Génova, siglos XVII y XVIII." In *España y Génova. Obras, artistas y coleccionistas*, edited by Boccardo, Colomer and Di Fabio, 189-204. Madrid: Fundación Carolina.
- Bosch Ballbona, Joan. 2008. "Paul Bril, Wenzel Cobergher, Jacob Frankaert I, Willem I van Nieulandt y los ermitaños de Pedro de Toledo, V marqués de Villafranca." *Locus amoenus* 9: 127-154. DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/locus.185>
- Burke, Marcus B., and Peter Cherry. 1997. *Collections of Paintings in Madrid, 1601-1755*. Los Ángeles: The J. Paul Getty Trust.
- Carmona Carmona, Francisco Manuel. 2017a. "El frustrado proyecto para panteón y sepulcro del duque de Sessa en Baena." *Archivo Español de Arte* 357: 19-30. DOI: <https://doi.org/10.3989/aearte.2017.02>
- Carmona Carmona, Francisco Manuel. 2017b. "Obra y proyectos del gran cantero Luis González Bailén." *Anales de Historia del Arte* 27: 83-112. DOI: <https://doi.org/10.5209/anh.57483>
- Carmona Carmona, Francisco Manuel. 2018. "Origen y evolución arquitectónica de los conventos cordobeses de Madres Dominicadas." *De Arte. Revista de Historia del Arte* 17: 25-42. DOI: <https://doi.org/10.18002/da.v0i17.5439>
- Carmona Carmona, Francisco Manuel. 2019. "Parámetros nobiliarios y política de prestigio en el convento Madre de Dios de Baena (Córdoba)." *Hispania Sacra* 143: 191-208. DOI: <https://doi.org/10.3989/hs.2019.014>
- Checa Cremades, Fernando. 2013. "El Bosco, los pintores flamencos y el Arca de Noé." In *De El Bosco a Tiziano. Arte y Maravilla en El Escorial*, 251-61. Madrid: Patrimonio Nacional.
- Donati, Piero. 1974. *Domenico Fiasella, il Sarzana*. Génova: Stringa.
- Estella Marcos, Margarita M. 1984. *La escultura barroca de marfil en España*. 2 vols. Madrid: CSIC.
- Falomir Faus, Miguel. 2001. *Los Bassano en la España del Siglo de Oro*. Madrid: Museo del Prado.
- García Sanz, Ana, and Juan Martínez Cuesta. 1991. "La serie iconográfica de ermitaños del Monasterio de las Descalzas Reales." *Cuadernos de Arte e Iconografía* 7: 291-304.
- González Talavera, Blanca. 2012. "Presencia y mecenazgo español en la Florencia medicea: de Cosme I a Fernando I." PhD diss., Universidad de Granada. [https://doi.org/10.5209/rev\\_anha.2013.v23.41923](https://doi.org/10.5209/rev_anha.2013.v23.41923)
- Gratia Plena. 2004. *Gratia Plena. La llena de Gracia*. Catálogo de exposición. Córdoba: CajaSur.
- Guadagna, Gabriele. 2016. "Reca stupore al tempo – Riflessioni sui tabernacoli in lapislazzuli a Palermo tra tarda maniera e neoclassicismo." *Rivista dell'Osservatorio per le Arti Decorative in Italia* 14: 65-82.
- Jones, Pamela M. 1988. "Federico Borromeo as a Patron of Landscapes and Still Lives: Christian Optimism in Italy ca. 1600." *Art Bulletin*, 70 (2): 261-272. <https://doi.org/10.1080/00043079.1988.10788565>

- Martín González, Juan José. 1998. "Sagrario y manifestador en el retablo barroco español." *Imafrontera* 12: 25-50.
- Ortiz Juárez, D., Bernier Luque, J., Nieto Cumplido, M., and F. Lara Arrebola. 1981. *Catálogo artístico y monumental de la provincia de Córdoba*, tomo 1. Córdoba: Diputación.
- Pérez Sánchez, Alfonso E. 1965. *Pintura italiana del siglo XVII en España*. Madrid: Valdecilla.
- Pérez Sánchez, Alfonso E. 2004. "Pintura genovesa en España en el Seicento." In *España y Génova. Obras, artistas y coleccionistas*, edited by Boccardo, Colomer and Di Fabio, 177-88. Madrid: Fundación Carolina.
- Ramírez de Arellano y Díaz de Morales, Rafael. 1904. *Inventario monumental y artístico de la provincia de Córdoba* [Manuscrito], 2 vols. Consultado el recurso digital accesible a través de <http://aleph.csic.es/>. Existe edición impresa editada por la Diputación cordobesa en 1983.
- Rivas Carmona, Jesús. 1990. *Arquitectura y polí cromía. Los mármoles del Barroco andaluz*. Córdoba: Diputación.
- Ruiz Manero, José María. 1995. "Obras y noticias de Girolamo Muziano, Marcello Venusti y Scipione Pulzone en España." *Archivo Español de Arte* 272: 365-80.
- Ruiz Manero, José María. 2011. *Los Bassano en España*. Madrid: FUE.
- Sanzsalazar, Jahel. 2013. "Cornelis Schut: Nuevas pinturas identificadas en Bélgica y España." *Archivo Español de Arte* 343: 201-20. DOI: <https://doi.org/10.3989/aearte.2013.v86.i343.547>
- Schmidt, Eike D. 2018. "Spagna e Italia: una costante osmosi culturale." In *Spagna e Italia in dialogo nell'Europa del Cinquecento*, edited by M. Faietti, C.T. Gallori, and T. Mozzati, 9-11. Firenze: Uffizi. <https://doi.org/10.1344/actaartis.6.2018.27504>
- Scholten, Frits. 2011. *European Sculpture and metalwork*. New York: Metropolitan Museum of Art.
- The Brueghel Family Database. "Brueghel Family: Jan Brueghel the Elder." Berkeley: University of California. <http://www.janbrueghel.net>. <https://doi.org/10.1093/benz/9780199773787.article.b00027549>
- Valverde y Perales, Francisco. 1903. *Historia de la villa de Baena*. Toledo.
- Villar Movellán, Alberto. 1995. *Guía artística de la provincia de Córdoba*. Córdoba: Universidad.
- Wilmers, Gertrude. 1996. *Cornelis Schut (1597-1655): A Flemish Painter of the High Baroque*. Leuven-Antwerpen: Brepols.



# EL MERCADO DE PINTURA ESPAÑOLA EN ESTADOS UNIDOS EN LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XIX

*Guadalupe Carrasco-González*

Universidad de Cádiz

Data recepción: 2018/04/19

Data aceptación: 2019/05/11

Contacto autora: [guadalupe.carrasco@uca.es](mailto:guadalupe.carrasco@uca.es)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5843-5811>

## RESUMEN

En Estados Unidos el fenómeno del coleccionismo se desarrolló a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Fueron escasas las colecciones artísticas en las primeras décadas del siglo. En este artículo se analiza la llegada al mercado de arte estadounidense de la importante colección de Richard W. Meade, reunida durante su estancia en España entre 1804 y 1820. Buena parte de las pinturas que la componían eran de artistas barrocos españoles. A través del inventario de su patrimonio y los catálogos de las sucesivas subastas se analiza, cómo se reunió la colección y cómo contribuyó en esos años a iniciar el mercado estadounidense de pintura europea y española en particular.

Palabras clave: Estados Unidos, Richard W. Meade, Murillo, Cádiz, Barroco

## ABSTRACT

In the United States, the phenomenon of art collecting grew in the second half of the 19th century, collections having been relatively small in number in the early decades of the century. This article analyses the arrival of Richard W. Meade's sizeable collection in the American art market, one that he amassed during his time in Spain between 1804 and 1820. Many of the paintings it contains were the work of Spanish baroque artists. In taking an inventory of its heritage and looking at the catalogues of various auctions, an analysis is offered of the means by which the collection came together and the contribution it made in launching the American market for European and Spanish art in particular.

Keywords: United States, Richard W. Meade, Murillo, Cádiz, Baroque

## 1. Introducción

El coleccionismo de obras de arte fue una manifestación cultural que se desarrolló en España durante los siglos XVII y XVIII y que en este último siglo se llega a convertir en un medio de promoción y distinción social y cultural. Se trata de una actividad ligada casi de manera exclusiva a las clases privilegiadas (nobleza y clero), aunque también tiene cabida entre la burguesía, particularmente entre los mercaderes y hombres de negocios que mantenían relaciones comercia-

les con América y Europa y entre los letrados y funcionarios. Ciertamente, en Sevilla y Cádiz el comercio con América favoreció la formación de grandes fortunas, buena parte de las cuales se invirtieron en bienes raíces, en el lujoso mobiliario de sus viviendas y en bibliotecas y colecciones de arte. Son bastante bien conocidos las colecciones artísticas sevillanas, especialmente las de las casas nobiliarias, las de algunos comerciantes y también las de miembros del clero<sup>1</sup>. En Cádiz la inclinación al coleccionismo se reflejó, en la segunda mitad del siglo XVIII, en las colecciones de

algunos señalados comerciantes como Guillermo Terry, marqués de la Cañada<sup>2</sup>, Sebastián Martínez Pérez, Pedro Alonso O'Crowley, el Conde de Maule, Juan Nicolás Böhl de Faber y Bernardo de Elías, sobre los que existen profundos análisis<sup>3</sup>. Pero no solo se trataba de reunir obras de arte, sino de dar a conocer la existencia misma de las colecciones, de manera que los viajeros que de manera frecuente arribaban a Cádiz recogían en sus memorias referencias sobre sus propietarios y la calidad y composición de la colección. Antonio Ponz<sup>4</sup> constata en 1791, el interés de algunas "personas de buen gusto... por las colecciones de pinturas y otras curiosidades muy estimables". El propio Ponz visitó algunas de las casas de Cádiz donde había destacadas colecciones, citando, entre otras, la de Sebastián Martínez formada por al menos 300 pinturas. Otro viajero, el estadounidense Mordecai Noah que pasó por Cádiz entre 1813 también aprecia el interés por las bellas artes que se percibe en la ciudad señalando, con admiración, la presencia de una Academia de Dibujo y Bellas Artes y la existencia de notables colecciones privadas de arte que permanecieron intactas gracias a que los franceses no llegaron a tomar la ciudad<sup>5</sup>.

En Estados Unidos el fenómeno del coleccionismo fue más tardío situándose en torno a los años de la Guerra Civil, cuando los ingresos obtenidos gracias al crecimiento de empresas industriales y comerciales en esos años fomentaron la construcción de grandes mansiones decoradas con galerías de pinturas. Los grandes coleccionistas pertenecieron a las generaciones de 1850 y 1860<sup>6</sup>. Por el contrario, resulta menos conocido el interés a partir de los años finales del siglo XVIII por la adquisición y reunión de obras de arte sobre todo europeas.

Tras la independencia, Estados Unidos se aplicó en la recuperación económica a través de la expansión comercial y para ello su posición como neutral en todos los conflictos europeos de finales del siglo XVIII y principios del XIX fue clave, ya que favoreció no solo su visibilidad desde el punto de vista diplomático, sino el crecimiento de su comercio exterior; todo lo cual tuvo su reflejo en la formación de significativas fortunas entre los comerciantes de las ciudades portuarias más importantes como Filadelfia, Boston o Nueva

York. Mercaderes y armadores derivaron parte de sus beneficios hacia actividades culturales, participando en la reconstrucción de las ciudades, aportando dinero para la construcción de templos<sup>7</sup>, formando parte de asociaciones culturales<sup>8</sup>, piadosas o políticas<sup>9</sup>. Es en esos años cuando surgen instituciones como la Academia de Bellas Artes de Filadelfia en 1805, o el *Athenaeum* de Boston en 1807, que se interesaron muy pronto por el coleccionismo de obras de arte<sup>10</sup>. De estos años iniciales del siglo XIX apenas se conocen colecciones artísticas pertenecientes a particulares. Se sabe que Thomas Jefferson tenía una hermosa colección; aunque quizás las colecciones más citadas en estas primeras décadas del siglo XIX fueron las de José Bonaparte, exiliado en New Jersey hasta 1841 y la Richard W. Meade, tanto por el número de obras como por el hecho de reunir sobre todo pintura europea. Fue sin duda, esta última la que probablemente llegó a tener mayor visibilidad en el mercado artístico estadounidense al exponerse para su venta en diversas ocasiones.

En este artículo me propongo poner en valor la colección artística que el comerciante de Filadelfia Richard W. Meade reunió en Cádiz, ciudad en la que recaló de manera accidental y donde centralizó sus negocios durante dieciséis años. Meade invertiría una parte de los beneficios obtenidos, de las importaciones de víveres a España y de las exportaciones de vino que como contrapartida envió a Estados Unidos, en reunir una interesante colección de pinturas que trasladaría a Estados Unidos en 1816.

A partir del inventario de sus bienes realizado por la *Orphan's Court*<sup>11</sup> de Washington y de los dos catálogos de la colección publicados en Estados Unidos para una exposición y una subasta, se analizará el interés del mercado estadounidense, en la primera mitad del siglo XIX, por la pintura europea y en particular la española.

La presencia de pintura española en las colecciones del Reino Unido está bien documentada para las primeras décadas del siglo XIX sobre todo a partir de la publicación en 1824 de las memorias de William Buchanam un marchante de arte escocés<sup>12</sup>. Incluso se conoce el impacto que la labor de distribución de este tipo de empresarios tuvo en el gusto por la pintura española entre el público británico<sup>13</sup>. Sin embargo, poco o nada se

sabe de la presencia de pintura española en colecciones estadounidenses en esa misma época. Para la segunda mitad del siglo XIX queda acreditado el interés por lo español y especialmente por la adquisición de obras de pintores españoles, a partir de los trabajos de Kagan<sup>14</sup> y de otros investigadores, sobre todo desde la publicación de la obra de Washington Irving, pero falta información acerca de colecciones particulares en Estados Unidos para las primeras décadas del siglo XIX y sobre la existencia en ellas de obras españolas. El estudio comparativo de los dos catálogos de la colección de Richard W. Meade publicados en 1831 y 1853, y de otras exposiciones previas de algunas obras pertenecientes a dicha colección, permitirá conocer no solo el contenido de la colección, sino aportar información sobre la llegada a Estados Unidos de la pintura barroca española, junto a la italiana y flamenca.

## 2. Noticias sobre la colección de pinturas de Richard W. Meade en Estados Unidos

Según el inventario realizado en 1828 por la *Orphan's Court* de Washington Richard Meade en el momento de su fallecimiento disponía de un patrimonio valorado en más de ocho mil dólares<sup>15</sup>. Había regresado a Estados Unidos en 1820 después de haber pasado 16 años en España, entre Cádiz y Madrid. En 1804 se estableció con su familia en Cádiz abriendo entonces la única casa comercial de un ciudadano estadounidense en la ciudad. Meade aunque recién llegado, no era un neófito en el mundo de los negocios. Su padre regentaba en Filadelfia una importante firma comercial que operaba con Europa y el Caribe. Tras colaborar durante los años de aprendizaje en la empresa de la familia constituyó su propia firma e hizo lucrativos negocios en el Caribe y América del sur. Fueron precisamente estos negocios los que le condujeron a España, en busca de una indemnización después del embargo que él y otros comerciantes estadounidenses habían sufrido en Buenos Aires, en 1802, por parte del gobierno español, y que ascendía a un millón de dólares<sup>16</sup>.

En Cádiz, Meade se convertirá en el intermediario de importantes casas comerciales estadounidenses asumiendo la mayoría de las consignaciones de mercancías que llegaban procedentes de Estados Unidos. La correspondencia que man-

tenía con algunos colegas de Filadelfia confirma su interés por la adquisición de mobiliario, libros y arte decorativo durante su estancia en Cádiz. En 1810, cuando los franceses sitiaron la ciudad, Meade embarcaría, junto a su familia, todos los enseres que había logrado reunir hasta entonces y entre los que se contaban muchos muebles, instrumentos musicales y una primera biblioteca de libros en español y francés<sup>17</sup>.

Durante los años de la invasión francesa de la Península los negocios en Cádiz fueron propicios para el comercio estadounidense, que intensificó sus exportaciones de víveres para proveer a las tropas y a la población que allí se refugiaba y, por ende, fueron años también beneficiosos para aquellos comerciantes involucrados en estas actividades. Probablemente en un alarde de entusiasmo por la buena racha e imbuido por cierto espíritu revolucionario y republicano, Meade prestó, entre 1810 y 1812, importantes cantidades de dinero al gobierno provisional: a la Junta Central primero y después a la Regencia. Estos préstamos serían, a la postre, la causa de los problemas financieros que arrastraría hasta su muerte. Su mala situación financiera ocasionó su encarcelamiento en 1816, durante dos años, a causa de ciertas operaciones financieras poco transparentes. Y es en ese año cuando vuelve a repatriar a su familia (que había regresado en 1812) y con ella, nuevamente enseres de su casa, concretamente, muebles y cajas con pinturas.

Durante los dieciséis años que permaneció en Cádiz, Meade había sido capaz de integrarse en el entramado comercial gaditano, haciéndose imprescindible para los comerciantes locales y para los estadounidenses, convirtiéndose prácticamente en el único consignatario de las mercancías procedentes de Norteamérica. Era también correspondiente para algunas firmas británicas y desde su puesto de agente naval (*naval agent*) negociaba con las autoridades españolas los embargos de barcos y mercancías estadounidenses, la extensión de las cuarentenas y la reclamación ante los tribunales pertinentes de los apresamientos de barcos por corsarios españoles y franceses. Su personalidad impetuosa y arrogante le acarreo amistades importantes y enemistades furibundas. Hombre hábil en los negocios y resuelto en todos los ámbitos, a juzgar por los testimonios que ha

dejado, fue metódico también a la hora de adquirir todo tipo de bienes: muebles, libros, pinturas, vino y ovejas merinas. Y cuando lo hizo lo llevó a cabo con la idea de regresar a Estados Unidos llevando todo su patrimonio consigo. En 1810 la guerra le permitió llevar a cabo la primera repatriación (muebles y libros)<sup>18</sup>, las ovejas fue enviándolas poco a poco hasta reunir un rebaño de 680 cabezas y probablemente sucedió lo mismo con las pinturas y los demás libros, que serían trasladadas seguramente casi en su totalidad en 1816<sup>19</sup>.

La primera noticia que se tiene sobre la existencia de la colección de pinturas de Richard Meade procede del inventario de su patrimonio que se hizo en 1828 con motivo de su muerte. En este documento se recogen numerosas partidas de muebles, menaje de casa, instrumentos musicales, carruajes, vino, ovejas, animales de tiro, libros, pinturas y esculturas. Concretamente se señala la existencia de 136 "oil paintings of different kinds and sizes", 7 "family portraits", 10 "family miniatures", "one marble bust of Washington", "one marble bust of count d'Estagne", todo ello valorado en 1.205 dólares, de los cuales 1.000 dólares correspondían a las 136 pinturas, 35 dólares a los siete retratos familiares entre los que probablemente estaba el del propio Meade realizado por Vicente López en 1815 y que se halla en el Meadows Museum, 20 dólares a las diez miniaturas, 100 al busto de Washington y 50 dólares al busto del conde d'Estagne; y sin que en el inventario se ofrezca ninguna información adicional sobre el origen de las pinturas, contenido o autoría.

La siguiente referencia sobre la colección procede de una noticia en el *New York Mirror*<sup>20</sup> donde se informa sobre la celebración de una exposición exclusiva de las pinturas en la *National Academy of Design*, de Nueva York. En la *Frick Art Reference Library* se conserva un ejemplar del catálogo de la colección donde se refieren un total de 87 obras numeradas, con sus dimensiones, la atribución de autoría en aquellos casos en que era conocida y también a veces una descripción de la escena que se representa<sup>21</sup>.

La exposición celebrada en Nueva York tenía como finalidad la venta de una parte importante de las obras de la colección de Richard W. Meade,

y aunque no se declara ni en el artículo del *New York Mirror*, ni en el propio catálogo, el motivo de dicha venta, parece que esta tenía que ver con la mala situación económica por la que atravesaba la familia Meade después de la muerte de Richard Meade, en agosto de 1828. No se conocen con exactitud la naturaleza de los problemas financieros, aunque es probable que pudieran derivarse, en parte, de la negativa por parte del gobierno estadounidense a pagar a Richard Meade las deudas que había contraído con el gobierno español y que, en el tratado de 1821 por el que se vendía la Florida a Estados Unidos, se comprometía a amortizar tanto a Meade como a otros ciudadanos estadounidenses que prestaron importantes cantidades de dinero al gobierno español durante los años de la invasión francesa de la Península.

La venta de las pinturas en Nueva York no parece que fuera un éxito ya que veinte años después con motivo de la muerte de su esposa Margaret Meade, en 1853, la familia sacó a subasta un número mayor de obras, concretamente 103, que fueron expuestas en la *Academy of Fine Arts* de Filadelfia. El catálogo de la subasta demuestra que volvieron a exhibirse buena parte de las que se colgaron en la exposición de Nueva York de 1831<sup>22</sup>.

Con anterioridad a estas dos apariciones de buena parte de la colección ante el público estadounidense de Nueva York y Filadelfia, se habían presentado algunas obras aisladas en al menos dos exposiciones en el *Athenaeum Gallery* de Boston. La primera en mayo de 1828 cuando distintas personalidades de Boston y otras ciudades cercanas prestaron doscientas setenta y tres pinturas para la muestra organizada por el *Athenaeum* con obras no solo de Boston sino de coleccionistas de otras ciudades<sup>23</sup>. Richard Meade proporcionó para la exposición uno de sus cuadros que sería incluido entre el grupo de los *old masters*<sup>24</sup>. La mayor parte de las obras expuestas en esta exposición pertenecían a pintores británicos o estadounidenses y sólo una de las pinturas se atribuía a un artista español: *A Magdalen penitent* del *Spagnoletto*, perteneciente a la colección de Thomas Jefferson<sup>25</sup>.

Dos años después, en 1830 el *Athenaeum* volvió a organizar una exhibición<sup>26</sup> a la que la viuda de Meade, Margaret Meade, cedió también al-

gunas obras de su colección, para ser vendidas. El grupo lo componían las nueve pinturas que figuran a continuación.

Pinturas expuestas en el *Boston Athenaeum* en 1830 propiedad de Mrs. Meade.

Número	Título	Autor (según catálogo)
11	<i>Vision of St. Anthony</i>	Lucas Jordán
15	<i>Landscape with cattle</i>	Salvator Rosa
19	<i>Martyrdom of St. Lawrence</i>	Tiziano
26	<i>Landscape with cattle</i>	Salvator Rosa
30	<i>St. Francis doing Penance</i>	Desconocido. Atribuido a Tintoretto
67	<i>St. Peter weeping</i>	Llorente
68	<i>St. Anthony with the Infant</i>	Desconocido
75	<i>Jacob wrestling with the Angel</i>	Domenichino
218	<i>Joseph and his Brethren</i>	Desconocido

Fuente: *The North American Review*, vol. 31, 69 (Oct., 1830) pp. 309-337

Se trata de un grupo relevante, aunque poco numeroso, de pintura barroca italiana, representados por Lucas Jordán, Domenichino, Salvator Rosa y Tiziano. Pero los elevados precios de estas obras dificultaron tanto su venta al público como que fueran adquiridos por el propio *Athenaeum*<sup>27</sup>.

En la exposición se colgaron además dos cuadros de Murillo que no estaban a la venta. El número 70, *The pet kitten* que pertenecía a Mr. MacMurtrie y el número 114, *The meeting of Rebecca and Abraham's servant*, que era propiedad del mismo *Athenaeum*.

Los tres documentos aludidos, a saber: el inventario de su patrimonio realizado en 1828, el catálogo de la exposición de Nueva York de 1831

y el catálogo de la subasta de 1853 permiten una aproximación a la colección de Richard W. Meade tanto desde el punto de vista numérico como de su contenido y calidad. De hecho, de las 155 obras que figuran en el inventario, los dos catálogos ofrecen algún tipo de información sobre 129 de ellas (127 pinturas y dos bustos).

A falta de documentos privados los catálogos localizados brindan, como se ha dicho, un valioso conocimiento de la colección de pinturas de Richard W. Meade. Sin embargo, hay que advertir de posibles problemas derivados del manejo de este tipo de fuentes. En primer lugar, en los catálogos una misma obra puede estar referenciada de distinta forma. No suele ser lo habitual en estos primeros años, ya que cuando se trata de catálogos de la misma colección solían copiarse los títulos para evitar confusiones. Pero cuando se cruzan fuentes privadas y los catálogos si pueden aparecer discordancias en la identificación de las obras. Por ejemplo, según el crítico de la *The North American Review* (Revista publicada por el *Athenaeum*), en 1829 el *Athenaeum* compró a William Foster la obra *Jacob at the well Drinking from the cruce of Rachael* atribuyéndose su autoría a Tiziano, y que resultó ser la misma que un año después se expuso con otro título: *The meeting of Rebecca and Abraham's servant*, y atribuida a Murillo. Otro caso similar se dio con una obra atribuida a Velázquez en el catálogo de la colección de R. Meade. Thomas Jefferson Bryan adquirió en la subasta de la *Meade's Gallery* en Filadelfia, en 1853 el *Portrait of the Lady who was betrothed to the son of Philip II<sup>o</sup> of Spain* y en 1867 donó la pintura titulada *Portrait of Infanta Margarita*, a la *New-York Historical Society* donde actualmente se conserva, pero ahora atribuido a Juan Bautista Martínez del Mazo. A pesar de los títulos diferentes se trataba de la misma pintura.

Otro de los problemas imputables a los catálogos publicados en las primeras décadas del siglo XIX en Estados Unidos, es el relacionado con las atribuciones de autoría de las obras. No había expertos que confirmaran la veracidad de la autoría que los propietarios declaraban. De hecho en ninguno de los catálogos consultados aparece referencia alguna a la autenticación de las obras por expertos. Al contrario, se reitera en ellos que "the committee have not undertaken

in any instance to designate the names of the authors of the Works ascribed to the Old Masters, but have invariably adopted the names indicated by respective owners o que every painting is sincerely believed to be an undoubted original by the artista named"<sup>29</sup>. En muchos casos las únicas referencias que se tienen sobre los cuadros o sus autores son las memorias publicadas por algunos marchantes británicos y donde aparecen listas de obras, o bien se recurre a obras generales en busca de algún tipo de información<sup>30</sup>.

La falta de expertos lleva en ocasiones a errores que terminan reconociendo los propios expositores. La pintura *The meeting of Rebecca and Abraham's servant*, anteriormente mencionada, fue catalogada como obra de Tiziano en 1829 hasta que en 1830 el crítico de la *The North American Review* la atribuyó a Murillo.

En los catálogos de la colección de Richard W. Meade también se dan algunos de estos errores. Por ejemplo, en el catálogo de la exposición de 1831 aparece una pintura pequeña en cobre titulada *St. Anthony and the Infant* atribuida a Murillo mientras que en el catálogo de 1853 aparece *St. Anthony, with Infant in his arms* de Luca Giordano también en cobre y del mismo tamaño. Inicialmente parecen ser la misma pintura aunque es arriesgado afirmarlo sin contar con las descripciones detalladas de ambos cuadros. También, en el catálogo de 1853 figuraban dos retratos atribuidos a Velázquez que no habían sido expuestos previamente en 1831 y que actualmente se atribuyen a Juan Bautista Martínez del Mazo<sup>31</sup>.

### 3. ¿Cómo pudo reunir Richard W. Meade su colección?

Conocer la procedencia de cada una de las obras que forman la colección de Meade es una tarea poco menos que imposible con las fuentes disponibles hasta ahora. Tal vez la única certeza sea que el grueso de la colección pudo ser reunida durante su estancia en España, aunque el título del catálogo de 1831 siembra algunas dudas al aseverar que las obras "are collected in Europe"<sup>32</sup>. Pero es en el mismo catálogo también donde se señala expresamente que algunas de las obras fueron adquiridas en España<sup>33</sup>, entrando incluso en detalles de cómo se compraron. Así, en la des-

cripción de la pintura *El martirio de San Lorenzo* de Tiziano se explica que la obra se encontraba en Madrid y fue "tomada por el ejército francés y comprada por el Sr. Meade, en la vecindad de Cádiz"<sup>34</sup>. Lo que permite pensar que la guerra pudo ser una las fuentes de la colección aunque, probablemente, no la única.

Cádiz al igual que Sevilla era un mercado propicio para la adquisición de obras de arte<sup>35</sup>. Antonio Ponz menciona en el diario de su viaje como cambiaban de mano parte de las colecciones y cómo estas transferencias estaban directamente relacionadas con el fallecimiento de los propietarios<sup>36</sup> o con eventuales problemas financieros derivados de las incertidumbres provocadas por los recurrentes conflictos bélicos<sup>37</sup>.

Meade pudo adquirir algunas obras de su colección a través de una de las dos vías. Por ejemplo, la coincidencia en el tiempo de la venta de parte de la colección artística de Sebastián Martínez<sup>38</sup>, uno de los más importantes coleccionistas de arte de Cádiz y la estancia de Meade en la ciudad, puede llevarnos a admitir, de manera hipotética, que este último pudo adquirir algunas de las pinturas del riojano. La semejanza en los títulos de algunas obras, registradas en el inventario que se hizo ante notario, de la colección artística de Sebastián Martínez y los atribuidos a las que aparecen en los catálogos de la colección de Meade, podría hacer pensar en algún tipo de transferencia de estas obras entre ambos comerciantes. Sin embargo, a pesar de encontrar similitudes en los títulos, la relación hecha por el notario es tan imprecisa que resulta aventurado y especulativo aseverar que se trate de las mismas obras. Por ejemplo: la pintura descrita en el inventario de los bienes de Sebastián Martínez como "un hombre que enciende la pipa con un tizón" y que fue tasado en 375 reales<sup>39</sup>, puede corresponderse con cualquiera de los números 70 y 71 del catálogo de 1831 de la colección de Meade que aparecen con el título, *Dutchmen Smoking* atribuidos a la escuela flamenca y valorados cada uno en 30 \$; otro cuadro "que representa una Magdalena" según reza el inventario de Sebastián Martínez y valorado en 750 reales<sup>40</sup>, podría ser "La Magdalena" atribuida a van Dyck del catálogo de 1831<sup>41</sup> y cuyo precio era de 1.000 \$. Y finalmente, es posible buscar similitudes también

entre el cuadro que “representa gallos y gallinas” calificado como “excelente” por el tasador del inventario de Martínez y que lo valoró en la nada despreciable cantidad de 1.500 reales<sup>42</sup>, y una de las dos pinturas que aparecen en el primer catálogo de la colección de Meade, el de 1831, con el título de *Domestic Fowls*<sup>43</sup>, valorados en 80 \$ cada uno y sin autoría, pero que en 1853 se atribuyen a Carrenno (sic)<sup>44</sup>. Naturalmente la hipótesis de una posible identificación o correspondencia entre estas pinturas tiene mucho de especulación, puesto que no hay ninguna prueba documental que avale una compraventa de estas obras, salvo el comentario de Nicolás de la Cruz, conde de Maule que asegura en sus memorias que una de las hijas y herederas de Sebastián Martínez vendió las obras de arte a los ingleses<sup>45</sup>.

Según uno de los biógrafos del general George Gordon Meade, hijo del comerciante Richard Meade, parece que su padre pudo obtener algunas importantes piezas de su colección como pago de deudas contraídas por otros comerciantes con él. Esta hipótesis no ha sido corroborada por carecer de los libros de contabilidad o algún documento del propio Meade que lo acredite, aunque podría ser una hipótesis posible ya que la estancia de Meade en Cádiz coincidió con una coyuntura comercial difícil para muchos comerciantes, como demuestran el número creciente de quiebras de importantes casas comerciales que se venían sucediendo desde los años ochenta del siglo XVIII en Cádiz y que se intensificaron a partir de 1802 y hasta 1824<sup>46</sup>.

Igual que en otros tipos de comercio, en el mercado del arte existía la figura del intermediario, marchante o comerciante especializado en la compraventa de obras de arte y de los que se conocen algunos ejemplos famosos en estos años, como James Wisseman con buenos contactos en Sevilla<sup>47</sup>, William Buchanam que a través de agentes en Italia o España compró obras de arte para renombrados coleccionistas británicos o David Wilkie o Wilkes pintor, crítico y marchante de arte británico<sup>48</sup>. Meade como comerciante y coleccionista de arte debió también recurrir a intermediarios para aumentar su colección. Esto explicaría el hecho de que entre las pinturas de Meade se halle el cuadro que representa a Santo Tomas de Villanueva distribuyendo limosna a los

poobres. Esta pintura aparece identificada como “Copy from Murillo, by one of this pupils, and said to be equal to the original. Murillo considered this the finest of his painting.” El original se hallaba en Génova en 1804 a donde fue trasladado por Giovanni Bielato, un comerciante genovés que lo compró en Cádiz junto a otras pinturas de Murillo y lo donó a la iglesia de los Capuchinos en Génova. Según José Luis Colomer, en 1804 el comerciante William Buchanam y su agente en Génova James Irvine, compraron las obras y entre ellas el Santo Tomas de Villanueva que en 1848 fue a parar a la colección privada de Richard Seymour-Conway, IV marqués de Hertford<sup>49</sup>. Es posible que en algún momento, entre su traslado de Génova y su venta en Inglaterra, Meade encargara una copia.

Otro posible ejemplo de la utilización de agentes puede ilustrarse con la adquisición del busto de George Washington que aparece en la colección de Meade. El busto fue comprado en Filadelfia por el embajador español en Estados Unidos José Jáudenes<sup>50</sup>. Más tarde, en una fecha posterior a la muerte de Jáudenes (octubre de 1812) Meade se lo compró a su viuda, que residía en Mallorca, por 2.000 dólares. Finalmente en 1853 *Gouverneur Kemble* se lo compraría a la esposa de Robert Meade, uno de los hijos de Richard Meade, y actualmente se conserva en el *Metropolitan Museum* de Nueva York.

Es probable que la condición de comerciante de un país neutral y colaborador con el gobierno provisional, pudo permitirle a Meade acceder a las ventas de bienes de algunos potentados que no apoyaron al gobierno de la Junta Central y a la Regencia como el duque de Alba, el duque de Híjar o el príncipe de la Paz (Godoy) que poseían importantes colecciones artísticas.

No sabemos nada sobre el coste total de la inversión que hizo Meade en las pinturas. Pero, aunque carecemos de información cuantitativa procedente de sus libros contables, podemos, sin embargo, acercarnos a la valoración que el propio Meade y su familia hicieron de estas adquisiciones. La correspondencia de su hija desvela que la formación de esta colección fue pensada y meditada como complemento a otras inversiones, y que fue considerada por Meade como un activo refugio a medio y largo plazo en el caso de que la

familia tuviera dificultades económicas, llegando a lamentarse su hija de la tasación tan pobre, que en el inventario de los bienes de Meade se hizo, valorándolas tan solo en 1.000 dólares cuando se decía que su valor estaba en torno a los 50.000 dólares.<sup>51</sup>

Al margen del valor económico, en la documentación existente no se menciona nunca la motivación que movió a Meade a la hora de elegir. Naturalmente, cuando lo que se pretendía era saldar una deuda, no había ningún tipo de selección; pero suponemos que en otras ocasiones pudo pesar el valor emocional, ya que Meade era católico, lo que explicaría que buena parte de las pinturas fueran de temas religiosos.

#### 4. El mercado estadounidense y la pintura española

La publicación en Inglaterra de memorias como las de Buchanam o Wilkie ayudó probablemente a comprender y valorar la pintura que llegaba de Europa a Estados Unidos. Los críticos de la *The North American Review* de hecho citan la autoridad de estos comerciantes de obras de arte, admitiendo, al mismo tiempo, el poco conocimiento que se tenía en Estados Unidos sobre la pintura española. De hecho eran escasas las galerías de arte que exponían pintura europea y menos aun las que colgaban obras de los denominados *old masters*<sup>52</sup>.

En las primeras décadas del siglo XIX la pintura española era poco reconocida en Estados Unidos y no era habitual encontrarla en las colecciones privadas o en exposiciones de instituciones como el *Athenaeum* de Boston. La influencia de los gustos y de los críticos de arte británicos podía estar detrás de esta realidad ya que pintores españoles como Murillo o Velázquez, no habían sido apreciados en Inglaterra hasta esas fechas<sup>53</sup>. El desconocimiento de estos artistas se debía a que España quedaba fuera de la ruta regular de los viajes que por negocios o por placer, comerciantes y nobles realizaban por Europa, de modo que estas obras de arte habían sido secuestradas, por así decirlo, de la vista del público. De ahí que los nombres de Murillo y Velázquez, fueran mucho menos familiares para el público europeo que muchos artistas italianos y flamencos de menor mérito. Sin embargo, algunas de las obras

de estos artistas españoles llegaron a Paris tras la invasión francesa de la península, al tiempo que ciertos grabados de sus pinturas publicados entonces se difundían por Europa.

A Estados Unidos empezaron a llegar algunas pinturas de Murillo, tanto originales como copias desde finales del siglo XVIII, aunque no es hasta el siglo XIX cuando comienzan a ser apreciadas y aparecen con cierta asiduidad en algunas colecciones. En 1830 parece que había alguna en la *Academy of the Arts* en Nueva York, pero la mejor pintura de Murillo en opinión de los organizadores de las exposiciones del *Athenaeum* de Boston, era sin duda *The Roman Charity* que se guardaba en la *Academy of the Arts* de Filadelfia y que fue adquirida por Mr. Rich en España cuando ejercía como cónsul en Valencia. Esta pintura sufrió algunos daños mientras estuvo expuesta en la casa del cónsul en España y su restauración corrió a cargo del pintor valenciano Vicente López, aunque a juicio de su propietario no fue muy afortunada. El propio *Athenaeum* era propietario de un Murillo que se expuso en 1830 en su cuarta exposición, se trataba de *The meeting of Rebecca and Abraham's servant*<sup>54</sup> que fue adquirido a William Foster en 1829 quien lo había comprado en España treinta años antes. Parece, por tanto, que la fuente de todas estas pinturas eran compras hechas directamente en España. Como lo eran también los Murillos que en 1831, se expusieron en Nueva York pertenecientes a la colección de Richard W. Meade: *The three wise men, with offerings to the Infant, St. Anthony and the Infant* y *The visitation of Joseph and Mary to Elizabeth*, además de dos copias, *St. Thomas of Villanueva, giving alms*, realizada por un pupyl de Murillo y *The visión of St. Francis receiving the Saviour from the cross*; a los que habría que añadir otra obra atribuida a Murillo y que se subastó en 1853 en Filadelfia: *The martyrdom of Ermiterio and Celedonio* (en cobre).

En Estados Unidos circulaban igualmente copias de Murillo realizadas en España, en Francia y en Inglaterra. James Hamilton en 1795 tenía una realizada por Benjamin West, se trataba de la pintura titulada *St. Ignatius captured by a Spanish Vessel*. En 1835 se localiza una copia de la *The Holy Family* de Murillo que se expuso en Boston



y que fue comprada en París por Francis Calley Gray<sup>55</sup>.

Desde la muerte de Richard Meade, la familia perseveró durante más de veinte años en la venta de la colección. Resulta sorprendente la impermeabilidad del mercado estadounidense a la adquisición de pinturas de autores tan relevantes como: Velázquez, van Dyck, Rubens, Lucas Jordán, Murillo, Tintoretto, Carreño, Sánchez Cotán, Guido Abattini, Bassano, Mario Nuzzi, Tiziano, Ribera, Alonso Cano, Caravaggio, Goya, El Greco, Gilbert Stuart, Rafael Mengs, Rembrandt o Veronés. De las 129 pinturas descritas entre los dos catálogos, 65 se atribuyen a alguno de estos autores sin ningún género de duda, otros 7 cuadros se asignan a escuelas pictóricas concretas, como la escuela italiana o la escuela de Rubens o la escuela de Murillo, en el caso de dos cuadros los catálogos difieren en la originalidad de las obras (Murillo o copia de Murillo) y las 55 pinturas restantes no se atribuyen a ningún autor o escuela pictórica.

Predominan las obras de temas profanos, 63 son paisajes y naturalezas muertas, entre los que hay algunas marinas y escenas de género, 45 son pinturas religiosas, seis son obras que representan temas mitológicos y hay diez retratos de distintos personajes (Washington, un juez, un colegial, un anciano, el general Ballesteros...)<sup>56</sup>.

Como ya hemos dicho, el cotejo de los catálogos de la exposición de 1831 en Nueva York y de la subasta de 1853 en Filadelfia refleja que sólo un pequeño número de pinturas se vendieron en el primer intento, concurriendo en ellas las circunstancias de precios moderados y pequeño formato. Es posible, entonces, que tanto el precio elevado como el gran tamaño de algunas de las obras expuestas explicasen la falta de interés por esta temprana oferta de pintura barroca europea. Al mismo tiempo, los posibles compradores formaban parte de la burguesía urbana de ciudades como Filadelfia, Boston, Nueva York, Baltimore, cuyas residencias no eran grandes palacios, por lo que las pinturas de gran tamaño tenían difícil acomodo en ellas. Por otro lado, la temática religiosa de muchas de estas obras tampoco era un aliciente para una buena parte de los compradores que eran protestantes, por lo que algunas pinturas no encajaban con la mentalidad iconoclasta

de los cuáqueros de Filadelfia o los presbiterianos de Boston o Nueva York. Entre las pinturas más grandes y más caras que se expusieron y que no lograron venderse estaban *The Calling of St. Matthew* de Lucas Jordán cuyo precio se estipuló en 7.000 dólares y cuyas medidas eran 117 pulgadas de largo por 93 de ancho<sup>57</sup> y *The Martyrdom of St. Lawrence* de Tiziano valorado en 5.000 dólares y con 91 pulgadas de largo por 77 de ancho<sup>58</sup>.

Las obras que no se vendieron fueron distribuidas entre los herederos de Richard W. Meade que por separado fueron vendiendo algunas de las obras, como el mencionado busto de Washington o el cuadro *The Calling of St. Matthew*, vendido 1860 por Martha Meade a la Universidad de Georgetown.

Los retratos familiares no salieron a la venta en ninguna de las exposiciones. Sabemos de la existencia de un retrato de Margaret Coates Meade, que parece que se quemó y otro de la familia, ambos realizados por Gilbert Stuart. Meade también se hizo retratar en España por el pintor de la corte en aquellos años, Vicente López que lo pintó junto a su escritorio apoyándose en las ordenanzas del Consulado de Bilbao y en un Tratado sobre comercio y con varios volúmenes de Historia de España e Historia de América en el suelo pertenecientes a su biblioteca.

La fiscalidad no fue nunca un impedimento para la importación de obras de arte europeas a Estados Unidos, de hecho parece que hasta 1861, se pudo importar arte sin tener que pagar aranceles específicos<sup>59</sup>. No obstante, según los documentos de la *Custom House* se fijaron ciertas cargas de entrada para las pinturas, esculturas, libros y muebles. En el caso de las pinturas y otros enseres, al menos se aplicaba un 15% sobre el valor estimado que declaraba el propietario o el consignatario en la aduana. El escaso aprecio que se adjudicaba por parte de los interesados a este tipo de objetos, conllevaba el pago de cantidades poco importantes a la entrada en los puertos estadounidenses. Por ejemplo una de las cajas de pinturas propiedad de Richard Meade que llegó a Filadelfia en el navío *Strong*, consignada a su esposa, fue valorada en diez dólares, lo que significaba el pago de un arancel de entrada de 1,5 dólares. En la *Custom House* de Filadelfia no

se abrió la caja ni se consideraron los tamaños de los objetos o el valor de compra.

### **5. Conclusiones**

El interés por la pintura europea y en particular española en Estados Unidos es anterior a la segunda mitad del siglo XIX. Richard Meade fue probablemente el primer estadounidense

que reunió una colección artística en Europa que luego trasladó, exhibió en repetidas ocasiones e intentó vender en Estados Unidos. Todo lo cual demostraría que el estudio de los patrimonios de comerciantes, agentes y diplomáticos estadounidenses destinados en Europa puede contribuir a arrojar luz sobre la llegada y el conocimiento de la pintura europea en Estados Unidos.

## NOTAS

<sup>1</sup> Sobre el coleccionismo en Sevilla, véase Antigüedad del CASTILLO OLIVARES, M. Dolores and ALZAGA RUIZ, Amaya (eds.): *Coleccionismo, expolio, museos y mercado artístico en España en los siglos XVIII y XIX*. Editorial Universitaria Manuel Areces. Madrid. 2011. Para el siglo XVI se puede consultar URQUIZAR HERRERA, Antonio: *Coleccionismo y nobleza. Signos de distinción social en la Andalucía del Renacimiento*. Marcial Pons Historia. Madrid, 2007.

<sup>2</sup> PONZ, Antonio: *Viaje de España*. vol. XVIII. Madrid. 1794, p. 25.

<sup>3</sup> Véase RAVINA MARTÍN, Manuel: "El mundo del libro en el Cádiz de la Ilustración", *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo*, nº 9, 2001, pp. 89-102.

<sup>4</sup> PONZ, Antonio: *Viaje*, p.26

<sup>5</sup> NOAH, Mordecai: *Travels in England, France, Spain and Barbary States in the year 1813-14 and 15*. Published by Kirk and Mercein. New York. 1819. p. 140.

<sup>6</sup> KAGAN, Richard L.: "The Spanish Craze in the United States: Cultural Entitlement and the Appropriation of Spain's Cultural Patrimony, 1890-1930". En: *Revista Complutense de Historia*. nº 36, 2010. pp. 37-58. Del mismo autor y recientemente publicado, *The Spanish Craze: America's Fascination with the Hispanic World, 1779-1939*. University of Nebraska Press. Lincoln. 2019.

<sup>7</sup> George Meade, padre de Richard Worsan Meade participó activamente en la construcción de Saint Mary's Church

<sup>8</sup> La *American Philosophical Society* fundada por Benjamin Franklin en Filadelfia en 1743 fue especialmente activa durante los años finales del siglo XVIII cuando era presidida por Thomas Jefferson. John Vaughan, mercader de vinos y bibliotecario de la *American Philosophical Society* estaba interesado por los fósiles, particularmente de mamuts, por eso en 1804 escribe a Richard W. Meade a Cádiz encargándole cualquier libro que sobre ese tema se publicara en España.

<sup>9</sup> George Meade y Tomas Fitzsimons estaban entre los fundadores de la *Friendly sons of Saint Patrick* una organización social que existió en Filadelfia

entre 1771 y 1798 constituida por nativos irlandeses y sus hijos.

<sup>10</sup> Entre el final de la Guerra Revolucionaria y la fundación de la Academia de Pennsylvania en 1805, se hicieron intentos de establecer sociedades artísticas en Filadelfia y en la ciudad de Nueva York. El Museo de Peale, fundado en 1786 por Charles Wilson Peale en Filadelfia, fue uno de los primeros.

<sup>11</sup> Historical Society of Pennsylvania (HSP), Cadwalader Papers, Legal Papers, Box 13.

<sup>12</sup> HARRIS, E: *Estudios completos sobre Velázquez. Complete Studies on Velázquez*. CEEH. Madrid, 2006. p. 196.

<sup>13</sup> GLENDINNING, N. and MACARTNEY, H. (eds.): *Spanish Art in Britain and Ireland, 1750-1820*. Woodbridge: Tamesis, London, 2010.

<sup>14</sup> KAGAN, Richard L.: "The Spanish Craze".

<sup>15</sup> HSP, Cadwalader Papers, Legal Papers, Box 13

<sup>16</sup> CARRASCO-GONZÁLEZ, Guadalupe: "La presencia de comerciantes estadounidenses en España a finales del Antiguo Régimen: La actividad mercantil y los negocios de Richard Worsan Meade (1804-1818)". *Chronica Nova*, nº 44, 2018, pp. 215-242.

<sup>17</sup> *Ibidem*, pp.238-239

<sup>18</sup> Los muebles y los libros aparecen consignados a Margaret Meade, su esposa, que al mismo tiempo figura como pasajera en el barco llamado *Romp*. National Archives and Record Administration (NARA), RG 36 Records of The Bureau of Customs. Inward Foreign Manifests, Aug1, 1810-Aug 31, 1810. Box 119 NC-154 Entry 1059

<sup>19</sup> En el *brig Strong* Meade cargó varias cajas de pinturas, quedando registrada en la Aduana de Filadelfia su entrada en octubre de 1816. NARA, RG 36 Records of The Bureau of Customs. Inward Foreign Manifests, Oct. 1816. Box 130 NC-154 Entry 1059.

<sup>20</sup> "Exhibition of Paintings, Collected in Spain by the Late Richard W. Meade, Esq.", *New York Mirror*, September 17, 1831, pp. 86-87.

<sup>21</sup> Frick Art Reference Library, NY, The Frick Collection, ND454. M33, 1831

<sup>22</sup> Library Company of Philadelphia, SM #AM 1853, Mea.

<sup>23</sup> *A Catalogue of the 2nd exhibition in the Athenaeum Gallery: consisting specimens by American artist, and a selection from the Works of the old masters*. Boston, May 1, 1828. Boston Athenaeum. Fine Arts Department. A parte de ciudadanos de Boston, también prestaron pinturas el Dr. De Wees, la Sra. Hughes y Patrick Lyon de Filadelfia, Isaac P. Hone de Nueva York, R. W. Meade de Washington, John Neal de Portland, Maine, D. Wadsworth de Hartford, Connecticut, y R. Gilmor y J. Hoffman de Baltimore.

<sup>24</sup> *Ibidem*, número 82, p. 2, "An early picture the late B. West". El catálogo contenía 318 obras, con el título, el nombre del artista y el nombre de su propietario. Cinco de esas pinturas fueron catalogadas como *old masters*.

<sup>25</sup> *Ibidem*, número 283, p.8.

<sup>26</sup> *The fourth exhibition in the Gallery of the Boston Athenaeum*. 1830. Boston Athenaeum. Fine Arts Department. En este catálogo figuraban 224 obras, cada una de las cuales aparecía con su título, autor, en algunos casos una descripción más o menos detallada, en función de si el autor era un artista conocido o si la obra era especialmente relevante y, además, se incluía el nombre del propietario.

<sup>27</sup> El *Boston Athenaeum* justifica así no haber adquirido el Martirio de San Lorenzo de Tiziano. *The North American Review* vol. 31, 69(Oct., 1830) pp. 309-337.

<sup>28</sup> En el catálogo de la subasta de 1853 hay un error y debe referirse a Felipe III.

<sup>29</sup> Library Company of Philadelphia, SM #AM 1853, Mea.

<sup>30</sup> "Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España". En el catálogo de 1831, se advierte en una nota final que "Desde que se imprimió la primera parte de este catálogo, hemos tenido la oportunidad de consultar el artículo "Ticiano Vecelio", en el "Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España" y encontrar que la famosa pintura del Martirio de San Lorenzo fue enviado por Tiziano a Felipe II, y colocado sobre el gran altar de la Iglesia Vieja, en

Madrid. Este trabajo describe la pintura con justicia, en los términos más brillantes, como una de las obras maestras del gran artista”.

<sup>31</sup> *Portrait of the Lady who was betrothed to the son of Philip II of Spain (The Pearls and Dress are said to be inimitable) and Portrait of Maria Theresa, daughter of Philip II* actualmente se conserva en la *New-York Historical Society*, y *Portrait of Maria Theresa, daughter of Philip II* que se conserva en el *Metropolitan Museum* de Nueva York y ha sido atribuido a la escuela de Velázquez.

<sup>32</sup> *Catalogue of Italian, Spanish, Flemish and Dutch paintings, collected in Europe, and brought to this country by Richard W. Meade, Esq.* New York. 1831.

<sup>33</sup> *La llamada de San Mateo* de Lucas Jordán o *El martirio de San Lorenzo* de Tiziano.

<sup>34</sup> “...and many of his best pictures were painted in Madrid, from whence this great work was removed by the French army, and purchased by Mr. Mead, in the neighbourhood of Cadiz”. *Catalogue of Italian, Spanish...* op. cit. p. 5.

<sup>35</sup> Existe una amplia bibliografía sobre el coleccionismo en Cádiz y Sevilla durante los siglos XVII y XVIII recogida en varios trabajos. Véase CASTILLO OLIVARES, M. Dolores and ALZAGA RUIZ, Amaya (eds.): *Coleccionismo, expolio, museos y mercado artístico en España en los siglos XVIII y XIX*. Editorial Universitaria Manuel Arecos. Madrid. 2011.

<sup>36</sup> PONZ, Antonio: *Viaje*, p. 22.

<sup>37</sup> GARCÍA-BAQUERO GONZÁLEZ, Antonio: *Comercio colonial y Guerras*

*revolucionarias*. Escuela de estudios Hispanoamericanos, Sevilla, 1972.

<sup>38</sup> PEMÁN MEDINA, María: “La colección artística de Don Sebastián Martínez, amigo de Goya en Cádiz”, *Archivo Español del Arte*, 201. 1978. p. 62.

<sup>39</sup> Archivo Histórico Provincial de Cádiz (AHPC), Protocolo 5387, f. 146.

<sup>40</sup> *Ibidem*, f. 155.

<sup>41</sup> *Catalogue of Italian, Spanish...* n° 34.

<sup>42</sup> AHPC, Protocolo 5387, f. 156.

<sup>43</sup> *Catalogue of Italian, Spanish...*, n° 54 y 55.

<sup>44</sup> *Ibidem*, n° 58 y 79.

<sup>45</sup> PEMÁN MEDINA, María: “La colección artística”, p. 62.

<sup>46</sup> Sobre las quiebras de comerciantes desde la década de los ochenta del siglo XVIII y hasta 1824, véase también BERNAL, Antonio Miguel: *La financiación de la Carrera de Indias (1492-1824)*, Madrid. 1992.

<sup>47</sup> FERNÁNDEZ GARCÍA, A. M.: “Pintura y comercio. Las relaciones anglo-españolas en el siglo XIX”, *Norba*, XVIII-XIX. 1998-1999, pp. 31-241.

<sup>48</sup> Véase CUNNINGHAM, A.: *The life of sir David Wilkie with his journals, Tours and critical remarks on Works of arts, and a selection of his correspondence*, 3vols, London, 1843.

<sup>49</sup> BOCCARCO, P., COLOMER, J.L. Y FABIO, C. (coords.): *España y Génova: obras, artistas y coleccionistas*, Fundación Carolina, Centro de estudios Hispánicos e Iberoamericanos, Fernando Villaverde ediciones. Madrid. 2002, p. 237.

<sup>50</sup> José Jáudenes regresó a España en 1796.

<sup>51</sup> Carta de Margaret Meade, hija, a John Cadwalader, Washington City 8 de octubre de 1843 y del 2 de noviembre de 1843. HSP, Judge John Cadwalader Papers. Legal Papers. Box 287

<sup>52</sup> En 1828 el *Columbia Centinel* anunciaba la apertura de una exposición en el *Boston Athenaeum* con 273 pinturas de las que 85 fueron catalogadas como *Old Master*.

<sup>53</sup> HARRIS, E.: *Estudios completos sobre Velázquez*. *Complete Studies on Velázquez*, CEEH, Madrid, 2006.

<sup>54</sup> *A Catalogue of the 2nd exhibition in the Athenaeum Gallery: consisting specimens by American artist, and a selection from the Works of the old masters*, Boston, May 1, N° 144. 1828.

<sup>55</sup> SWAN, M.M.: *The Athenaeum Gallery 1827-1873. The Boston Athenaeum as an Early Patron of Art*, Boston, 1940, p.127

<sup>56</sup> CARRASCO-GONZÁLEZ, Guadalupe: “Invertir en arte: La colección de pintura reunida por el comerciante estadounidense Richard Worsan Meade en Cádiz entre 1804 y 1820”, *Archivo español del Arte*, n° 365. 2019. pp.65-82.

<sup>57</sup> Las medidas no coinciden en los dos catálogos. Mientras que en el de 1831 las medidas son 117x93 pulgadas, en el de año 1853 las medidas son 103x81 pulgadas

<sup>58</sup> En el catálogo de 1831 las medidas eran 91x77 pulgadas y en el de 1853, 78x63 pulgadas.

<sup>59</sup> Véase BRIMO, R.: *La evolution de goût aux Etats-Unis d'après l'histoire des collections*, Paris, 1938.

## REFERENCIAS

- Antigüedad del Castillo-Olivares, María Dolores, y Amaya Alzaga Ruiz, coords. 2011. *Colecciones, Expolio, Museos y mercado artístico en España en los siglos XVIII y XIX*. Madrid: Editorial Universitaria Ramón Areces.
- Boccardo, Piero, Colomer, José Luis, and Clario Di Fabio, eds. 2002. *España y Génova: obras, artistas y coleccionistas*, Fundación carolina. Madrid: Centro de estudios Hispánicos e Iberoamericanos, Fernando Villaverde ediciones.
- Boone, Elizabeth. 2007. *Vistas de España: American Views of Art and Life in Spain, 1860–1914*, Yale University Press.
- Brimo, René. 1938. *La evolution de goût aux Etats-Unis d'après l'histoire des collections*. Paris: James Fortune.
- Buchanan, William. 1824. *Memoirs of painting with a chronological history of the importation of pictures by the Great Masters into England since the French Revolution*. London: R. Ackermann.
- Carrasco-González, Guadalupe. 2018. "La presencia de comerciantes estadounidenses en España a finales del Antiguo Régimen: La actividad mercantil y los negocios de Richard Worsan Meade (1804-1818)." *Chronica Nova* 44: 215-242. <https://doi.org/10.3989/hs.2002.v54.i109.188>
- Carrasco-González, Guadalupe. 2019. "Invertir en arte: La colección de pintura reunida por el comerciante estadounidense Richard Worsan Meade en Cádiz entre 1804 y 1820." *Archivo español de Arte* 365: 65-82. <https://doi.org/10.3989/aearte.2019.06>
- Cunningham, Allan. 1843. *The life of sir David Wilkie with his journals, Tours and critical remarks on Works of arts, and a selection of his correspondence*. 3vols. London. <https://doi.org/10.1017/cbo9781139979559.016>
- Fernández García, Ana María. 1998-1999. "Pintura y comercio. Las relaciones anglo-españolas en el siglo XIX." *Norba XVIII-XIX*: 31-241.
- García-Baquero González, Antonio. 1972. *Comercio colonial y Guerras revolucionarias*. Escuela de estudios Hispanoamericanos, Sevilla. <https://doi.org/10.1086/ahr/79.5.1570>
- Glendinning, Nigel and Macartney, Hilary, eds. 2010. *Spanish Art in Britain and Ireland, 1750-1820*. London: Woodbridge, Tamesis.
- Harris, Enriqueta. 2006. *Estudios completos sobre Velázquez. Complete Studies on Velázquez*. Madrid: CEEH.
- Kagan, Richard L. 2010. "The Spanish Craze in the United States: Cultural Entitlement and the Appropriation of Spain's Cultural Patrimony, 1890-1930." *Revista Complutense de Historia* 36: 37-58. [https://doi.org/10.5209/rev\\_rcha.2010.v36.2](https://doi.org/10.5209/rev_rcha.2010.v36.2)
- Kagan, Richard L. 2019. *The Spanish Craze: America's Fascination with the Hispanic World, 1779-1939*. University of Nebraska Press. Lincoln. <https://doi.org/10.2307/j.ctvbtzkpn>
- Noah, Mordecai. 1819. *Travels in England, France, Spain and Barbary States in the year 1813-14 and 15*. Publied by Kirk and Mercein. New York.
- Pemán Medina, María. 1978. "La colección artística de Don Sebastián Martínez, amigo de Goya en Cádiz." *Archivo Español de Arte* 201: 53-62.
- Ponz, Antonio. 1794. *Viaje de España*. Madrid.
- Ravina Martín, Manuel. 2001. "El mundo del libro en el Cádiz de la Ilustración." *Cuadernos de Ilustración y Romanticismo* 9: 89-102. [https://doi.org/10.25267/cuad\\_ilus\\_romant.2001.9.05](https://doi.org/10.25267/cuad_ilus_romant.2001.9.05)
- Roglan Mark A. 2016. *Spanish Art in America*. Blacker Design Publishing.
- Swan, Mabel Munson. 1940. *The athenaeum Gallery 1827-1873. The Boston Athenaeum as an Early Patron of Art*. Boston.



# PISANDO CHARCOS. LA PINTURA SIN SOPORTE EN EL ARTE CONTEMPORÁNEO

Almudena Fernández Fariña

Universidade de Vigo

Data recepción: 2017/06/28

Data aceptación: 2019/07/16

Contacto autora: [almudena@uvigo.es](mailto:almudena@uvigo.es)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0089-3999>

## RESUMEN

El presente artículo analiza la práctica pictórica contemporánea que convierte la pintura derramada en absoluta protagonista de la obra. En un recorrido por la historia del arte se revisan las convenciones de la representación que trataron de ocultar la materialidad de la pintura, los artistas que la mostraron sin disimulo y los que, finalmente, la presentan explícitamente, sin artificios ni soportes intermedarios. Se identifican los posibles antecedentes de esta práctica, situando a la artista norteamericana Lynda Benglis como referente ineludible. El artículo pretende demostrar que el medio tradicional de la pintura no sólo sobrevive en la era digital, sino que reivindica su espacio en el arte contemporáneo presentándose en su estado más elemental.

Palabras clave: pintura, soporte, materialidad, goteo, vertido

## ABSTRACT

This article analyses the contemporary pictorial practice of making spilled paint the sole protagonist of the work. In taking a journey through art history, it reviews conventions of representation that have sought to conceal the materiality of painting, the artists who openly depicted it, and those who, ultimately, presented it explicitly, without artifice or intermediary supports. Similarly, the possible history of this practice is traced, with the American artist Lynda Benglis being identified as an essential point of reference. The article also aims to demonstrate that the traditional medium of painting not only survives in the digital age, but also claims a space for itself in contemporary art by presenting itself in its most elementary state.

Keywords: painting, support, materiality, dripping, pouring

## Introducción

En los últimos años venimos observando una corriente<sup>1</sup> en la práctica pictórica que otorga todo el protagonismo al substrato material<sup>2</sup>, a su plasticidad y maleabilidad. Se trata de artistas que renuncian a la representación, al gesto o la expresión, que abandonan el pincel y el proceso manual que le acompaña, artistas que prescinden

del soporte que tradicionalmente acoge la pintura presentándola en el espacio expositivo sin intermediarios (fuera del cuadro). La pintura se libera de todo artificio y muestra su realidad como materia, su estado más elemental, radicalizando la pureza del medio defendida por el esencialismo del pensamiento moderno<sup>3</sup>. Hablamos de artistas que recuperan el *dripping* de Pollock o el

*soak-stein* de Helen Frankenthaler, que gotean y chorrean la pintura desde el bote pero que, sin embargo, se distancian de las técnicas rompedoras de estos pintores modernos al renunciar a cualquier soporte mediador. El color se derrama directamente en el suelo y son la gravedad, la fluidez o la viscosidad propia del material, los elementos encargados de dar forma a la pieza. Los vertidos de pintura presentan formas aleatorias y defienden la posibilidad de una existencia liberada definitivamente del cuadro. Este artículo sitúa las *Fallen Painting* (1968) de Lynda Benglis como antecedente directo de esta práctica, evidenciando su prolongación en el arte contemporáneo en las obras de Peter Zimmermann, Rainer Splitt, Miguel Ángel Molina, Jorge Magyaroff o Kristof Kintera.

### Con Manet empezó todo

Hasta el siglo XX la historia de la pintura occidental se escribió aceptando que ciertas reglas eran inherentes a su categoría. Mientras que una de aquellas reglas respondía a una función mimética<sup>4</sup>, esto es, a una concepción de la pintura como un espejo que refleja la realidad<sup>5</sup>, la otra regla aludía al ilusionismo espacial, al cuadro concebido –desde el Renacimiento<sup>6</sup>– como una ventana abierta al mundo.

La pintura como espejo o como ventana constituía el paradigma de la correcta representación, convención poderosa que, durante siglos, impidió a la pintura revelar su verdadera naturaleza material. Los grandes maestros demostraban su destreza negando la materia, extendiéndola con el pincel, fundiendo el color, cubriendo y puliendo la superficie del lienzo u ocultando sus propias huellas para que las imágenes ganaran fidelidad y fueran apariencias del mundo visible<sup>7</sup>. Mostrar la textura de la pintura o visibilizar la pincelada ponía en evidencia el proceso manual y la realidad material de la pintura, considerándose ruidos ópticos que dañaban la legibilidad de la imagen y rompían el hechizo ilusionista. Eran, en definitiva, factores negativos impropios de la habilidad de un gran maestro<sup>8</sup>. Como asevera Cabo Villaverde: “La textura repugnaba por su sensualidad, su subjetividad, su tendencia a destruir la pureza formal del acabado. El cuadro debía aparecer

como un resultado que no delatase traza alguna del proceso de su ejecución”.<sup>9</sup>

Durante siglos la pintura asumió todo un repertorio de convenciones técnicas para generar ilusión óptica, lo cual implicaba tanto disimular la materia como ocultar el soporte sobre el que ésta se aplica, tal y como afirma Foucault: “desde el *quattrocento*, en la pintura occidental era tradición intentar velar y eludir el hecho de que la pintura estaba insertada, o encuadrada, en un fragmento de espacio determinado que podía ser un muro –en caso del fresco–, una tabla de madera, o incluso una tela o un pedazo de papel”.<sup>10</sup> Desde el Renacimiento, el espectador se había habituado al soporte “silencioso”<sup>11</sup>, al artificio de la representación que niega el cuadro y borra el rastro de la materia pictórica.

El cambio en las formas de representación comienza a visibilizarse en la pintura del Romanticismo, en la factura liberada de las encorsetadas formas académicas, dando paso a pinceladas vigorosas que canalizan la subjetividad y el sentimiento. Es con Manet (Francia, 1832-1883) cuando se produce una quiebra profunda, una ruptura que continuarán los impresionistas y que, a día de hoy, pervive en el arte contemporáneo. Manet trasciende la imitación del modelo y comienza a privilegiar los valores formales sobre el contenido, fija la atención sobre el plano pictórico dejando al descubierto lo que, hasta entonces, la materia pictórica había tratado de encubrir: la planitud, la trama del lienzo, la forma del soporte, la variable densidad de la pintura o la huella del pincel.

Manet muestra explícitamente las cuestiones intrínsecas de la pintura, reconociendo abiertamente sus propios límites y proclamando la superficie y la materia con que fueron pintadas. Es por ello que Greenberg entiende a Manet como primer pintor moderno:

*Los cuadros de Manet son las primeras pinturas modernas a causa de la franqueza con que confiesan la superficie plana en que fueron pintados. Los impresionistas en la estela de Manet, renunciaron a las preparaciones previas de la tela y a los barnices para que resultara visualmente claro que los colores utilizados estaban hechos con pintura procedente de tubos y potes.*<sup>12</sup>



A partir de Manet la imagen pictórica cambia de naturaleza, su concepción plástica da un salto equiparable al que supuso la invención de la perspectiva en el Renacimiento. Los pintores se desentendieron gradualmente de la representación, centrando sus intereses en otras cuestiones como la estructura de la obra, las cualidades formales, la expresión o el tratamiento de la materia en la superficie. Como manifiesta expresamente Michael Fried “[...] la historia de la pintura desde Manet, pasando por el Cubismo Sintético y Henri Matisse, se puede caracterizar en términos del abandono gradual, por parte de la pintura, de la tarea de representar la realidad -o del poder real de la pintura para representarla- a favor de una preocupación creciente por los problemas intrínsecos a la propia pintura”.<sup>13</sup>

### La materia pictórica como tema

La pintura impresionista es un ejemplo de cómo -en la medida que la tarea de representar la realidad queda relegada por otros intereses como la luz, el movimiento o la mezcla óptica del color-, la pintura emerge y revela su condición material. Pensemos en los empastes de espátula de Cezanne (Francia, 1839-1906), en las pinceladas cargadas de materia de los cuadros de Van Gogh (Países Bajos, 1853-1890) o en los imponentes toques de pincel de las *Ninfeas* de Monet (1840-1926). Aunque en estos casos la materia pictórica todavía aparece subordinada a la representación, las pinceladas comienzan a evidenciar su corporeidad y maleabilidad. Las imágenes pintadas por los impresionistas no ocultan que han sido constituidas por la superposición de capas físicas de una sustancia con color que sale de un bote o tubo.

El alarde matérico continuará en sucesivos movimientos de vanguardia como el fauvismo o el expresionismo alemán; sin embargo, habrá que esperar a la inmediata posguerra para que los pintores del expresionismo abstracto se liberen definitivamente de la representación, del referente o del significado para hacer explícitas las cualidades inherentes a la materia pictórica, es decir, la fluidez, el espesor o la densidad y su comportamiento en la superficie del lienzo: empastes, manchas acuosas, chorretones, goteos, salpicaduras, etc.

En este momento las teorías del crítico americano Clement Greenberg se imponen como un dogma. Para Greenberg el objetivo de la pintura era alcanzar la pureza, encontrar la verdadera esencia y desechar cualquier referente externo, cualquier ilusión de espacio, rigiéndose exclusivamente por las normas del propio medio<sup>14</sup>:

*Desde Giotto a Courbet, la primera tarea del pintor había sido excavar una ilusión de espacio tridimensional en una superficie plana. El observador miraba a través de esa superficie como a través del proscenio de un escenario. El modernismo ha disminuido la profundidad de ese escenario más y más hasta que hoy el telón de fondo ha llegado a coincidir con el de delante, y éste es el único sobre el que hoy puede trabajar el pintor.*<sup>15</sup>

Según esta afirmación, para Greenberg la ilusión de profundidad de la ventana albertiniana debía empujar las formas representadas para hacerlas coincidir literalmente con el plano del cuadro. Roto el hechizo de la ilusión, el cuadro ya no podrá ocultar su condición de objeto real, tampoco la planitud de su superficie ni la sustancia viscosa aplicada sobre ella.

La pintura convertida en una entidad autónoma, autorreferencial, autorreflexiva y autosuficiente se repliega en su propio lenguaje y muestra, sin disimulo, sus propiedades físicas<sup>16</sup>. El comportamiento de la materia confirma definitivamente su presencia en los cuadros de pintores como Jackson Pollock (Estados Unidos, 1912-1956) o Helen Frankenthaler (Estados Unidos, 1928-2011).

En los años cuarenta Pollock deja de pintar en vertical para abordar, por primera vez, el *dripping* [goteo]. El artista libera la tela de la tensión del bastidor, la extiende en el suelo y se mueve alrededor de ella chorreando y goteando pintura líquida con pinceles, con palos o directamente desde el bote (fig.1). Los movimientos impulsivos de la mano ceden el control a las imposiciones de la gravedad y el azar. La técnica de Pollock obligaba a cambiar la relación física entre el cuerpo y el cuadro, la tela extendida en el suelo exigía una implicación del cuerpo que nada tenía que ver con el posicionamiento estático del pintor, erguido y paralelo al caballete. Este modo de abordar el proceso pictórico fue denominado



Fig. 1. Namuth, Hans, fotografía de Jackson Pollock pintando en su estudio, 1951

por el crítico americano Harold Rosenberg como *action painting*<sup>17</sup>.

Por su parte, Helen Frankenthaler, a principio de los años cincuenta, empieza a utilizar el *soak-stain* [mancha empapada]. La artista aplica la pintura muy diluida sobre un lienzo sin preparación, el color se esparce y forma manchas transparentes que impregnan la tela cruda, los contornos quedan difuminados, definidos por el propio proceso de absorción y secado de la pintura (fig.2).

Para conseguir este efecto Frankenthaler trabajaba, al igual que Pollock, en horizontal, extendiendo el lienzo en el suelo y vertiendo el óleo, muy diluido en trementina, desde diferentes puntos. Las fotografías realizadas a ambos artistas pintando evidencian las diferencias al abordar el proceso pictórico: Pollock salpica y derrama la pintura con gestos amplios y vehementes; Frankenthaler agachada o arrodillada junto al lienzo, vuelca los botes cuidadosamente<sup>18</sup>. La técnica del *soak-stain* proporcionaba un resultado traslúcido que unificaba color y soporte, permitiendo prescindir del pincel, implicaba al azar en el proceso y, sobre todo, explicitaba la fluidez de la pintura.



Fig. 2. Haas, Ernst, fotografía de Helen Frankenthaler pintando en su estudio, 1969

Pollock y Frankenthaler son claros exponentes de una pintura liberada del virtuosismo y las tareas representativas; ambos convierten el comportamiento de la materia pictórica en el tema de sus cuadros. No obstante, sus rompedoras propuestas mantienen la convención de presentar la pintura en el dispositivo que tradicionalmente acoge la representación, esto es, el cuadro, ese objeto cultural que convierte en ficción todo lo que contiene en su superficie.

### La materia sin soporte

En 1968 Lynda Benglis (Estados Unidos, 1941) expone, por primera vez, *Fallen Paintings* [Pinturas caídas]. La artista presenta la masa pictórica sin soporte intermedio, nada se interpone entre la viscosidad del material y la realidad. Benglis derrama directamente en el suelo una mezcla de pigmentos y látex<sup>19</sup>, siendo la gravedad y la densidad de la materia lo que da forma a la pieza. El vertido era una forma de liberar la materia del



Fig. 3. Benglis, Lynda, *Contraband*, 1969. Colección Whitney Museum of American Art, Nueva York

constreñido y rectilíneo formato convencional de la pintura, y de integrar, con un solo gesto, materia, proceso, color e imagen.

Las *Fallen Paintings* recuperan el gesto del *soak-stain* de Frankenthaler y, al mismo tiempo, registran el movimiento del cuerpo y la energía del *dripping* de Pollock. Aunque la influencia de ambos pintores es manifiesta, Benglis<sup>20</sup> radicaliza sus propuestas prescindiendo del lienzo. Con estas pinturas informes, la artista, vinculada al movimiento feminista, hacía una lectura en clave de género, parodiando el gesto heroico de los expresionistas abstractos y cuestionando las alabanzas de la crítica formalista hacia este movimiento. Pero, además, la organicidad de sus formas y vivacidad de sus colores desafiaban la estética del minimalismo: la sobriedad geométrica, la pulcritud de los acabados, la rigidez de los materiales industriales y la dominante presencia masculina de los artistas adscritos a este movimiento.

Las *Fallen Paintings* se presentan liberadas del soporte, la masa pictórica ha abandonado el cuadro, el espacio de la representación, y se extiende espesa por el suelo. Pero estos vertidos no sólo exhiben orgullosos su materialidad, sino que niegan la bidimensionalidad de la pintura, la convención de la mirada frontal-paralela y la verticalidad del muro. La pintura sin soporte irrumpe

en el espacio apropiándose del lugar asignado tradicionalmente a la escultura.

En 1969 Benglis fue seleccionada para participar en la célebre exposición *Anti-Illusion: Procedures/Materials*, en el Museo Whitney de Nueva York. Sin embargo, en el último momento, la "pintura caída" titulada *Contraband* (1969) (fig.3) que Benglis había realizado específicamente para la muestra, fue retirada del espacio que se le había asignado en la galería principal, dado que los comisarios no veían cómo encajarla en la exposición. *Contraband* fue desplazada al atrio del museo y colocada sobre una rampa, cambiando la orientación horizontal con la que Benglis la había concebido<sup>21</sup>. Para Benglis, nadie entendió que su pintura pudiera estar ubicada en el suelo, además Richard Serra y Robert Ryman, participantes en la muestra, se negaron a que la colorida pieza se expusiera cerca de sus obras<sup>22</sup>. Resulta paradójico que, a pesar de las radicales rupturas planteadas por los artistas a final de los sesenta, la supresión del límite entre pintura y escultura fuera tan difícil de asimilar.

Las *Fallen Paintings* de Benglis congelan la acción de un gran vertido de pintura. En estas piezas los colores –generalmente rojo, amarillo, naranja, azul y verde– se fusionan aleatoriamente creando, al solidificarse, sugerentes formas que



Fig. 4. Benglis, Lynda, *Night Sherbet A*, 1968

semejaban lenguas de color con efecto marmoleado. En otras piezas como *Night Sherbet A* (1968) (fig. 4) o *Untitled (VW)* (1970), Benglis superpone varios vertidos sin dejar que los colores se mezclen. Esta forma de proceder quedó documentada en el reportaje "Fling, Dribble and Dip" que la revista *Life* le dedica el 27 de febrero de 1970<sup>23</sup>. En la secuencia fotográfica aparece la artista sujetando grandes latas de pintura y esparciendo el color por el suelo, una coreografía que conjugaba precisión y azar, y ponía el acento en lo performativo del proceso (fig. 5).

En el artículo se incluía una pequeña fotografía de Pollock<sup>24</sup> pintando junto con una declaración en la que se calificaba a Benglis como su heredera<sup>25</sup>. Efectivamente, podríamos considerar a Benglis sucesora de Pollock en cuanto a la radicalidad de su propuesta, pero no en cuanto al reconocimiento y recepción pública que disfrutaría su predecesor. Basta con revisar el título del artículo que *Life* dedica a Pollock en agosto de 1949, titulado: "Is he the greatest living painter in the United States?" [¿El pintor vivo más grande de Estados Unidos?], para apreciar hasta qué punto la cultura de posguerra norteamericana se rendía ante la energía y originalidad de aquel joven artista. Todo lo contrario a lo que sucedía con el trabajo de Benglis, durante mucho tiempo ignorado por la comunidad artística.

En 1974, en un gesto de protesta por las dificultades que encontraba para visibilizar su trabajo, la artista publicó en la revista *Artforum* una controvertida imagen para anunciar su exposición en la galería Paula Cooper<sup>26</sup>. Se trataba de una



Fig. 5. Groskinsky, Henry, secuencia fotográfica de Lynda Benglis pintando, 1970. Publicada en revista *Life*, 27 de febrero, 1970

fotografía en la que la propia Benglis posaba desnuda sujetando un enorme falo. Con un gesto desafiante, gafas de sol y el cuerpo embadurnado de aceite, la artista se mofaba del sistema del arte y de los atributos necesarios para alcanzar cierto reconocimiento. La parodia de la masculinidad, latente en las *Fallen Painting*, se mostraba de forma explícita en un gran pene postizo. La polémica que desató el anuncio hizo famosa a Lynda Benglis, convirtiéndola en un hito de la historia del feminismo. Sin embargo, la enorme contribución de sus pinturas de suelo tendría que esperar décadas para obtener el merecido reconocimiento.

De forma simultánea, en Europa, el artista César Baldaccini (Francia, 1921-1998), conocido por sus famosas *Compresiones*, realizadas con objetos y desperdicios industriales, empieza a trabajar en una nueva serie que denominará *Expansiones*, en realidad, vertidos a base de espuma de poliuretano. César derrama en el suelo la espuma coloreada controlando y jugando con los tiempos de solidificación. Para presentar las expansiones el artista experimenta diferentes variantes, bien mostrando la masa de color acompañada del recipiente desde el que se ha volcado (fig. 6), o bien



Fig. 6. Baldaccini, Cesar, *Expansion-jaune*, 1967

vertiendo directamente la espuma en presencia de público y transformando las *Expansiones* en concurridas performances. Aunque la trayectoria de este artista se desenvuelva preferentemente en el campo de la escultura, parece inevitable observar en sus *Expansiones* un gesto pictórico comparable al *dripping* de Pollock o el *soak-stain* de Frankenthaler.

### Charcos de pintura, pintura contemporánea

Las *Fallen Painting* de Lynda Benglis son un claro antecedente de la práctica pictórica contemporánea que convierte la pintura derramada en única y absoluta protagonista de la obra. Resulta curioso que, en un tiempo en el que las nuevas tecnologías dominan la creación y la manipulación de imágenes, algunos artistas –en un proceso inverso a la desmaterialización digital– sientan el impulso de volcar botes de pintura para contemplar el vertido fluyendo en el suelo. Parece que un espeso y brillante charco de pintura puede ser igual o más fascinante que el espacio intangible, limpio y virtual generado por los nuevos medios.

La obra de Peter Zimmermann<sup>27</sup> (Alemania, 1956), es fácilmente identificable por las formas fluidas de sus *Blob Paintings* [Pinturas de Gota]. Se trata de cuadros realizados con resina epoxi pigmentada que, a simple vista, recuerdan las



Fig. 7. Zimmermann, Peter, *Leak*. Intervención en Galerie Perrotin, Paris, 2010

composiciones del Color Field. Sin embargo, tras la apariencia de un lenguaje moderno, se esconden otros significados. El artista parte de imágenes tomadas de internet, del cine o de anuncios de revistas que digitaliza, manipula y distorsiona mediante algoritmos gráficos. El resultado son manchas abstractas donde la imagen fuente es completamente irreconocible. Las manchas abstractas son transferidas al lienzo como vertidos de resina epoxi líquida.

Al igual que Frankenthaler, Zimmermann vuelca el color cuidadosamente, superponiendo capas translúcidas de colores brillantes. Aunque el proceso es lento y controlado, el resultado nunca es predecible. La resina epoxi aporta una nueva dimensión a las imágenes, el material solidificado sobre el lienzo blanco les confiere la apariencia de una luz que emana del interior de las formas, acentuando la profundidad e intensificando los colores.

En 2009, las *Blob Paintings* abandonan el soporte del lienzo para derramarse directamente en el espacio real. Primero será una pieza sin título en la galería berlinesa Michael Janssen (2009), a la que seguirá, un año después, la intervención denominada *Leak* (fig. 7), en la Galería Perrotin de París. En ambas intervenciones, y como en las *Fallen Paintings*, las manchas de resina se esparcen en el suelo. Sin embargo, las piezas de Zimmermann no surgen de la acción de un único vertido donde el color se mezcla aleatoriamente, sino de varios derramamientos superpuestos en distintos tiempos y en capas de color perfectamente diferenciadas. El resultado es similar a la obra *Night Sherbet A* de Lynda Benglis. Los



Fig. 8. Zimmermann, Peter, *Schule von Freiburg*. Intervención en Museo de Arte Contemporáneo de Friburgo, 2016

charcos de pintura de Zimmermann remiten a una acción repetida, a vertidos controlados y a gestos menos impetuosos. Como complemento de *Leak*, Zimmermann realiza –igualmente en la Galería Perrotin– *Gravity*, una intervención en la que la pintura no se sitúa en el suelo, sino que se dispone por el techo al modo de coloridas y goteantes manchas de humedad.

En 2016, Zimmermann presenta *Schule von Freiburg* (fig.8), en el Museo de Arte Contemporáneo de Friburgo. En esta intervención el artista vierte resina en el suelo hasta inundar completamente toda el área del museo: 400 metros cuadrados cubiertos con una capa de resina brillante que da al pavimento el aspecto de una superficie de hielo o vidrio coloreado. Los colores van cambiando en el recorrido por las diferentes salas, transformando el suelo del museo en un gran lienzo sobre el que pueden caminar los visitantes.

A principios de los años noventa, Rainer Splitt<sup>28</sup> (Alemania, 1963), comienza su serie *Pourings* [Vertidos] (fig. 9). Vertidos de pintura y emulsiones sintéticas que invaden el suelo del espacio expositivo o se esparcen sobre distintos objetos y superficies. La gravedad y densidad del fluido parecen determinar la arbitrariedad de las formas, sin embargo, cada vertido es el resultado de un calculado proceso en el que el artista estudia previamente las cualidades y comportamiento de la materia: la distancia del bote al suelo, la inclinación del recipiente, el impulso en el volcado, la dirección de la expansión, la porosidad de la



Fig. 9. Splitt, Rainer, *Farbguß Vilnius*. Intervención en Goethe-Institut, Vilnius, 2009

superficie, los contornos que dibuja el esparcimiento o el tiempo gradual de secado. Un estudio exhaustivo para generar un vertido de apariencia casual y azarosa.

Los charcos de pintura de Splitt se caracterizan por la monocromía, la dimensión, la luminosidad del color y un aparente estado líquido. La mancha de color entabla un diálogo de opuestos con los elementos sobre los que es derramada: el brillo e intensidad del color frente a la neutralidad de los espacios; la forma orgánica, irregular e inconsistente frente a las estructuras rectas, geométricas y sólidas de la arquitectura. El vertido, completamente solidificado, se extiende en el suelo y parece seguir avanzando para interrogarnos sobre la relación con el espacio, el tiempo y la materialidad de la pintura.

La fluidez de la materia pictórica es la protagonista de otras series de Splitt como sucede en el caso de *Paperpools* [Papeles-piscina], que comienza en 2008. El artista pliega papeles en forma de caja que sirven de contenedores, después los llena de pintura líquida, la materia se adapta a la forma del espacio y, posteriormente, los vacía. Los *Paperpool* se exponen desplegados mostrando una huella precisa, un contorno que señala el lado por el que la pintura ha evacuado el improvisado recipiente.

La necesidad de presentar la pintura como una sustancia que fluye, se expande y ocupa un lugar en el espacio, es patente en la obra de Miguel Ángel Molina<sup>29</sup> (España, 1963). A final de los años noventa, el artista descubre que, en los charcos de pintura del estudio o en las gotas de colores



Fig. 10. Molina, Miguel Ángel, *Peinture en forme de flaque de peinture*. Intervención en Commande de la Ville de Nanterre, 2006

salpicadas en sus zapatos, la pintura adquiriría una dimensión real. La materia pictórica muestra su entidad en *L'espace à la intérieur de ma main*, una fotografía de 1997 en la que la mano del artista estruja una masa de pintura naranja que se desborda entre sus dedos. La imagen nos sitúa entre la atracción por el tacto untuoso y sensual de la materia, y la imposibilidad de contenerla. Para Miguel Ángel Molina, la pintura no es un vehículo para representar imágenes dirigidas al ojo —el artista cuestiona la convención de la experiencia perceptiva óptica—, sino una propuesta de diálogo físico entre el cuerpo y la materia, en definitiva, una experiencia perceptiva háptica: “La pintura ha sido históricamente el sujeto de los visible, pero en el día a día, mis relaciones con ella eran otras que la visibilidad. Poco a poco, la consciencia de una percepción táctil de la pintura comenzaba a dibujarse como el contrapeso necesario a lo óptico”.<sup>30</sup>

La pintura de Miguel Ángel Molina se derrama sobre objetos como libros (*Manuel de peinture*, 2005); pomos de puerta (*ICI*, 2005); el cuerpo del propio artista creando una segunda piel (*Peinture comme peau*, 1997); o sobre el suelo de diferentes espacios. En *Peinture en forme de dégât de peinture*, intervención realizada en la Escuela de Bellas Artes de Rouen, (2003), el suelo del espacio expositivo se muestra completamente anegado por vertidos de diferentes colores.

La pintura derramada protagoniza la serie *Peinture en forme de flaque de peinture* [Pintura en forma de charco de pintura] (fig. 10) que



Fig. 11. Molina, Miguel Ángel, *Peinture en forme de flaque de peinture*. Intervención en Centre d'Art La Panera, exposición *Afinidades electivas*, Lleida, 2008

incluye diversas intervenciones: una gran mancha amarilla cae en cascada por las escaleras de la Casa de la Cultura de Amiens (exposición *De singuliers débordements...*, 2002); dos cuadros vacíos parecen haberse desangrado provocando un charco de colores a su alrededor (Centre d'Art 10NEUF de Montbelliard, 2005); un gran vertido de colores se cuele bajo un tabique y discurre entre las obras que integran la exposición *Afinidades electivas* (Centre d'Art La Panera, Lleida, 2005) (fig. 11); una pared en la galería parisina Christophe Gaillard se pinta de color naranja, desbordándose y deslizándose la pintura por el suelo (2005); los restos de un vertido rodean el espacio dejado por un cuadro ausente (Exposición *Zone de turbulence*, Paris 2006). La pintura, en su condición de materia líquida, insiste en desbordar aquellos espacios o superficies que traten de contenerla.

Ian Davenport<sup>31</sup> (Reino Unido, 1966) huye de cualquier intento de narración o representación. El tema de sus pinturas es la pintura misma, es decir, la fisicidad y comportamiento de la materia. Las obras que se han convertido en su seña de identidad son los cuadros pintados con vibrantes colores y la técnica del goteo y el vertido: con una jeringa el artista gotea cuidadosamente el color sobre una superficie vertical y ligeramente inclinada en la parte inferior, de tal forma que la gravedad y la fluidez de la pintura dibujan líneas perfectas en su recorrido hasta descomponerse al



Fig. 12. Davenport, Ian, *Reflex*. Intervención en Galleria Giacomo Guidi, Roma 2012

llegar a la parte inclinada. La pulcritud del goteo y vertido de Davenport, se aleja de la espontaneidad del *dripping* de Pollock y las *Fallen Paintings* de Benglis. En su caso la pintura se aplica de forma sistemática: el artista determina el espesor de la materia, calcula la cantidad de pintura introducida en cada jeringa y valora el deslizamiento sobre superficies de distinta porosidad, como madera, aluminio o lienzo. El resultado son composiciones y descomposiciones de líneas que varían en un juego inagotable de combinaciones y yuxtaposiciones cromáticas.

En sus intervenciones murales, como las realizadas en la Universidad de Warwick (2004), en la Galería Giacomo Guidi (Roma, 2012) (fig. 12) o en Mision Gallery (Gloucester, 2015), Davenport utiliza la misma técnica de líneas trazadas por goteo: vacía la jeringa en la parte superior del muro y deja que el color se deslice hasta llegar al suelo, en este punto la pintura se derrama sin control provocando un charco de colores fundidos. El efecto es similar al que el artista consigue inclinando la parte inferior de sus cuadros, pero en este caso la pintura desborda el plano vertical y se extiende en el suelo.

En su serie *Expansiones* (2014) Jorge Magyaroff<sup>32</sup> (Colombia, 1979), no sólo coincide con César Baldaccini en la elección del título, sino que sus vertidos de laca brillante se presentan acompañados del recipiente que los ha volcado. Se trata de una serie en la que los botes de pintura aparecen tumbados sobre unas repisas instaladas en la pared, la pintura desbordándose del contenedor y discurriendo por el muro, acaba su recorrido formando generosos charcos en el



Fig. 13. Magyaroff, Jorge, *Expansiones*, 2014

suelo (fig. 13). Sin embargo, nada hace pensar que estos chorretones y vertidos sean fruto de un accidente o del azar. En su disposición perfectamente ordenada o en el degradado de color, se percibe el gesto consciente del artista, la voluntad de crear una armónica composición.

El lugar que ocupa la materia pictórica en la obra de Magyaroff se pone de manifiesto en el título *No hay que llorar sobre la pintura derramada* (2013), una serie en la que el artista construye auténticos bodegones donde la materia pictórica, en lugar de estar al servicio de la representación, se presenta convertida en objeto. Botes viejos y usados se disponen en el suelo o se acumulan en repisas distribuidas por el espacio, algunos botes volcados vierten la pintura de forma controlada, directamente en el suelo y sin salpicar la pared. Algo similar sucede en la serie *La muerte de la pintura* (2013), donde el artista presenta botes solitarios y agujereados que han derramado todo su contenido dejando un charco alrededor (fig. 14).

En el proyecto *Incisiones* (2012), la materia pictórica adquiere otro significado. En esta in-





Fig. 14. Magyaroff, Jorge, serie *La muerte de la pintura*, 2013

tervención Magyaroff realiza varias perforaciones en el muro de un espacio, simulando que de esos agujeros hubiera manado gran cantidad de pintura roja. Con la elección del color, el artista nos sugiere un espacio herido y, con los charcos multiplicados por el suelo, una arquitectura que parece haberse desangrando.

En la misma lectura que *Incisiones* se encontraría la obra *Red is coming* (2007), de Kristof Kintera<sup>33</sup> (República Checa, 1973). El artista presenta un potente chorro de materia roja que emana con fuerza de un gran agujero situado en lo alto de una pared, amontonándose en el suelo del espacio expositivo (fig. 15). Sin embargo, la materia utilizada por Kintera en nada se parece a la fluidez de la de Magyaroff. En su caso se trata de una pintura densa y pastosa que se ha congelado en su recorrido. La materia -exenta de la pared- exhibe su valor tridimensional, su cualidad de sustancia con volumen que ocupa un lugar en el espacio.

### Conclusiones

Artistas contemporáneos como Peter Zimmermann, Rainer Splitt, Miguel Ángel Molina, Ian Davenport, Jorge Magyaroff o Kristof Kintera, cuestionan las convenciones de la tradición pictórica negando la representación, el pincel,



Fig. 15. Kintera, Kristof, *Red is coming*. Intervención en Galerie Schleicher+Lange, Paris, 2007

la destreza, el soporte-cuadro, la verticalidad del muro o la percepción frontal-paralela. En este proceso depurativo la pintura alcanza una esencia donde resuenan las aspiraciones de pureza y autorreferencialidad avaladas por la modernidad tardía. La pintura vertida en la pulcritud de los espacios expositivos, defiende una disciplina sin más normas que las dictadas por la naturaleza del propio medio.

Los charcos de pintura derramados por estos artistas recuperan el carácter transgresor de las *Fallen Painting*, pero la ironía de Linda Benglis parodiando el *action painting* se transforma, en este caso, en un gesto que reivindica la pintura como materia, la pintura, no como género o categoría, sino en su condición más elemental, la condición de sustancia untuosa con color que mancha.

Resulta paradójico que, siendo Benglis una artista feminista que denunció la dominante presencia masculina en el sistema del arte, sean mayoritariamente hombres los artistas que recu-

peran sus derrames de pintura. Los vertidos de color invadiendo el suelo de los espacios parecen recuperar el gesto heroico que Benglis parodiaba.

En definitiva, la vigencia de estas prácticas artísticas nos permite afirmar que la pintura, no sólo ha sido capaz de sobrevivir en plena era di-

gital, sino que lo ha hecho mostrando su estado más puro. Sin el apoyo de otros elementos, sin artificios, sin cómplices, sin préstamos o intermediarios. La pintura en un estado irreductible, celebrando su existencia material.

## NOTAS

<sup>1</sup> Esta corriente se enmarca en el contexto de la denominada "Pintura Expandida", dicho término fue apropiado del referencial ensayo de Rosalind Krauss, "La escultura en el campo expandido", publicado en 1979, donde la teórica estadounidense problematiza sobre las convenciones en las que asentaba la categoría de escultura, proponiendo su redefinición a partir de los evidentes cambios que experimenta desde final de los años sesenta. A pesar de que R. Krauss no profundiza en la revisión crítica de la categoría de pintura, su lógica de pensamiento fue determinante para asimilar aquellas prácticas pictóricas que, desde principios del siglo XX, habían planteado rupturas de las convenciones ligadas a aspectos instrumentales (el pincel), procesuales (manualidad), materiales (pigmentos y aglutinantes), espaciales (soporte-cuadro, cuadrangular/bidimensional) o perceptivos (visión frontal/estática). Las prácticas pictóricas analizadas en este artículo pueden calificarse como expansivas porque cuestionan todas las convenciones citadas, excepto las ligadas a la materialidad. Véase Rosalind E. Krauss, "La escultura en el campo expandido", en *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos* (Madrid: Alianza Editorial, 1996), 289-303. Sobre pintura en el campo expandido véase Almudena Fernández Fariña, *Lo que la pintura no es* (Pontevedra: Edita Deputación de Pontevedra, 2010).

<sup>2</sup> El sustrato material pictórico es el tradicionalmente compuesto por pigmentos, aglutinantes y disolventes.

<sup>3</sup> Clement Greenberg, crítico de arte norteamericano y gran narrador del pensamiento moderno, afirmaba: "Una obra modernista de arte debe procurar, en principio, evitar la dependencia de cualquier tipo de experiencia que no venga dada por la naturaleza esencial de su medio. Esto significa, entre otras cosas, renunciar a la ilusión y a la explicitud. Las artes han de conseguir la concreción, la "pureza", actuando exclusivamente en función de sus yos separados e irreductibles". Clement Greenberg, "La nueva escultura", en *Arte y cultura. Ensayos críticos* (Barcelo-

na: Gustavo Gili, 1979), 132. [entrecuadrado en el original].

<sup>4</sup> Mimesis, según Norman Bryson, "describe la representación como un proceso de correspondencia perceptual por el que la imagen trata de igualarse, con distintos grados de éxito, a una realidad previa y plenamente construida". Norman Bryson, *Visión y pintura. La lógica de la mirada* (Madrid: Alianza Editorial, 1999), 54.

<sup>5</sup> La metáfora del espejo se refiere a la convención de la representación mimética a la que ha aspirado la producción pictórica desde las pinturas rupestres. En el libro X de *La República* Platón compara la imagen pintada con la imagen especular. Para Platón el reflejo especular explica el origen mimético de la pintura; cf. Platón, *La República* (Madrid: Editorial Aguilar, 1988), 469-516.

<sup>6</sup> Leone Battista Alberti en su tratado *De pictura* (1435-1436) definía el cuadro como una ventana: "Lo primero, dibujo en la superficie a pintar un cuadrángulo de ángulos rectos, grande cuanto me place, que me sirve de ventana abierta desde la cual se ve la historia". La metáfora de la ventana se referirá a los sistemas de ordenamiento espacial y visual que han definido la práctica pictórica a partir del Renacimiento; cf. Leon Battista Alberti, *Sobre la pintura* (Valencia: Fernando Torres-Editor, 1976), 105.

<sup>7</sup> A lo largo de los siglos los pintores se sirvieron de diferentes recursos para que las imágenes ganaran fidelidad y fueran ilusiones, apariencias del mundo visible. Cada pintor intentaba aventajar a los que le habían precedido intentando alcanzar la utopía que Norman Bryson denomina "Copia Esencial", un simulacro, una réplica perfecta del mundo natural despojada de rasgos estilísticos, sin rastro del proceso productivo. Véase Bryson, *Visión y pintura*, 19.

<sup>8</sup> Véase Clement Greenberg, "La pintura moderna", en *La pintura moderna y otros ensayos* (Madrid: Ediciones Siruela, 2006), 112-113.

<sup>9</sup> Javier Cabo Villaverde, "La visión dactilar: texturografía de la pintura contemporánea", *Adaxe*, nº 7 (1991): 9.

<sup>10</sup> Michel Foucault, *La pintura de Manet* (Barcelona: Alpha Decay, 2005), 12.

<sup>11</sup> Véase Roman Gubern, *La mirada opulenta. La exploración de la iconosfera contemporánea* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1992), 74.

<sup>12</sup> Greenberg, "La pintura moderna", 113.

<sup>13</sup> Michael Fried, *Arte y objetualidad: Ensayos y reseñas* (Madrid: Editorial A. Machado Libros, 2004), 258.

<sup>14</sup> Cf. Greenberg, "La pintura moderna", 112.

<sup>15</sup> Greenberg, "Abstracto y representacional", en *Arte y Cultura*, 129.

<sup>16</sup> Arthur Danto hace una analogía entre la pintura del expresionismo abstracto y el teatro. El equivalente coherente de esta pintura sería una producción teatral en la que la puesta en escena, en lugar de crear ilusión, mostraría los escenógrafos tirando de las cuerdas y moviendo los planos; cf. Arthur C. Danto, *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia* (Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1999), 98.

<sup>17</sup> Cf. Harold Rosenberg, "Los pintores de acción norteamericanos", en *La tradición de lo nuevo* (Caracas: Ediciones Monte Ávila, 1969), 27-42.

<sup>18</sup> Aunque la relación cuerpo-soporte de Pollock y Frankenthaler merece un profundo análisis desde una perspectiva de género, es pertinente señalar cómo la postura corporal o los movimientos de ambos artistas están cargados de significación: Pollock, de pie, ocupa y domina el espacio, pisa el lienzo, lo rodea, salpica la pintura con gestos amplios e impulsivos; Frankenthaler pinta agachada o arrodillada junto al lienzo, con una postura controlada derrama la pintura con cuidado. Pollock y Frankenthaler representan dos formas de manejar el cuerpo en el proceso pictórico, dos formas profundamente ligadas a una actitud culturalmente impuesta y naturalmente aprendida.

<sup>19</sup> El látex, a diferencia de la pintura al óleo o el acrílico, tiene más densidad y al derramarse preserva el gesto de la artista. La flexibilidad del material permitía que, una vez secas las piezas, pudieran manipularse sin romperse. Benglis descubrió las posibilidades for-

males del látex líquido durante una visita en 1967 al estudio del artista Sol LeWitt, allí pudo ver una pequeña pieza que Eva Hesse había realizado como preparación para la escultura *Schema* (1967), Benglis quedó fascinada por la flexibilidad, brillo y textura del material. Véase Susan Richmond, *Lynda Benglis. Beyond Process*, (Londres; Nueva York: I.B. Tauris & CO Ltd., 2015), 18.

<sup>20</sup> En la entrevista publicada en la revista digital *Bomb*, Lynda Benglis reconoce la influencia de Pollock y Frankenthaler: "Well, I became the material—much like Pollock or Frankenthaler described it, or any of the artists who were physically involved with the viscosity of their materials and how they went onto the surface. My surface was the floor, or the wall, or the room." Federica Buetti, "Lynda Benglis By Federica Buetti", *Bomb*, n° 138, Diciembre 15, 2016. <https://bombmagazine.org/articles/lynda-benglis/>.

<sup>21</sup> Véase Richmond, *Lynda Benglis. Beyond Process*, 21-23.

<sup>22</sup> Este rechazo lo relata Benglis en su entrevista publicada en la revista *Bomb*: "I did two very large floor paintings, and they were chosen for the Whitney Museum's *Anti-Illusion* show in 1969, but I had to pull out at the last minute because they didn't understand that the works had to be flat on the

floor. Also, Richard Serra and Robert Ryman, who were also in that show, didn't want my color piece near them." Buetti, "Lynda Benglis By Federica Buetti".

<sup>23</sup> El artículo "Fling, Dribble and Dip" firmado por David Bourdon, se publicó en la revista LIFE, el 27 de febrero de 1970. El trabajo de Benglis se presentaba junto al de Eva Hesse, Richard Serra y Richard Van Buren, artistas que, según el artículo, continuaban el legado de Jackson Pollock. El autor de las fotografías de Benglis, derramando pintura, es el fotógrafo Henry Groskinsky.

<sup>24</sup> La fotografía de Pollock pertenecía a la serie que Hans Namuth le realizó en su estudio de East Hampton en 1950.

<sup>25</sup> Las conexiones entre el trabajo de Benglis y el de Pollock rara vez fueron pasadas por alto en entrevistas, artículos o textos de catálogos. La comparación funcionó a favor de la artista, la reinterpretación del lenguaje de Pollock proporcionaba un marco crítico de referencia.

<sup>26</sup> Inicialmente la artista solicitó a Artforum que la imagen apareciera como poster central, pero la revista no lo permitió, ofreciéndole reproducir la imagen si se acompañaba de un artículo sobre su obra. Benglis rechazó la oferta de Artforum y decidió pagar por un es-

pacio publicitario contratado a nombre de la Galería Paula Cooper.

<sup>27</sup> Las obras de Peter Zimmermann citadas pueden consultarse en la web oficial del artista. Véase <http://peterzimmermann.com/de>.

<sup>28</sup> Las obras de Rainer Splitt citadas pueden consultarse en la web oficial del artista. Véase <http://www.rainersplitt.de>.

<sup>29</sup> Las obras de Miguel Ángel Molina citadas pueden consultarse en la web oficial del artista. Véase <http://www.miguel-angel-molina.com>.

<sup>30</sup> Miguel Ángel Molina, ed. "MAM. Miguel Ángel Molina", en *Les autres oeuvres. La peinture et ses images* (Montreuil: Éditions du Provisoire, 2010), 68.

<sup>31</sup> Las obras de Ian Davenport citadas pueden consultarse en la web oficial del artista. Véase <http://www.iandavenportstudio.com>.

<sup>32</sup> Las obras de Jorge Magyaroff citadas pueden consultarse en la web oficial del artista. Véase <http://www.jorgemagyaroff.com>.

<sup>33</sup> Las obras de Kristof Kintera citadas pueden consultarse en la web oficial del artista. Véase <http://kristofkintera.com>.

## REFERENCIAS

- Alberti, Leon Battista. 1976. *Sobre la pintura*. Valencia: Fernando Torres-editores.
- Bell, Julian. 2001. *¿Qué es la pintura?: representación y arte moderno*. Barcelona: Nueva Galaxia Gutenberg.
- Bryson, Norman. 1999. *Visión y pintura. La lógica de la mirada*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bueti, Federica. 2016. "Lynda Benglis By Federica Bueti." *Bomb magazine* 138 (Diciembre 15). <https://bombmagazine.org/articles/lynda-benglis/>
- Cabo Villaverde, Javier. 1991. "La visión dactilar: texturografía de la pintura contemporánea." *Adaxe* 7: 7-17. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, Servicio de publicaciones.
- Danto, Arthur. C. 1999. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Davenport, Ian. 2008. *Ian Davenport: Poured lines*. Londres: Waddington Galleries.
- Davenport, Ian. 2009. *Puddle paintings / Ian Davenport*. Londres: Waddington Galleries.
- Davenport, Ian. 2011. *Ian Davenport: quick slow quick quick slow: paintings 2010-2011*. Londres: Waddington Custot Galleries.
- Fernández Fariña, Almudena. 2010. *Lo que la pintura no es*. Colección Arte & Estética. Pontevedra: Deputación de Pontevedra.
- Godfrey, Tony. 2010. *La pintura hoy*. Londres: Phaidon.
- González García, Angel. 2007. *Pintar sin tener ni idea; y otros ensayos sobre arte*. Madrid: Lampreave y Millán.
- Foucault, Michel. 2005. *La pintura de Manet*. Barcelona: Alpha Decay.
- Fried, Michael. 2004. *Arte y objetualidad. Ensayos y reseñas*. Madrid: A. Machado Libros.
- Greenberg, Clement. 2002. *Arte y cultura*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Greenberg, Clement. 2006. *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid: Siruela.
- Gubern, Roman. 1992. *La mirada opulenta. La exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Kintera, Kristof, Karel Srp, y Mariana Serranova. 2013. *Kristof Kintera*. Praga: Nakladatelstvi Arbor Vitae.
- Krauss, Rosalind E. 1996. "La escultura en el campo expandido." En *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*, 289-303. Madrid: Alianza Editorial.
- Molina, Miguel Angel. 2010. *Las otras obras*. Montreuil: Éditions du Provisoire.
- Mont, Miquel, y Gloria Picazo. 2008. *Afinidades electivas*. Lleida: Centre d'Art la Panera.
- Platón. 1998. *La República*. Madrid: Aguilar.
- Richmond, Susan. 2015. *Lynda Benglis. Beyond process*. Londres; New York: I.B. Tauris & Co Ltd.
- Rosenberg, Harold. 1969. "Los pintores de acción norteamericanos." En *La tradición de lo nuevo*, 27-42. Caracas: Ediciones Monte Ávila.
- Sabino, Isabel. 1999. *A pintura Depois da Pintura*. Lisboa: Biblioteca d'Artes, Universidade de Lisboa.
- Sobrino Manzanares, María Luisa, y Almudena Fernández Fariña, eds. 2015. *Arte + Pintura*. Santiago de Compostela: Consello da Cultura Galega.
- Splitt, Rainer. 2014. *Pourings*. Otterndorf: Museum Gegenstandsfreier Kunst.
- Stoichita, Víctor I. 2000. *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Zimmermann, Peter. 2013. *Peter Zimmermann*. París: Galerie Perrotin.
- Zimmermann, Peter. 2016. *Capas de gelatina*. Málaga: Centro de Arte Contemporáneo de Málaga.



# LA CONSTRUCCIÓN DE LA IGLESIA DEL COLEGIO MAYOR DE SAN ILDEFONSO. LAS CAPILLAS Y LAS YESERÍAS

*Roberto González Ramos*

Universidad de Córdoba

Data recepción: 2017/12/13

Data aceptación: 2018/05/17

Contacto autor: [roberto.gonzalez@uco.es](mailto:roberto.gonzalez@uco.es)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3500-0425>

## RESUMEN

La construcción de la iglesia del Colegio Mayor de San Ildefonso concluyó en su estructura básica en 1510. Pero las capillas laterales y las yeserías que decoran el templo empezaron a realizarse desde entonces. Las yeserías, especialmente, han sido estudiadas en varias ocasiones, pero hasta ahora ningún estudio había profundizado en las fuentes documentales de su realización. El presente artículo ofrece una novedosa perspectiva de dichos trabajos atendiendo a lo ya conocido y a la recogida, análisis e interpretación de los datos procedentes de esas fuentes.

Palabras clave: Universidad de Alcalá, iglesia de San Ildefonso, yeserías, arquitectura

## ABSTRACT

Construction of the basic structure of the church of the college of Saint Ildephonsus was completed in around 1510, while work on its side chapels and the plasterwork decorating the church began at around that time. The plasterwork in particular has been studied on various occasions, although no study has as yet dealt with the documental sources of this work in any depth. This article offers a fresh perspective on this construction work, focusing on what is already known and on the gathering, analysis and interpretation of the information originating from these sources.

Keywords: University of Alcalá, church of St Ildephonsus, plasterwork, architecture

La construcción de la iglesia del Colegio Mayor de San Ildefonso de la Universidad de Alcalá de Henares ha sido estudiada en varias ocasiones, con diferentes perspectivas metodológicas y diversos grados de profundidad. Encontramos estudios relativamente superficiales, que han tenido en cuenta las fuentes documentales parcialmente, y otros que se han centrado en analizar distintos aspectos de la obra desde una perspectiva formalista, encuadrados en el estudio del hibridismo estético que se encuentra a principios del siglo XVI en la Península Ibérica, plasmado en el uso de técnicas y fórmulas tradicionales derivadas del arte hispanomusulmán, a las que se unen ti-

pos formales del gótico final y procedentes del Renacimiento italiano, fenómeno ampliamente estudiado<sup>1</sup>.

El estudio del edificio que aquí nos ocupa se ha centrado especialmente en las yeserías decorativas que articulan sus muros en el interior. Sin embargo, en muy pocos casos –y desde luego, no de forma sistemática– se ha realizado acudiendo con detalle a la fuente fundamental que aporta información de primera mano de sus fases constructivas, cronologías, autorías, materiales y coste económico: los libros de cuentas (1509-13 y 1514-18). Lamentablemente, dichos cuerpos documentales datan de al menos nueve años

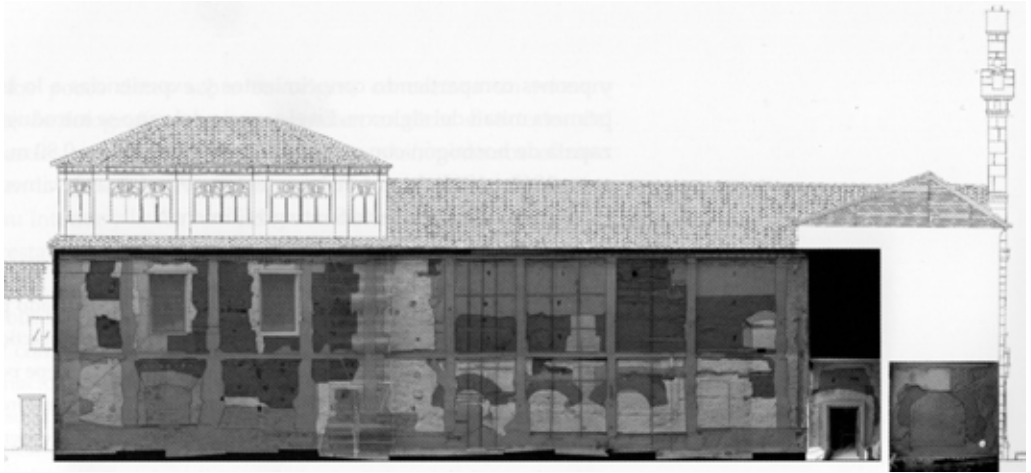


Fig. 1. Estratigrafía del exterior de la Iglesia de San Ildefonso, Alcalá de Henares. Muro del lado del Evangelio, 1500-1510 (J. L. de la Quintana Gordon. 2013. "Materia y significado: las obras de restauración de la manzana fundacional de la Universidad de Alcalá entre 2010 y 2013." En *Restauración Contemporánea*, J. Rivera, Dir. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá, 238)

después del inicio de los trabajos, lo que nos ha impedido conocer con detalle las primeras fases, desde la cimentación del edificio, pero enseguida comprobaremos que abarcan en su práctica totalidad el proceso de construcción de las capillas y ejecución de las yeserías. El presente trabajo tiene como objetivo principal completar la laguna de información derivada de las circunstancias aludidas. Para ello, se ha realizado un intensivo trabajo de recogida, ordenación, análisis e interpretación de los datos que, como tendremos ocasión de comprobar, aportan gran cantidad de información directa de las obras. Los libros de la fábrica del colegio universidad recogen gran cantidad de pagos, la inmensa mayoría sin ofrecer datos relevantes. Pero hay una importante cantidad de ellos que detallan en distinto grado de profundidad cómo, cuándo y por qué se abonaban, que son los que vamos a interpretar aquí. Aprovecharemos, de paso, las novedades ofrecidas por las excavaciones y estudio de los paramentos que han aportado las últimas labores de restauración del templo, así como lo aportado en estudios previos centrados fundamentalmente en la dotación mobiliaria y litúrgica de su interior. Los resultados del trabajo así expuesto no solamente matizan lo que se ha ido diciendo sobre la construcción y decoración de San Ildefonso, sino que ofrecen una perspectiva muy completa y, en muchas ocasiones inesperada, de ese proceso.

### La iglesia de San Ildefonso

En 1980, el profesor Castillo señalaba que la iglesia del colegio debía estar terminada en lo fundamental en 1510, aunque faltaba su embellecimiento y dotación litúrgica<sup>2</sup>. Los datos que hemos conocido hasta el momento y los que ahora manejamos parecen confirmarlo, pues todos señalan que la estructura básica del edificio se acababa de concluir ese año. De hecho, el 6 de junio de 1510 se pagaba a Alonso de Quedo y a Juan de Alcaraz por la "carpintería de la azotea que está encima de San Ildefonso"<sup>3</sup>. El día 8 de ese mes, a su vez, Pedro Gómez y su hijo cobraban por "quitar una lima que estaba quebrada en la capilla de San Ildefonso"<sup>4</sup> y Pedro Ruiz de Carranza por "quitar ciertas goteras en San Ildefonso"<sup>5</sup>. Seguramente, con estos trabajos tenga que ver la partida que nos habla de cierto pago del 13 de julio por clavos que suministró Luis de Madrid y por el trabajo de "sacar la tierra y madera del andamio que se hizo en San Ildefonso"<sup>6</sup>. La iglesia, efectivamente, estaba concluida en su estructura básica, de una sola nave separada por un arco toral rebajado mixtilíneo de la capilla mayor, ambas cubiertas por sus armaduras de tradición islámica. Pero solamente esa estructura básica estaba realizada. Otros muchos elementos, incluidos algunos arquitectónicos y los decorativos, así como otros necesarios para



los usos litúrgicos y constitucionales del colegio universidad, estaban sin hacer.

### Las capillas

La finalización de la obra principal parece vislumbrarse, también, en el hecho de que en 1510 una primera campaña de trabajo había proporcionado el retablo principal y los colaterales de la capilla mayor<sup>7</sup>. Fueron obra del pintor Juan de Borgoña y del entallador Hernando de Sahagún<sup>8</sup>, y tenemos pagos por varales, sortijas y "clanetas" de hierro para el retablo principal, pagados al herrero Francisco de Montoya el 28 de marzo de 1511; para los "retablos pequeños" dio dos varas y dos "sostenientes" que cobró el 6 de octubre de ese año<sup>9</sup>. El 22 de octubre de 1512 se pagaba el cordel para la cortina del retablo<sup>10</sup>, lo que señalaría que se estaba colocando en su lugar. Pero si esta circunstancia se produjo, esos retablos debieron desmontarse, pues veremos un pago por su colocación muy posterior. Además, se constata que entre octubre y noviembre de 1510 se estaba realizando la reja de separación de nave y capilla mayor, para cuya colocación se abonaba por piedra y basas<sup>11</sup>, y por la labor de su dorado el 13 de noviembre de ese año<sup>12</sup>.

Si la estructura de la iglesia puede considerarse terminada en 1510, casi inmediatamente después de su conclusión se inició la obra de las dependencias laterales, especialmente las capillas de los costados, sobre todo en del lado de la Epístola, y la sacristía, en ese mismo lado. Podemos imaginar, dado que su construcción es inmediata a la conclusión del cuerpo del templo, que en los muros se habían dispuesto los correspondientes arcos de acceso, como los que han aparecido en la última restauración, ocultos en el lado del Evangelio (fig. 1)<sup>13</sup>. Esto debe matizarse, pues en ciertos pagos se habla no sólo de la realización de las capillas, sino también de arcos, lo que nos obliga a pensar en que el muro pudo abrirse en ciertos lugares para ellos y que, por lo tanto, las capillas de la Epístola no estaban pensadas en un principio.

En primer lugar, encontramos varias partidas contables referidas a la llegada de materiales para la construcción de esas capillas, y a la obra de cimentación. El 17 de marzo de 1511 se pagaron 1.200 maravedíes (desde ahora "mrs") a Alonso

de Budia y a un tal Santander, por 48 carretadas de piedra "que echaron en los cimientos de las capillas de San Ildefonso", y otras 28 carretadas de piedra para lo mismo se abonaron a Bartolomé Rebeco<sup>14</sup>. Otro pago se dio al mismo Budia y a Pedro de Ortego por otras 22 carretadas para las capillas de la iglesia del colegio el 31 del mismo mes<sup>15</sup>. El tal Ortego recibía el 4 de abril la cantidad de 1.400 mrs por 4.000 ladrillos que dio para esta obra<sup>16</sup>, a los que se sumaron otros 900 el 19 de mayo<sup>17</sup>. También llegaba yeso (12 cahices) y cal (9 fanegas) a la obra de las capillas el 24 del mismo mes<sup>18</sup> y, posteriormente, el día 24, Íñigo de Mendoza y Fernando Colodrero cobraban por otros 6 cahices y 5 fanegas de yeso "que echaron en las capillas de San Ildefonso"<sup>19</sup>. El 7 de mayo Juan Ruano recibía la cantidad de 1.368 mrs por 114 cuarterones de madera "que trajo para tomar las aguas de las capillas de San Ildefonso"<sup>20</sup>.

La obra dio comienzo, y Alonso de Toledo recibía el 30 de abril de 1511 la cantidad de 1.000 mrs a cuenta y como parte de pago de "las dos capillas y arcos que hace en San Ildefonso"<sup>21</sup>, el 10 de mayo (aquí como albañil) recibía otros 1.500 mrs "a cuenta de las capillas y arcos"<sup>22</sup>, y el día 21 se le abonaban (ahora como carpintero) 2.100 mrs más "por hacer las dos capillas de San Ildefonso"<sup>23</sup>. El día 17 del mismo mes era Juan Pascual el que cobraba 3.055 mrs por las 25 tapias que hizo en las capillas<sup>24</sup>, mientras que Íñigo de Mendoza cobraba 340 mrs por "sacar la tierra y piedra de las capillas de San Ildefonso"<sup>25</sup>. La labor de "majar granzas" en las mismas capillas se abonó el mismo 17, el 18<sup>26</sup>, y el 21 de mayo<sup>27</sup>. El día 17 el carpintero Alonso de Quevedo había recibido 1.000 mrs a cuenta y como parte de pago "del destajo de tomar las aguas y suelo sobre la capillas de San Ildefonso"<sup>28</sup>.

Inmediatamente después, el 30 de mayo de 1511, encontramos el pago a Alonso de Toledo de 2.300 mrs, como cumplimiento de pago "de la tercera capilla que hizo en San Ildefonso"<sup>29</sup>, lo que nos da información sobre una estructura más. El 5 de junio era Íñigo de Mendoza el que cobraba "por sacar tierra y piedra de la capilla tercera de San Ildefonso"<sup>30</sup>. A esto hay que sumar el pago de 1.000 mrs que cobraron Ginés Escoto y Francisco Hormero "por la cuarta capilla de San Ildefonso" el 21 del mismo mes de junio<sup>31</sup>, y el día

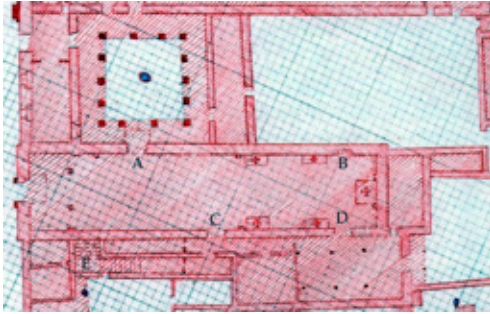


Fig. 2. Planta de la iglesia de San Ildefonso de Alcalá de Henares en 1870 (Quintana Gordon, "Materia y significado," 623)

siguiente se abonaron a Juan de Olmeda y Juan Mayoral 952 mrs más "por el yeso que echaron para hacer la cuarta capilla"<sup>32</sup>, que se nos une a la lista. Una larga partida de pago realizado a Escoto y Hornero nos ayuda a precisar estos trabajos: el 28 de junio se les entregaron 1.300 mrs "por el destajo de la cuarta capilla de San Ildefonso", además otros 300 por ciertos adobes y un "cimiento que hicieron entre la dicha capilla y la escalera por donde bajan a la sacristanía, y de otro tabique que hicieron para bajar al predicatorio"<sup>33</sup>, lo que nos indica que era la última de ese lado, hacia la cabecera, pues lindaba con el púlpito y la zona de la sacristía. El 28 de julio Íñigo de Mendoza cobraba por el destajo "de sacar tierra y piedra de la cuarta capilla de San Ildefonso"<sup>34</sup> y el 2 de noviembre Juan Pascual por tres "tapias en las capillas pegadas a la escalera que fue de la sacristía"<sup>35</sup>. Todos estos datos nos hablan de la ejecución de hasta cuatro capillas en el muro del lado de la Epístola del cuerpo de la iglesia, la última de ellas en el último tramo que sigue al "predicatorio" o púlpito. Corresponden a los arcos que aún se conservan y que en las fuentes son descritas como estancias abiertas por arcos al cuerpo de la iglesia (figs. 2 y 3)<sup>36</sup>.

El 25 de mayo de 1511, el carpintero Alonso de Quevedo cobraba 1.000 mrs por el suelo del pasadizo de las capillas de San Ildefonso<sup>37</sup>, y el 2 de septiembre otros 550 de dicha moneda "cumplimiento de pago del destajo que tiene hecho de tomar las aguas y del suelo del pasadizo de sobre las capillas"<sup>38</sup>. Se habían pagado poco antes, el día 15 de ese mes, 1.000 mrs a Juan de Durango por el destajo de "echar los suelos a las capillas del pasadizo y hacer las almenas"<sup>39</sup>

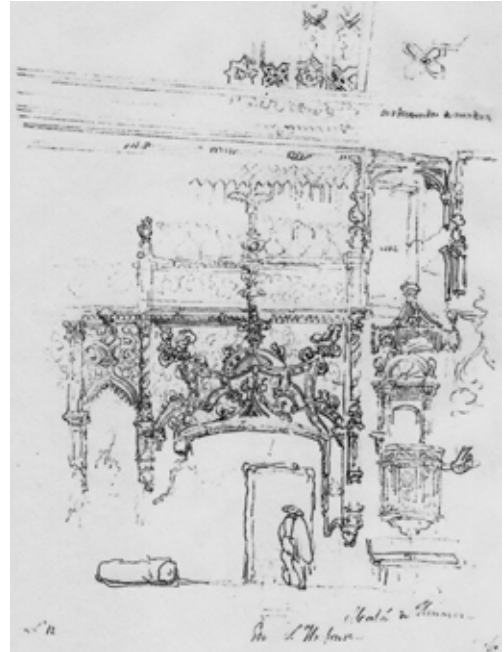


Fig. 3. Jenaro Pérez Villaamil, Yenserías de San Ildefonso de Alcalá de Henares, púlpito y cuarta capilla, c. 1840 (*Apuntes de Alcalá: dibujos de Jenaro Pérez Villaamil*, Madrid, 2001, 47)

y el 30 de julio recibía otros 500 por el destajo "de hacer de las almenas y tejeroz de sobre las capillas y echar el suelo"<sup>40</sup>, cobrando 500 más por blanquear dicho pasadizo<sup>41</sup>. El 2 de julio Íñigo de Mendoza cobraba por el yeso que dio para "hacer las escaleras y suelo del pasadizo encima de las capillas"<sup>42</sup>, mientras el 3 de agosto se pagaba por el yeso empleado en el suelo de dicho pasadizo<sup>43</sup>. Esto señala que, sobre las capillas, o tras ellas, circulaba un pasillo que comunicaría la tribuna, el púlpito, y la sacristía<sup>44</sup>.

A partir de abril de 1510 se construyó la "tribunilla" para los órganos y, posteriormente, compartiendo espacio, la tribuna o coro. Ambos formaron una estructura de madera a los pies de la iglesia, elevada sobre el acceso, a la manera de los típicos sotocoros de la época, con su sillería, realizada por los entalladores Ayllón y Rada. La tribunilla/tribuna, con acceso desde el muro de la Epístola mediante un arco, se hizo entre esa fecha y septiembre del mismo año<sup>45</sup>. Se ha descubierto otra entrada a la estructura desde el lado que correspondía a la vivienda de los capellanes,

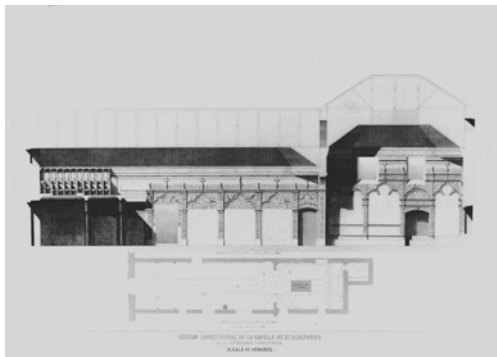


Fig. 4. Planta y sección de la iglesia de San Ildefonso de Alcalá de Henares, 1878 (R. González Ramos, *La Universidad de Alcalá de Henares y las artes*, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 2007, 28)

en el lado opuesto, tapiada en 1889<sup>46</sup>. La tribuna propiamente dicha, o coro alto a los pies de la iglesia, aparece realizándose desde enero de 1512. La estructura lignaria condicionó no sólo la amplitud de las capillas, sino también la altura de las yeserías decorativas en los primeros tramos de la nave (fig. 4)<sup>47</sup>.

La obra de las capillas no había concluido en agosto de 1511, como se deduce del hecho de que el 23 de noviembre de ese año se pagara por el traslado de ladrillos "del patio del colegio a la iglesia para las capillas"<sup>48</sup>. De hecho, encontramos otra capilla que sumar a las hasta ahora citadas. El 24 del mismo mes de noviembre se pagaban a Diego de Espinosa 1.000 mrs a cuenta "de la capilla que hace en San Ildefonso a la parte de los cánones"<sup>49</sup>, es decir, hacia el patio situado entre la iglesia y el bloque principal del colegio, que recibía ese nombre. Otro pago a este Espinosa del 13 de diciembre, por la cantidad de 2.100 mrs, suponía el cumplimiento de pago de los 3.100 en que se había concertado la obra de dicha capilla de la iglesia universitaria "hacia los cánones"<sup>50</sup>. De esta manera descubrimos confirmación documental a lo que las excavaciones de la última restauración realizada en la iglesia han documentado sobre el terreno: el muro del lado del Evangelio del cuerpo de la iglesia presenta tres arcos de ladrillo que corresponden a tres de los tramos de yeserías de los muros y, ante uno de ellos, el más cercano a la capilla mayor, encontramos, hacia el patio lateral, los cimientos de una estancia, que era sin duda la capilla "de los

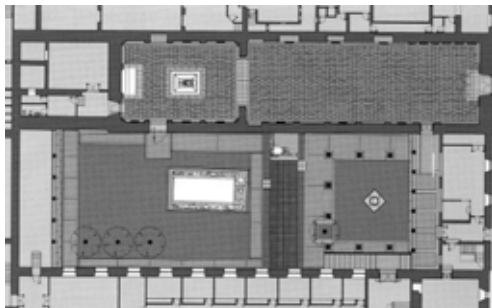


Fig. 5. Planta de la iglesia de San Ildefonso de Alcalá de Henares tras la última restauración. Muestra los cimientos de la capilla "de los cánones" (Quintana Gordon, "Materia y significado," 645)

cánones" (fig. 5). Hubo una capilla en ese lugar, pero sólo una, a pesar de que la existencia de tres arcos ha hecho suponer al restaurador que hasta tres capillas se abrieron en ese lado<sup>51</sup>. Otra cosa es que la existencia de tres arcos permita suponer que hasta tres capillas se habían llegado a planificar en ese lateral, pero sólo una llegó a realizarse. No sabemos cuándo se desmontó y tapió esa capilla del patio de los cánones, aunque a mediados del Seiscientos aún estaba en pie<sup>52</sup>. En diciembre de 1511 encontramos más pagos relacionados con estas obras, como el que recibió Cristóbal de Valverde por hacer "las gradas de las capillas de San Ildefonso y a igualarlas de tierra"<sup>53</sup>.

Las obras de las capillas continuaron en 1512, lo que sabemos gracias a varios pagos. Diego de Espinosa cobró el 17 de enero 2.000 mrs "por las capilletas e cocina", seguidos el 23 del mismo mes de otra remesa de la misma cantidad y concepto (en este caso capillas y hornos del colegio)<sup>54</sup>. El primero de febrero encontramos a Lope Rodríguez cobrando por dos días que estuvo con un peón trabajando "en el camaracho de las capillas de San Ildefonso", entre otras cosas<sup>55</sup>. A partir de este momento, Diego de Espinosa aparece cobrando junto a Francisco Hornero: ambos recibieron 1.000 mrs a cuenta el 8 de abril de 1512 por "su destajo de la capilla junto a otra a mano derecha entrando a la iglesia"<sup>56</sup>, el 20 de ese mes de nuevo 1.000 de dicha moneda a cuenta "del dicho destajo de la capilla segunda"<sup>57</sup> y, el día 28 siguiente 5 ducados (1.875 mrs) "a cuenta de la obra de la capilla de a par de la reja"<sup>58</sup>. Luego, aparece un Bernardo de la Vega

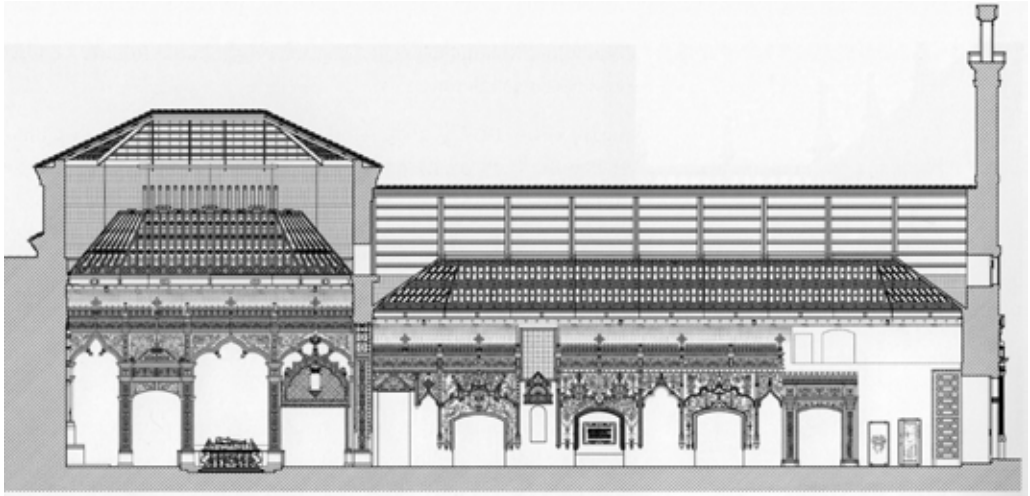


Fig. 6. Sección longitudinal de San Ildefonso de Alcalá de Henares, lado de la Epístola (Quintana Gordon, "Materia y significado," 636)

vecino de Illescas, quien cobró varias cantidades, el 18 de junio "a cuenta de las capillas y escalera de la iglesia de San Ildefonso"<sup>59</sup>. A partir de aquí debemos referirnos al solado de las capillas, que realizó Andrés Sánchez. Este recibió siete pagos por este concepto entre el 18 de abril y el 28 de julio de 1512, sumando un total de 4.400 mrs. En uno de los pagos se especifica que se le pagaba por "solar de ladrillo y azulejos en las capillas"<sup>60</sup>. Los azulejos los trajo de Toledo Francisco de Santorcaz, quien cobró por ello el 6 de marzo y el 30 de octubre<sup>61</sup>.

Podemos ahora confirmar, por si quedaba alguna duda, que las capillas que se citan como primera, segunda, tercera o cuarta, estaban en el muro del lado de la Epístola (fig. 6). Lo extraño es que en 1512 se pague de nuevo por su construcción, especialmente cuando se hace referencia a una capilla junto a otra a mano derecha según se entraba a la iglesia, es decir, a los pies, que será esa segunda capilla, y que ahora encontremos una capilla junto a la reja, que debe tratarse de la cuarta, toda vez que la reja principal se situaba en el arco de separación de nave y capilla mayor.

Las capillas siguieron en obra en 1513, pero ya se habían concluido en su mayor parte. De hecho, encontramos pagos por rematar ciertos aspectos menores o complementarios. El 20 de enero cobraban por su labor en ellas 2.000 mrs

Cristóbal de Valverde y Lope Rodríguez<sup>62</sup>, y el 9 de junio se abonaban 4 ducados (1.500 mrs) a Diego de Espinosa "de la tasación que hizo Pedro de Gumiel maestro mayor de lo que hizo de más" en distintas obras y "capillas de la sacristía y entrada de las capillas"<sup>63</sup>. Andrés Sánchez, el solador que veíamos antes, recibía el 2 de mayo 525 mrs por, entre otras cosas, traer y colocar "azulejos en los altares de la iglesia del colegio y capillas"<sup>64</sup>. La obra del pasadizo se concluía también entonces (1.000 mrs a Juan de Espinosa el 5 de enero<sup>65</sup>), así como las puertas de madera de las capillas, cuyos cerrojos se pagaron a Francisco de Madrigal el 18 de junio<sup>66</sup>.

La iglesia se iba concluyendo y, el 19 de septiembre de 1513 el albañil Diego de Espinosa cobraba por asentar las pilas de agua bendita<sup>67</sup>, que se pagaron al cantero Diego de Quesada (2 piletas) el 30 de agosto<sup>68</sup>, y para las que el entallador Cristóbal de Ayllón hizo dos pilares de piedra (cobró el 20 de abril de 1514)<sup>69</sup>. Un vecino de Pinilla y otro de Torrelaguna trasladaban hasta cinco carretadas de losas de piedra desde la villa natal de Cisneros para enlosar "la entrada del colegio a la iglesia"<sup>70</sup>, piezas de piedra que eran responsabilidad del cantero Juan de la Vega (16 de noviembre y 13 de diciembre de 1513). El cantero García de Cereceda cobraba por asentar "ciertas

losas en la entrada del patio de los cánones a la iglesia del colegio" el 13 de marzo de 1514<sup>71</sup>.

El 10 de mayo de 1513 se pagó al rejero maestro Guillermo por "ciertas poleas que tomó a su cargo hacer para colgar los paños del colegio"<sup>72</sup>, y el 2 de julio se especifica en otro pago que dichas poleas estaban destinadas a "los paramentos de la iglesia del colegio"<sup>73</sup>, elementos que aún se le terminaban de pagar el 4 de febrero de 1514 (se dice eran 29)<sup>74</sup>, y que son sin duda algunas de las que estaban en lo alto de los muros de la iglesia en unos canes de madera, que han desaparecido tras la última restauración del edificio. El 18 de noviembre de 1515 el carpintero Gil de Requena recibía algún dinero por, entre otras cosas, "los carrillos para entoldar la capilla del colegio"<sup>75</sup>, es decir, que colocaba las poleas, pues el 19 de marzo del año siguiente se dice que cobraba por "engoznar los carrillos en las perchas para colgar los paños"<sup>76</sup>.

### Las yeserías

A medida que se fueron levantando las capillas, se iba comenzando la labor de yesería que articularía y adornaría todo el muro de su frente y sus arcos de entrada, así como otras zonas del interior del edificio<sup>77</sup>. Dichas yeserías son la parte más importante y estudiada de la iglesia del colegio Mayor, entre otras cosas por presentar algunos de los ejemplos más tempranos de introducción de los modelos renacentistas en la arquitectura castellana. Sin embargo, su estudio se ha centrado fundamentalmente en sus características formales y, basándose en éstas, se ha intentado explicar su cronología, pues se ha notado también que unas son técnicamente diferentes a las otras y cuentan con referentes formales muy diversos, que van desde el gótico toledano tardío hasta un incipiente Renacimiento a la italiana. Pocos estudios han aportado datos concretos sobre sus autores, precio, fechas de ejecución y otros detalles que pudieran aclarar los documentos conservados con cierta extensión.

El primer pago que tenemos recogido sobre las yeserías de la iglesia del Colegio Mayor data de finales de 1511, coincidiendo, pues, con la conclusión progresiva de la estructura de las primeras capillas, las del lado de la Epístola. De hecho, se trata de una partida muy explícita, que

señala que el 21 de diciembre se pagaba 1 ducado (375 mrs) al yesero Cristóbal de Miranda "para cumplimiento del destajo de yesería de las capillas de San Ildefonso de como entran a mano derecha"<sup>78</sup>, con lo que tenemos la ubicación del trabajo, el nombre del artífice, y su fecha. La partida es confusa en un detalle: que se trataba de "cumplimiento", lo que llevaría a pensar en un último pago y finalización de los trabajos. Pero en los documentos de 1509 y 1510 que conservamos, nada aparece en relación con las yeserías, y mucho menos con Miranda. Es más, enseguida comprobaremos que se le siguieron abonando cantidades por el mismo concepto.

El 15 de enero de 1512 se abonaban a Miranda 15 reales (510 mrs) a cuenta de las yeserías de las capillas de San Ildefonso, misma cantidad y concepto que se repetiría el día 26 siguiente<sup>79</sup>. El mismo yesero recibía 30 reales (1.020 mrs) el 7 de febrero<sup>80</sup>, otros 1.000 mrs el primero de marzo<sup>81</sup>, 2.000 más el 15 del mismo mes<sup>82</sup>, y la misma cantidad el día 23 siguiente<sup>83</sup>. Cobró por la yesería de las capillas, junto a su compañero Juan de Madrid, 1.500 mrs más el 5 de abril<sup>84</sup> y 1.225 el día 9 de este mes<sup>85</sup>. Un yesero llamado Rodríguez había recibido un pago el 21 de enero por "adornar las puertas de la iglesia" y por unos quicios de piedra para la puerta principal y para la de los cánones<sup>86</sup>.

A partir de entonces, los pagos por la yesería de las capillas cambiaron de destinatario, sin que sepamos de las razones de la sustitución de Miranda. El 25 de abril de 1512 se pagaba a Alonso de la Vega y a su hijo, yeseros, "a cuenta de las capillas que han de hacer en la iglesia", la cantidad de 1.000 mrs<sup>87</sup>. Cantidad igual se les pagó el 6 y el 13 de mayo, mientras que el día 20 de ese mes lo abonado ascendió a 1.500<sup>88</sup>. Un último pago a de la Vega y su hijo data del 28 de mayo, por 2.000 mrs<sup>89</sup>. De forma que ambos estuvieron trabajando en la yesería de las capillas poco más de un mes, sin que sepamos en esta ocasión, tampoco, de los motivos. Sin embargo, el 16 de mayo aparece recogido por primera vez el nombre del yesero Juan de Santa Cruz, que veremos que junto a su hermano tendría una participación mucho más relevante en la decoración de la iglesia de San Ildefonso<sup>90</sup>. Se trata del pago a dicho Santa Cruz de 170 mrs en concepto de "ocho

días que anduvo su criado a ayudar a amasar yeso<sup>91</sup>. Esta partida contable parece indicar que los Santa Cruz, al menos Juan, ya participaban de alguna forma en las yeserías, seguramente bajo la dirección de Alonso de la Vega. El 23 de mayo se dieron otros 100 mrs a Juan de Santa Cruz “por cinco días que anduvo su criado a ayudar en la yesería”, el mismo día en que se abonaban otros 150 de esa moneda a Francisco Hormero “por tres mozos suyos que anduvieron tres días a amasar yeso<sup>92</sup>, lo que nos habla de buenas cantidades de material que se estaban preparando para disponerse en su lugar.

En estas fechas el púlpito debía estar ya terminado, aunque no encontramos pagos por su ejecución<sup>93</sup>. Sin embargo, el 5 de septiembre de 1512 ya se pagaba por panes de oro para dorarlo y a finales de mes se daba dinero a cuenta al pintor Pozas por su labor en él, que comenzaba entonces. Pero hemos de suponer que no se habrían terminado aún las yeserías que lo enmarcaban, pues no es hasta el 30 agosto de 1513 cuando el cantero Diego de Quesada aparece recibiendo dinero por la realización de la “basa y capitel del púlpito”, y por trabajar cinco días asentándolo en su lugar<sup>94</sup>. Entre septiembre y diciembre de 1513 Pozas, con la ayuda de sus compañeros de profesión Cherroa y San Martín, realizaba entonces más labores de dorado, pulido y limpiado del mismo<sup>95</sup>. La finalización del “predicatorio” constataría así que el tornavoz del mismo púlpito estaba concluido por entonces, no constando hasta abril y mayo de 1514 la finalización de la ventana, cuando se pagaba por la “vidriera que ha de poner encima del púlpito de la iglesia del colegio” (otro pago del 1 de junio por la vidriera que se “ha de asentar”, y el 17 de julio por un total de 64 palmos de vidriera en aquel lugar), a Francisco de Villarroel por “dos marcos con sus pernios que hizo para la vidriera de la ventana encima del púlpito” (1 de junio), y al cerrajero Luis por la “barra de hierro que hizo para poner en la ventana sobre el púlpito del colegio para recibir el mainel y claraboya de la dicha ventana” (8 de junio)<sup>96</sup>.

A partir del 23 de mayo de 1512 encontramos muchos más pagos realizados a de Juan de Santa Cruz, quien cobraba en nombre de sus ayudantes. Por el trabajo de su criado, mozo y/o peón

amasando yeso o ayudando en las obras de yesería, Juan de Santa Cruz cobró los días 29 de mayo (120 mrs); 5 (80 mrs.), 10 (120 mrs.), 12 (80 mrs.) y 27 (182 mrs.) de junio; y 4 de julio (100 mrs.), a 20 mrs el día<sup>97</sup>. El 4 de julio de 1512, un tal Miguel del Campo, por servir a Juan de Santa Cruz cinco días, recibió 5 reales (170 mrs)<sup>98</sup>.

La labor de los propios Santa Cruz en la dirección de los trabajos de yesería de las capillas de San Ildefonso se inició el primer día de julio de 1512. Así lo señala una partida que forma parte de una serie de pagos que cubre prácticamente todo el período de su trabajo en la iglesia del Colegio Mayor. Concretamente, una partida del 4 de julio de 1512 señala que el yesero Luis de Santa Cruz recibía 4.166 mrs y medio “para los dos meses de julio y agosto adelantados que Su Señoría le manda dar para que labre en las obras de dicho colegio e donde Su Señoría le mandare a razón de 25.000 por año de que mostró cédula que dice que comenzó a labrar desde primero de julio del año de 1512<sup>99</sup>. Enseguida veremos más pagos a sus ayudantes, pero primero atenderemos a los pagos a los maestros ese año, que aparecen registrados juntos en el documento, como decíamos. El 22 de julio Juan de Santa Cruz “su hr<sup>o</sup>” [hermano] (de Luis), recibía 3.333 mrs y medio a cuenta de su trabajo de los meses de julio y agosto<sup>100</sup>. De nuevo Luis de Santa Cruz cobraba por adelantado, el primero de septiembre, esta vez 4.166 mrs y medio por los meses de septiembre y octubre de 1512, y Juan recibía el mismo día 3.333 y medio por el mismo concepto y meses adelantados<sup>101</sup>. El 2 de noviembre se volvía a repetir la operación, cobrando cada uno de los yeseros Santa Cruz por adelantado lo que se había estipulado para los meses de noviembre y diciembre de 1512, esta vez por la cantidad de 1.000 mrs cada uno, pues el 11 de noviembre se entregó, respectivamente, la cantidad de 2.333 mrs y medio a Juan y 3.166 a Luis<sup>102</sup>. El 21 de diciembre de 1512 se volvía a pagar por adelantado a ambos yeseros –partidas y pagos separados, como hasta entonces–, esta vez por los meses próximos de enero y febrero de 1513, suponiendo a Juan la cantidad, de nuevo, de 3.333 mrs y medio, y a Luis de 4.166 y medio<sup>103</sup>. Dicen ambas partidas que los pagos respondían a un compromiso de 20.000 al año para cada uno, lo que no corresponde con lo que antes veíamos.

En todo este período, también tenemos registrados los pagos a sus mozos, peones y/o ayudantes. Los días 20 de julio de 1512; 7 y 14 de agosto; 2, 9, 16, 24 y 31 de octubre; 6, 20 y 27 de noviembre; y 11, 13, 18, 24 y 31 de diciembre, Luis de Santa Cruz cobraba distintas cantidades por los días que su mozo o criado trabajó en las obras de yesería –con él, hemos de suponer–, sumando un total de 1.540 mrs por 77 días de trabajo de su colaborador<sup>104</sup>. Juan de Santa Cruz cobró por el trabajo de su mozo o criado los días 14, 22 y 28 de agosto; 4 y 11 de septiembre; y 18, 24 y 31 de diciembre, un total de 720 mrs por 36 días<sup>105</sup>, con lo que tenemos una idea de la importancia de la labor de ambos por vía de lo que trabajaron sus ayudantes, así como que el mozo de Luis no trabajó entre mediados de agosto y principios de septiembre, mientras que el de Juan no consta en octubre y noviembre. También cobró por ayudar a Luis 4 reales (136 mrs.) Miguel del Campo, por 4 días de trabajo –lo que indica que era más que un mozo o criado– el 24 de julio<sup>106</sup>, y el 18 de diciembre Luis de Madrid, mercader, recibía 63 mrs por 7 espuestas, 4 sogas, una palanca y una vara de lienzo “para la yesería”<sup>107</sup>.

Es muy conocida una carta sobre las yeserías que el tesorero de Cisneros, Martínez de Cardaña, envió al prelado para informarle sobre los trabajos, fechada el 19 de octubre de 1512. En ella señala:

*Suplico a Vuestra Reverendísima Señoría que me mande enviar algunos cálices que son menester para las capillas en que ahora dicen misa y alguna seda o [f]ustanes para hacer casullas [...]. La obra de la iglesia va muy bien y el púlpito esta dorado y bruñido. Paresçe muy bien no se hará más hasta que Vuestra Señoría lo vea y determine si es servido que se haga todo así, que cierto paresçe muy bien, pero es algo costoso. Santa Cruz es ido a Torrelaguna, su hermano [hr<sup>o</sup>] labra aquí ahora, labra la puerta que sale al patio de los cánones; está por hacer una de las capillas pequeñas de las que están en la capilla mayor y la portada de la puerta de la sacristía; de lo que estaba antes labrado de yeso no se ha tocado nada hasta que Vuestra Señoría lo vea para ver si manda que se derribe y se haga como esto otro para que esté todo conforme.*<sup>108</sup>



Fig. 7. Interior de la capilla mayor de San Ildefonso de Alcalá de Henares (Quintana Gordon, “Materia y significado,” 643)

Podemos comprobar que las capillas ya estaban en uso y, en lo relativo a las yeserías, no hemos encontrado pago alguno por deshacerlas, por lo que hemos de pensar que Cisneros decidió que se dejasen como estaban<sup>109</sup>, aunque esto supusiera una evidente falta de coherencia formal entre ellas. Vemos que Juan de Santa Cruz trabajaba en la nave hacia los pies, en el muro del Evangelio, en la puerta al patio de los cánones (que había recibido quicios de piedra en enero, y se solaría en marzo de 1514), y se trabajaba en la capilla mayor, aunque una de las portadas o “capillas pequeñas” y la portada de la sacristía estaban sin hacer. Sabemos que la portada de la sacristía era la que lleva un pequeño doselete (fig. 7), como señalan diversos documentos<sup>110</sup> y confirma otro que aportamos ahora. El 13 de marzo de 1515, Andrés Verano cobraba por ciertas imágenes que se hacían en Toledo, entre las que destaca una “de San Pedro de madera para sobre la puerta de la sacristía”<sup>111</sup>. El pago es tardío, pero sin duda la portada de la sacristía se haría entre la fecha de la misiva y mediados de 1513, pues



Fig. 8. Iglesia de San Ildefonso de Alcalá de Henares. Capilla colateral del Evangelio, capilla mayor (fotografía del autor)

entre esa fecha y mediados de 1515 no tenemos más pagos por yeserías, como ahora veremos.

El año 1513 los Santa Cruz continuaron su trabajo, más allá de febrero. Cobraron por los meses de marzo y abril, adelantados, ambos – cada uno con su partida de pago que lo refleja– el 5 de marzo, sumando Juan 2.786 mrs y medio (“a razón de 25.000 por año sobre ciertas faltas que se le descuentan”), y Luis –“su her<sup>o</sup> [hermano]” 3.790– (“a razón de 25.000 por año sobre ciertas faltas que se le descontaron”)<sup>112</sup>. El 2 de mayo siguiente sólo recibía su pago Luis de Santa Cruz, quizás porque Juan trabajaba en Torrelaguna, constando en la partida los 3.821 mrs que se le adelantaban por los meses de mayo y junio de 1513 “sobre 345 que se le quitaron de faltas que hizo su criado que fueron 19 días a 5”<sup>113</sup>.

En 1513 encontramos, también, gran cantidad de pagos a los criados o colaboradores de Luis y Juan de Santa Cruz, respectivamente. Luis cobró por la labor de su mozo o criado los días 8, 15, 23 y 29 de enero; 6 (dos veces), 12 y 27 de febrero;

5, 12, 19 y 25 de marzo; y 2 y 16 de abril. El 7 de mayo cobró por “tres peones que le ayudaron”. Sumó todo 1.556 mrs por 72 días y medio de la labor de su criado<sup>114</sup>. Juan, por su parte, cobró por la labor de su mozo los días 8, 15, 23 y 29 de enero; 6, 12, 20 y 27 de febrero, 12, 19 y 25 de marzo; y 2, 9, 23 (dos veces) y 30 de abril. El 26 de marzo cobró directamente su criado por un día “que anduvo con él y de tres peones ese día”. Sumaron estos pagos 1.808 mrs, bastante más que los vistos a Luis, por 81 días de trabajo del mozo o criado<sup>115</sup>. El mes de julio de 1513, Juan de Santa Cruz cobraba dos veces, los días 9 y 21 por su labor como oficial de yesería en la obra de “las ventanas de las reliquias de la iglesia”, primero 2 ducados (750 mrs) y luego 1 ducado de oro (375 mrs)<sup>116</sup>. Esas ventanas de reliquias se encontraban en la capilla mayor, junto al retablo principal. Entre febrero de 1512 y abril del año siguiente se recogen pagos por las rejas para las capillas, obra de maestre Guillermo, y por la piedra para su colocación, lo que nos habla de que dichos elementos se realizaban al tiempo que las estancias se iban concluyendo, y en ellas se irían colocando, a medida que se terminaban en su estructura y en su decoración de yeserías<sup>117</sup>.

En 1514 no encontramos partida alguna referida a las yeserías de la iglesia de San Ildefonso, quizás porque lo fundamental ya estaba hecho. Sin embargo, el año siguiente vuelven a aparecer, lo que nos habla de nuevas intervenciones. El 6 de junio de 1515 se pagaban al oficial de yesería Gutierre de Cárdenas 100 reales (3.400 mrs.) por la yesería de la iglesia del colegio<sup>118</sup>. Otros 2.500 se le abonaron el día 24 siguiente, especificándose que era “a cuenta de la yesería que hace en la iglesia del colegio”; 2.000 más el 11 de agosto<sup>119</sup>; y otros 3.400 se le abonaban por el mismo concepto el 2 de octubre<sup>120</sup>. Su trabajo continuó en 1516, cuando tanto Cárdenas como su compañero Cebrián Alpini recibían 1.700 mrs “cumplimiento de pago de 15.000 de la obra de yesería de la iglesia del colegio”, el 9 de febrero, lo que nos habla de la conclusión de los trabajos. Sin embargo, ese mismo año, el 28 de agosto, encontramos a Cárdenas recibiendo 2.250 mrs “por el hacer de las demasías de una coronación en la capilla de la iglesia del colegio sobre la moldura alta” y, el 18 de noviembre, 3.000 más por “la obra de yesería de la capilla de la iglesia



del colegio"<sup>121</sup>, sin duda la capilla mayor. Por esta misma labor cobraría aún el 21 de mayo de 1517 (750 mrs.)<sup>122</sup> y el 6 de agosto de este último año 375 mrs más que eran "cumplimiento de pago de 1.875 que con él se igualó por sentar de las molduras y correr los pilares y paredes de la capilla del colegio"<sup>123</sup>. Todo ello nos señala que parte importante de las yeserías de ese ámbito fue realizado por Cárdenas y Alpini, quienes incluso debieron modificar en algunos detalles en la obra de los Santa Cruz. No en vano, uno de los enmarcamientos a manera de portada que eran las capillas pequeñas o colaterales de la capilla mayor (la del Evangelio) presenta unos capiteles, que en su frontera no encontramos, que fueron claramente añadidos o "pegados" sobre las pilastras (de forma que sobresalen de la línea vertical de éstas) (fig. 8). Viendo que se pagó a Cárdenas por asentar molduras y "correr" los pilares y paredes de la capilla, hemos de concluir que las yeserías de los muros, con sus pilastras, fueron obra de este yesero, así como las coronaciones (fig. 9)<sup>124</sup>.

Podemos comparar las cantidades que hemos ido recogiendo para hacernos una idea tanto de la calidad relativa como de la extensión del trabajo de estos cuatro equipos de yeseros. Miranda aparece cobrando por su labor un total de 10.140 mrs por un trabajo realizado entre –al menos– diciembre de 1511 y abril de 1512, lo que viene a contabilizar cinco meses de trabajo más o menos, alrededor de 2.000 mrs por mes. El mes aproximado de trabajo de Alonso de la Vega le supuso cobrar 6.500 mrs en total, lo que indica seguramente una mejor valoración. Los Santa Cruz, según los pagos que hemos localizado, incluidos los que tienen que ver con sus colaboradores, sumaron la cantidad de 40.967 mrs por un trabajo que abarca el periodo entre mayo de 1512 y marzo de 1513, con extensión a julio de ese año, aunque hemos visto que su dirección de los trabajos se consideraba que empezó en julio de 1512. En todo caso se trataría de un año entero, 12 meses aproximadamente, y una valoración menor por mes que de la Vega. Cárdenas recibió un total de 19.375 mrs en trabajos que se le pagaron entre junio de 1515 y agosto de 1517, aunque, como compaginaba las yeserías de la iglesia con otras labores, esos algo más de 24 meses se refieren a intervenciones más espaciadas, y más difíciles de valorar.



Fig. 9. Interior de la capilla mayor de la iglesia de San Ildefonso de Alcalá de Henares (Quintana Gordon, "Materia y significado," 612)

Podemos deducir, entonces, que la mayor parte de las yeserías fueron, por extensión, obra de los Santa Cruz, especialmente las del lado del Evangelio de la nave y del arco de separación (que no se atribuyen a otros) (fig. 10), las capillas de la capilla mayor y la puerta de la sacristía (como se deduce de la carta), y la zona del púlpito, con su tornavoz y ventana (en función de las fechas de la conclusión del predicatorio y su ventana); que Cárdenas tuvo un papel bastante importante, en segundo lugar, centrado en la capilla mayor –aunque no sólo–, dedicado a sus muros, a los remates altos y –quizás– a ciertos detalles en las capillas colaterales de la misma; el tercero de los yeseros en importancia cuantitativa fue Cristóbal de Miranda, quien trabajaría especialmente en el lado de la Epístola de la nave, en las embocaduras de las capillas de ese lado; la misma zona correspondería a Alonso de la Vega, quien tuvo una intervención más breve –pero no menos intensa– y que, hasta cierto punto, contó con la



Fig. 10. Interior de la iglesia de San Ildefonso de Alcalá de Henares, inicios del S. XX (Quintana Gordon, "Materia y significado," 621)

colaboración de los Santa Cruz, quienes acabarían sustituyéndolo<sup>125</sup>.

Los pagos realizados a Cárdenas y a Alpini coinciden con los realizados a los pintores. El 20 de septiembre de 1515 Pedro de San Martín recibía dinero para comprar una libra de azul fino "para meter los campos del fenestraje sobre la coronación de la capilla del colegio"<sup>126</sup> y, junto a su compañero Alvarado, el 4 de octubre cobraba a cuenta de la pintura de la iglesia del colegio, y el 8 de noviembre por "la pintura que hacen en lo alto de la Iglesia", cobrando de nuevo el 16 de diciembre<sup>27</sup>, tratándose del friso decorativo con arcos y dentellones que recorre la parte alta de las yeserías, descubierto en la última restauración. El 5 de enero recibían el pago "cumplimiento de 6.500 del pintar de blanco la iglesia de San Ildefonso"<sup>128</sup>.

Los retablos se colocaron en marzo de 1516, cuando se abonaba a un operario por "asentar de los retablos de la capilla mayor de la iglesia del co-

legio y de las capillas colaterales de la iglesia"<sup>129</sup>, a pesar de que el mayor y sus compañeros de dicha capilla mayor (fig. 11) se habían realizado en 1510<sup>30</sup>, cuando se colocó el Santísimo en el altar<sup>131</sup>. Los de las capillas colaterales y del cuerpo de la iglesia se hicieron, en dos fases, en 1513 y 1515. Sancho Díaz de Sahagún cobró por ejecutar dos (uno para la cuarta capilla), aunque los pagos y los inventarios hacen sospechar que sólo terminó uno; Ginés López por otro (para la capilla de San Félix y Santiago –hacia los cánones–); y Juan de Borgoña por el grueso de los diez restantes en la segunda fase<sup>132</sup>, lo que podría explicarse por la diferencia de calidad de los artífices o por un aumento en el número de capillas, definidas por los enmarcamientos o recuadros de yeserías además de por estancias laterales. Un total de doce retablos correspondería con las cuatro capillas de la Epístola, la de los cánones y hasta cinco enmarcamientos de yeserías en los muros laterales, a los que hay que sumar dos más en

los frentes de los tramos de muro que sostienen el arco toral (fig. 10). El contrato firmado por Sancho Díaz indica que debía hacer un retablo de “los mayores” y otro de “los pequeños”, lo que señala que había dos modelos, quizás los grandes para el interior de las capillas o los recuadros de yeserías grandes, y los pequeños para los enmarcamientos menores de ambos lados del arco toral y otros que encontramos en el muro de la Epístola de la nave. Es muy probable que sus sucesores en la ejecución de los retablos siguieran parecidas –si no las mismas– instrucciones.

Se ha supuesto que la ampliación del número de capillas y altares podría haber surgido de las indicaciones del propio Cisneros sobre su entierro, futuros sufragios y el número de capellanes de la iglesia del colegio. Pero estos fueron siempre doce (tres mayores y nueve menores), aunque en 1517 se preveía que en ella oficiaran los treinta y tres capellanes del colegio mayor y de los colegios menores<sup>133</sup>. En los primeros inventarios del interior de la iglesia se constata que había diecisiete retablos en sus altares con los dos de la sacristía, quince en la iglesia: el mayor, dos colaterales en la capilla mayor, dos colaterales en el arco de separación de la nave, ya en este espacio, y diez en las capillas y muros de la nave<sup>134</sup>. El número final de éstos no parece corresponderse con el de los capellanes que estaban previstos en las constituciones universitarias para el Colegio Mayor. Por ello, el número de capellanes no explica la necesidad, planteada por lo que parece en 1510, de la construcción de las capillas laterales. Lo extraño es que encontremos cinco capillas-estancia de fábrica, que lo más probable es que tuvieran un retablo cada una, y que el resto de los altares con su retablo se definieran únicamente por el enmarcamiento de yeserías de las paredes. Hemos de advertir que no queda claro si, finalmente, las capillas laterales fueron una ampliación del edificio o se levantaron tras la estructura principal por razones de orden técnico, habiendo estado previstas desde el principio. Desde luego, los arcos de ladrillo que han quedado formando parte del muro del Evangelio indican la intención de que dieran acceso a capillas, aunque en ese lado finalmente sólo se construyó una, quizás para no ocupar en exceso el espacio del patio de los cánones. Los documentos indicarían que el muro



Fig. 11. Grabado del interior de la capilla mayor de la iglesia de San Ildefonso de Alcalá de Henares, J. Pérez Villamil, 1842 (P. de la Escosura and G. Pérez Villamil, *España artística y monumental*, vol. I, Paris, 1842)

de la Epístola fue perforado cuando se iniciaron las capillas de este lado, quizás sustituyendo a las de su frontero.

### Conclusiones

La iglesia del Colegio Mayor de Alcalá estaba concluida, en lo que se refiere a su estructura fundamental, en 1510, y esto queda confirmado. Sin embargo, podemos constatar que hubo un cambio de proyecto a la hora de definir y distribuir las capillas laterales abiertas a la nave. Todo parece indicar que tres capillas estaban previstas en el lado del Evangelio, pero se decidió levantar en su lugar cuatro en el muro opuesto, por lo que los arcos que se conservan insertos en el muro del Evangelio quedaron sin uso, salvo en un caso. Podemos constatar que, a pesar de las conclusiones del restaurador, solo la capilla más cercana al arco triunfal se levantó en ese costado. Las razones tienen que ver seguramente con la construcción del patio adyacente, el de continuos, que ocupó gran parte de ese lado, además de con una ampliación del número de capillas de obra inicialmente previstas en el opuesto.

Las yeserías fueron realizadas por cuatro yeseros y sus equipos, en al menos tres campañas de ejecución. La primera, que corresponde con las que presentan más tosquedad y formas derivadas del gótico tardío toledano, fue realizada por Cristóbal de Miranda y, después, por Alonso de la Vega y su hijo, entre finales de diciembre de 1511 y finales de mayo de 1512. Una segunda campaña, mucho más extensa, y que corresponde con la aparición de elementos formales renacentistas, por Juan y Luis de Santa Cruz. Al menos Juan ya venía trabajando en las yeserías cuando de la Vega y su hijo estaban ocupados en ellas. Los Santa Cruz debieron ocuparse de terminar las yeserías comenzadas y de extender su labor al muro del Evangelio de la nave y, al menos, las capillas colaterales y la puerta de la sacristía, en la capilla mayor, junto con las yeserías del púlpito y su tornavoz. Su trabajo como responsables –sobre todo Luis de Santa Cruz– de la obra de las yeserías de San Ildefonso se dilató entre julio de 1512 y mayo del año siguiente, aunque en otras zonas Juan siguió trabajando hasta finales de julio –ventanas de las reliquias.

Una tercera campaña data de 1515, encargada a un yesero aún más conocedor de los modelos a la antigua –seguramente debió adecuarse a lo hecho, de ahí sus goticismos–, Gutierre de Cárdenas, autor de las posteriores del Teatro académico o Parainfo y de las de la sacristía, estas desgraciadamente desaparecidas. Su labor junto a su compañero de posible origen italiano Cebrián Alpini, se centró en la iglesia en las pilastras, molduras y coronamientos de la capilla mayor, y es muy posible que interviniese en modificaciones más o menos ligeras de las yeserías realizadas por los Santa Cruz, como en la colocación de capiteles corintios en la capilla colateral del Evangelio de la misma capilla mayor, y en zonas de la nave

(coronación, lado de la Epístola). Seguramente fue el responsable del cambio de la portada de la primera capilla del lado de la Epístola, muy diferente a las de sus hermanas en este lado, y muy correcta en la definición de una portada renacentista.

Estas campañas tienen que ver con las fases de conclusión de las capillas y de distintos elementos litúrgico-mobiliarios de la iglesia, como rejas, púlpito y retablos. Mucho nos tememos que el encargo de los retablos de las capillas, tanto para las formadas por los enmarcamientos de yeserías, como para las capillas de obra, tuvo sus consecuencias en lo que se refiere a las distintas campañas de elaboración de esa decoración y articulación parietal. Lo más sorprendente es que, aunque los Santa Cruz hicieran algunas yeserías “portadas” en la capilla mayor, no fuera hasta 1515 cuando se decorara por completo ese ámbito, y que los retablos que le estaban destinados –incluido el principal–, pagados en 1510, no se instalasen hasta 1516. Este y otros detalles comentados, de nuevo nos hablan de cambios e improvisación, quizás motivada, además de por la premura, por la ausencia en Alcalá de artífices importantes en determinados momentos, como Juan de Borgoña. También es muy posible, a tenor de los datos conservados y teniendo en cuenta los modelos formales desplegados por los sucesivos yeseros, que –aunque se ha puesto en duda– esos modelos tuvieran algo que ver con los diversos cambios y con la aparición sucesiva de los artífices de las yeserías de San Ildefonso. Creemos que es innegable que las yeserías de este edificio fueron algo más que un mero elemento decorativo, pues articularon –y todavía lo hacen– los muros del templo, y se conjugaron con la distribución de retablos y otros elementos y espacios litúrgicos.

## NOTAS

<sup>1</sup> E. Tormo, "Cartillas excursionistas Tormo. Alcalá de Henares", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, t. 25, 1917, pp. 143-152. J. Camón Aznar, *La arquitectura plateresca*, CSIC, Madrid, 1945, I, pp. 37 y 108-109. F. Chueca Goitia, *Arquitectura del siglo XVI. Ars Hispaniae XI*, Plus Ultra, Madrid, 1953, pp. 130 y 135. J. Cantó Rubio, "Oriente y occidente en el estilo Cisneros", en *V Simposio Toledo Renacentista*, Colegio Universitario de Toledo, Toledo, 1980, pp. 149-162. B. Pavón Maldonado, *Alcalá de Henares medieval. Arte Islámico y mudéjar*, Instituto de Estudios Árabes "Miguel Asín"-Asociación Cultural Henares, Madrid, 1982, pp. 131-135. M. A. Castillo Oreja, "La proyección del arte islámico en la arquitectura de nuestro primer Renacimiento: El estilo Cisneros" *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, t. 12, 1985, pp. 55-63. R. Díez del Corral, *Arquitectura y mecenazgo. La imagen de Toledo en el Renacimiento*, Alianza, Madrid, 1987, p. 68. F. Marias Franco, *El largo siglo XVI*, Taurus, Madrid, 1989, pp. 189-192. M. C. Abad Castro, *Arquitectura mudéjar religiosa en el arzobispado de Toledo*, Caja de ahorro, Toledo, 1991, II, pp. 15-16.

<sup>2</sup> M. Á. Castillo Oreja, *El Colegio Mayor de San Ildefonso de Alcalá de Henares*, Edascal, Madrid, 1980, p. 50.

<sup>3</sup> Madrid, Archivo Histórico Nacional, Sección de Universidades (en adelante AHN, Universidades), libro 744, *Libro de cuentas de frutos y rentas y de gastos, 1509-1513*, fol. 19 v.

<sup>4</sup> AHN, Universidades, libro 744, fol. 16 v.

<sup>5</sup> AHN, Universidades, libro 744, fol. 108 r.

<sup>6</sup> R. González Navarro, "Los edificios fundacionales del Colegio Mayor de San Ildefonso y Universidad de Alcalá", en *Restauración Contemporánea* (J. Rivera, Dir.), Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 2013, p. 316.

<sup>7</sup> R. González Ramos, "Juan de Borgoña y los retablos de la iglesia de San Ildefonso de la Universidad de Alcalá", *Madrid. Revista de Arte, Geografía e Historia*, t. 3, 2000, p. 387; R. González Ramos, *La Universidad de Alcalá*

*de Henares y las artes*, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 2007, pp. 40-42. Véase J. García Oro, *La Universidad de Alcalá de Henares en su etapa fundacional (1458-1578)*, s. e., Santiago de Compostela, 1992, pp. 84 y 87; J. García Oro, *El Cardenal Cisneros. Vida y empresas*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid, 1992, t. 1, p. 267.

<sup>8</sup> R. González Ramos, art. cit., p. 387; R. González Ramos, ob. cit., pp. 40-42; J. García Oro, "El primitivo solar académico complutense", *Anales Complutenses*, t. 2, 1988, p. 75; J. García Oro, *La Universidad...*, ob. cit., p. 84; J. García Oro, *El Cardenal...*, ob. cit., p. 38.

<sup>9</sup> AHN, Universidades, libro 744, fols. 125 r y 125 v y 219 r.

<sup>10</sup> R. González Ramos, ob. cit., p. 40.

<sup>11</sup> M. Á. Castillo Oreja, ob. cit., p. 51; R. González Ramos, ob. cit., pp. 50-52.

<sup>12</sup> AHN, Universidades, libro 744, fol. 23 r.

<sup>13</sup> J. L. de la Quintana Gordon, "Materia y significado: las obras de restauración de la manzana fundacional de la Universidad de Alcalá entre 2010 y 2013", en *Restauración Contemporánea* (J. Rivera, Dir.), Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 2013, pp. 613-649.

<sup>14</sup> AHN, Universidades, loc. cit., fol. 111 r. Véanse: M. E. Muñoz Santos, *Las artes decorativas en Alcalá de Henares*, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 2002, p. 169 y ss. R. González Navarro, *En torno a 1547: la Alcalá de Cervantes*, Ed. Alpuerto, Madrid, 2006, p. 175.

<sup>15</sup> AHN, Universidades, libro 744, fol. 111 r.

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> AHN, Universidades, loc. cit., fol. 117 r.

<sup>18</sup> AHN, Universidades, loc. cit., fol. 119 v.

<sup>19</sup> AHN, Universidades, loc. cit., fol. 120 v.

<sup>20</sup> AHN, Universidades, loc. cit., fol. 113 r. Véase: R. González Navarro, *En torno...*, ob. cit., p. 175.

<sup>21</sup> AHN, Universidades, libro 744, fol. 96 v. Este pago, a pesar de en-

contrarse junto a los mismos de 1511, aparece en la partida como abonado en 1510. Debemos pensar en un error del escribano, pues los demás pagos por las obras de las capillas y su pasadizo son de 1511. R. González Navarro, "Los edificios...", ob. cit., p. 309.

<sup>22</sup> R. González Navarro, "Los edificios...", ob. cit., p. 309.

<sup>23</sup> AHN, Universidades, libro 744, fol. 97 r.

<sup>24</sup> AHN, Universidades, loc. cit., fol. 106 r.

<sup>25</sup> AHN, Universidades, loc. cit., fol. 97 r.

<sup>26</sup> AHN, Universidades, loc. cit., fol. 106 r.

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> R. González Navarro, "Los edificios...", ob. cit., p. 310.

<sup>29</sup> AHN, Universidades, libro 744, fol. 97 v.

<sup>30</sup> AHN, Universidades, loc. cit., fol. 106 v.

<sup>31</sup> AHN, Universidades, loc. cit., fol. 98 v.

<sup>32</sup> AHN, Universidades, loc. cit., fol. 121 r.

<sup>33</sup> R. González Navarro, "Los edificios...", ob. cit., pp. 312-13.

<sup>34</sup> AHN, Universidades, libro 744, fol. 122 r.

<sup>35</sup> AHN, Universidades, loc. cit., fol. 194 v.

<sup>36</sup> R. González Ramos, ob. cit., p. 229.

<sup>37</sup> AHN, Universidades, libro 744, fol. 97 r. Ver nota 20.

<sup>38</sup> AHN, Universidades, loc. cit., fol. 101 v.

<sup>39</sup> AHN, Universidades, loc. cit., fol. 97 r. Ver nota 20.

<sup>40</sup> AHN, Universidades, loc. cit., fol. 100 v.

<sup>41</sup> AHN, Universidades, loc. cit., fol. 193 v.

<sup>42</sup> R. González Navarro, "Los edificios...", ob. cit., p. 310.

<sup>43</sup> AHN, Universidades, libro 744, fol. 122 r.

<sup>44</sup> El acceso al púlpito, en 1850: A. Lope Huerta, *La Sociedad de Conduenos, 1850-2000*, Centro Internacional

de Estudios Históricos Cisneros, Alcalá de Henares, 2001, pp. 57, 78-79.

<sup>45</sup> AHN, Universidades, libro 744, fols. 17 r y 17 v, 18 v, 21 r y 102 v. En parte publicado en: R. González Navarro, "Los edificios...", ob. cit., p. 324.

<sup>46</sup> C. Martín Jiménez, "Los velos de la obra. Lectura de la capilla de San Ildefonso a través de sus yeserías", en *Restauración Contemporánea* (J. Rivera, Dir.), Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 2013, p. 558.

<sup>47</sup> R. González Ramos, ob. cit., pp. 49 y 56.

<sup>48</sup> AHN, Universidades, libro 744, fol. 206 r.

<sup>49</sup> R. González Navarro, "Los edificios...", ob. cit., p. 312.

<sup>50</sup> AHN, Universidades, libro 744, fol. 195 v.

<sup>51</sup> J. L. de la Quintana Gordon, ob. cit., pp. 613-649.

<sup>52</sup> R. González Ramos, ob. cit., p. 87.

<sup>53</sup> AHN, Universidades, libro 744, fol. 215 r.

<sup>54</sup> AHN, Universidades, loc. cit., fol. 197 r.

<sup>55</sup> AHN, Universidades, loc. cit., fol. 215 v.

<sup>56</sup> AHN, Universidades, loc. cit., fol. 199 r.

<sup>57</sup> AHN, Universidades, loc. cit., fol. 199 v.

<sup>58</sup> *Ibid.*

<sup>59</sup> R. González Navarro, "Los edificios...", ob. cit., p. 315.

<sup>60</sup> AHN, Universidades, libro 744, fols. 199 r, 200 r, 201 r, 202 v, 203 r y 203 v.

<sup>61</sup> AHN, Universidades, loc. cit., fol. 531 r.

<sup>62</sup> AHN, Universidades, loc. cit., fol. 327 r.

<sup>63</sup> AHN, Universidades, loc. cit., fol. 550 v.

<sup>64</sup> AHN, Universidades, loc. cit., fol. 531 v.

<sup>65</sup> AHN, Universidades, loc. cit., fol. 326 v.

<sup>66</sup> AHN, Universidades, loc. cit., fol. 520 v.

<sup>67</sup> AHN, Universidades, loc. cit., fol. 552 v.

<sup>68</sup> R. González Ramos, ob. cit., p. 54.

<sup>69</sup> AHN, Universidades, libro 744, fol. 387 r.

<sup>70</sup> AHN, Universidades, loc. cit., fol. 538 r.

<sup>71</sup> AHN, Universidades, loc. cit., fol. 397 r.

<sup>72</sup> AHN, Universidades, loc. cit., fol. 519 r.

<sup>73</sup> AHN, Universidades, loc. cit., fol. 523 v.

<sup>74</sup> AHN, Universidades, loc. cit., fol. 376 r.

<sup>75</sup> AHN, Universidades, libro 745, *Libro de cuentas de frutos y rentas y de gastos, 1514-1518*, fol. 37 r.

<sup>76</sup> AHN, Universidades, loc. cit., fol. 155 v.

<sup>77</sup> Adelanta la realización de las yeserías a 1509, F. Marías Franco, "Pedro de Gumiel, Francisco de Carabaña, la Universidad de Alcalá y el mito del «estilo Cisneros»", *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"*, t. LVIII, 1994, p. 58.

<sup>78</sup> R. González Navarro, "Los edificios...", ob. cit., p. 335.

<sup>79</sup> AHN, Universidades, libro 744, fol. 197 r.

<sup>80</sup> AHN, Universidades, loc. cit., fol. 197 v.

<sup>81</sup> AHN, Universidades, loc. cit., fol. 198 r.

<sup>82</sup> *Ibid.*

<sup>83</sup> AHN, Universidades, libro 744, fol. 198 v.

<sup>84</sup> R. González Navarro, "Los edificios...", ob. cit., p. 335.

<sup>85</sup> AHN, Universidades, libro 744, fol. 199 r.

<sup>86</sup> AHN, Universidades, loc. cit., fol. 207 r.

<sup>87</sup> AHN, Universidades, loc. cit., fol. 199 v.

<sup>88</sup> AHN, Universidades, loc. cit., fols. 200 r y 200 v.

<sup>89</sup> R. González Navarro, "Los edificios...", ob. cit., p. 336.

<sup>90</sup> M. Á. Castillo Oreja, ob. cit., p. 48.

<sup>91</sup> AHN, Universidades, libro 744, fol. 209 r.

<sup>92</sup> *Ibid.*

<sup>93</sup> Sobre el púlpito, con referencias anteriores, R. González Ramos, ob. cit., pp. 53-55.

<sup>94</sup> Ob. cit., p. 54.

<sup>95</sup> Ob. cit., p. 55.

<sup>96</sup> AHN, Universidades, libro 744, fols. 377 r, 404 r, 405 v y 408 v. R. González Ramos, ob. cit., p. 49. R. González Navarro, "Los edificios...", ob. cit., p. 328.

<sup>97</sup> AHN, Universidades, libro 744, fols. 209 v, 210 r y 210 v.

<sup>98</sup> AHN, Universidades, loc. cit., fol. 211 r. Más sobre los Santa Cruz, en F. Marías Franco, art. cit., p. 59. P. Navarro Echeverría, "Presencia toledana en las yeserías mudéjares aragonesas del siglo XVI", *Sharq al-Andalus*, t. 12, 1995, p. 521.

<sup>99</sup> R. González Navarro, "Nuevas aportaciones a medio siglo de construcción universitaria en Alcalá de Henares (1510-1560)", *Anales Complutenses*, t. I, 1987, p. 160; J. García Oro, *El Cardenal...*, ob. cit., p. 376; R. González Navarro, "Los edificios...", ob. cit., p. 336.

<sup>100</sup> AHN, Universidades, libro 744, fol. 244 r.

<sup>101</sup> AHN, Universidades, loc. cit., fol. 244 v.

<sup>102</sup> *Ibid.*

<sup>103</sup> *Ibid.*

<sup>104</sup> AHN, Universidades, loc. cit., fols. 211 r, 333 r, 333 v, 335 r-338 r.

<sup>105</sup> AHN, Universidades, loc. cit., fols. 333r-334r, 337r y v.

<sup>106</sup> AHN, Universidades, loc. cit., fol. 211 r.

<sup>107</sup> AHN, Universidades, loc. cit., fol. 244 r.

<sup>108</sup> M. Á. Castillo Oreja, ob. cit., p. 50. J. García Oro, *El Cardenal...*, ob. cit., pp. 262-263. Corrigen la fecha, J. Meseguer Fernández, *El Cardenal Cisneros y su villa de Alcalá de Henares*, Institución de Estudios Complutenses, Alcalá de Henares, 1982, pp. 100 y 125-126. F. Marías Franco, art. cit., pp. 58-59. La participación de los Santa Cruz en Torrelaguna en M. Estella Marcos, "Noticias artísticas de Torrelaguna", *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología*, t. 51, 1985, pp. 305-317.

<sup>109</sup> Como ya sospechaba M. Á. Castillo Oreja, ob. cit., p. 50. También en: F. Marías Franco, art. cit., pp. 60-61.

<sup>110</sup> R. González Ramos, ob. cit., p. 439.

<sup>111</sup> AHN, Universidades, libro 745, fol. 47 v. R. González Ramos, ob. cit., p. 58.

<sup>112</sup> AHN, Universidades, libro 744, fol. 345 r.

<sup>113</sup> AHN, Universidades, loc. cit., fol. 569 v.

<sup>114</sup> AHN, Universidades, loc. cit., fols. 338 r-340 r, 341 r y v, y 545 r-546 r.

<sup>115</sup> AHN, Universidades, loc. cit., fols. 338 r-340 r, 341 r, y 545 r-546 r.

<sup>116</sup> AHN, Universidades, loc. cit., fols. 561 v y 562 v.

<sup>117</sup> R. González Ramos, ob. cit., pp. 52-53. Con más bibliografía sobre Cárdenas: E. Dolphin, *Archbishop Francisco Jiménez de Cisneros and the Decoration of the Chapter Room and Mozarabic Chapel in Toledo Cathedral*, UMI, Ann Arbor, Michigan, 2008, p. 115; R. González Ramos, *La Aldehuela de Torrelaguna. Granja, Colegio, residencia de la Universidad de Alcalá*, Universidad de Alcalá, Alcalá de Henares, 2016, p. 65.

<sup>118</sup> R. González Ramos, *La Universidad...*, ob. cit., p. 32.

<sup>119</sup> AHN, Universidades, libro 745, fol. 18 r.

<sup>120</sup> AHN, Universidades, loc. cit., fol. 20 r.

<sup>121</sup> R. González Ramos, *La Universidad...*, ob. cit., p. 32.

<sup>122</sup> AHN, Universidades, libro 745, fol. 262 v.

<sup>123</sup> AHN, Universidades, loc. cit., fol. 264 r.

<sup>124</sup> F. Marías Franco, art. cit., p. 61, ya vio en el friso y la crestería de, al menos, el lado de la Epístola de la nave, una intervención mediante la que "se unificara toda la composición por medio del friso y la crestería de relleno y cierre", aunque obra de una segunda fase y, por lo tanto, de los Santa Cruz.

<sup>125</sup> Art. cit., p. 60-63: Marías supuso dos fases, la anterior a los Santa Cruz y lo realizado por ellos, que habrían concluido la obra. Adelantándose a una tercera fase: R. González Ramos, *La Universidad...*, ob. cit., p. 33. Últimamente, un análisis de proximidad de las yeserías viene a confirmar las fases que indican los documentos: C. Martín Jiménez, ob. cit., pp. 551-579.

<sup>126</sup> AHN, Universidades, libro 745, fol. 36 v.

<sup>127</sup> AHN, Universidades, loc. cit., fols. 20 r, 23 v y 157 v.

<sup>128</sup> R. González Ramos, *La Universidad...*, ob. cit., p. 31.

<sup>129</sup> AHN, Universidades, libro 745, fol. 133 v.

<sup>130</sup> R. González Ramos, art. cit., pp. 387-388.

<sup>131</sup> J. García Oro, *La Universidad...*, ob. cit., p. 80. J. García Oro, *El Cardenal...*, ob. cit., p. 263.

<sup>132</sup> M. Á. Castillo Oreja, ob. cit., pp. 51-52 y 124-25; J. García Oro, *La Universidad...*, ob. cit., p. 87. J. García Oro, *El Cardenal...*, ob. cit., p. 270; F. Marías Franco, art. cit., p. 59. Los retablos, su número y distribución: R. González Ramos, art. cit., pp. 385-411; R. González Ramos, *La Universidad...*, ob. cit., pp. 44-47.

<sup>133</sup> F. Marías Franco, art. cit., p. 60. R. González Navarro, *Universidad complutense. Constituciones originales cisnerianas*, s. e., Alcalá de Henares, 1984, p. 96.

<sup>134</sup> R. González Ramos, art. cit., pp. 385-411; R. González Ramos, *La Universidad...*, ob. cit., p. 102.

## REFERENCIAS

- Abad Castro, María del Carmen. 1991. *Arquitectura mudéjar religiosa en el arzobispado de Toledo*. Toledo: Caja de ahorros.
- Camón Aznar, José. 1945. *La arquitectura plateresca*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas. <https://doi.org/10.1080/00043079.1946.11408440>
- Cantó Rubio, Juan. 1980. "Oriente y occidente en el estilo Cisneros." In *V Simposio Toledo Renacentista*, 149-62. Toledo: Colegio Universitario de Toledo.
- Castillo Oreja, Miguel Ángel. 1980. *El Colegio Mayor de San Ildefonso de Alcalá de Henares*. Madrid: Edascal.
- Castillo Oreja, Miguel Ángel. 1985. "La proyección del arte islámico en la arquitectura de nuestro primer Renacimiento: El estilo Cisneros." *Anales del Instituto de Estudios Madrileños* 12: 55-63.
- Chueca Goitia, Fernando. 1953. *Arquitectura del siglo XVI. Ars Hispaniae XI*. Madrid: Plus Ultra.
- Díez del Corral, Rosario. 1987. *Arquitectura y mecenazgo. La imagen de Toledo en el Renacimiento*. Madrid: Alianza.
- Dolphin, Erika. 2008. *Archbishop Francisco Jiménez de Cisneros and the Decoration of the Chapter Room and Mozarabic Chapel in Toledo Cathedral*. Ann Arbor, Michigan: University of Michigan.
- Estella Marcos, Margarita. 1985. "Noticias artísticas de Torrelaguna." *Boletín del Seminario de Arte y Arqueología* 51: 305-17.
- García Oro, José. 1988. "El primitivo solar académico complutense." *Anales Complutenses* 2: 71-82.
- García Oro, José. 1992. *El Cardenal Cisneros. Vida y empresas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.
- García Oro, José. 1992. *La Universidad de Alcalá de Henares en su etapa fundacional (1458-1578)*. Santiago de Compostela: s. e.
- González Navarro, Ramón. 1987. "Nuevas aportaciones a medio siglo de construcción universitaria en Alcalá de Henares (1510-1560)." *Anales Complutenses* 1: 137-66.
- González Navarro, Ramón. 1984. *Universidad complutense. Constituciones originales cisnerianas*. Alcalá de Henares: s. e.
- González Navarro, Ramón. 2006. *En torno a 1547: la Alcalá de Cervantes*. Madrid: Alpuerto.
- González Navarro, Ramón. 2013. "Los edificios fundacionales del Colegio Mayor de San Ildefonso y Universidad de Alcalá." In *Restauración Contemporánea*, edited by J. Rivera, 303-46. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- González Ramos, Roberto. 2000. "Juan de Borgoña y los retablos de la iglesia de San Ildefonso de la Universidad de Alcalá." *Madrid. Revista de Arte, Geografía e Historia* 3: 385-411.
- González Ramos, Roberto. 2007. *La Universidad de Alcalá de Henares y las artes*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- González Ramos, Roberto. 2016. *La Aldehuela de Torrelaguna. Granja, Colegio, residencia de la Universidad de Alcalá*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá. <https://doi.org/10.5209/anh.54048>
- Lope Huerta, Arsenio. 2001. *La Sociedad de Condueños, 1850-2000*. Alcalá de Henares: Centro Internacional de Estudios Históricos Cisneros.
- Marías Franco, Fernando. 1989. *El largo siglo XVI*. Madrid: Taurus.
- Marías Franco, Fernando. 1994. "Pedro de Guzmán, Francisco de Carabaña, la Universidad de Alcalá y el mito del <<estilo Cisneros>>." *Boletín del Museo e Instituto "Camón Aznar"* 58: 49-80.
- Martín Jiménez, Carlos. 2013. "Los velos de la obra. Lectura de la capilla de San Ildefonso a través de sus yeserías." In *Restauración Contemporánea*, edited by J. Rivera, 551-80. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- Meseguer Fernández, Juan. 1982. *El Cardenal Cisneros y su villa de Alcalá de Henares*. Alcalá de Henares: Institución de Estudios Complutenses.



- Muñoz Santos, María Evangelina. 2002. *Las artes decorativas en Alcalá de Henares*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá. <https://doi.org/10.1093/gao/9781884446054.article.t001614>
- Navarro Echeverría, Pilar. 1995. "Presencia toledana en las yeserías mudéjares aragonesas del siglo XVI." *Sharq al-Andalus* 12: 519-533. <https://doi.org/10.14198/shand.1995.12.31>
- Pavón Maldonado, Basilio. 1982. *Alcalá de Henares medieval. Arte Islámico y mudéjar*. Madrid: Instituto de Estudios Árabes "Miguel Asín"-Asociación Cultural Henares.
- Quintana Gordon, José Luis de la. 2013. "Materia y significado: las obras de restauración de la manzana fundacional de la Universidad de Alcalá entre 2010 y 2013." In *Restauración Contemporánea*, edited by J. Rivera, 613-49. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- Tormo y Monzó, Elías. 1917. "Cartillas excursionistas Tormo. Alcalá de Henares." *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones* 25: 143-52.



# LA INDUSTRIA ARTÍSTICA EN EL ENTORNO TRANSMEDIA DE LAS REDES SOCIALES. PRIMERAS APROXIMACIONES<sup>1</sup>

*Pilar Irala-Hortal*

Universidad San Jorge

Data recepción: 2018/09/21

Data aceptación: 2019/05/07

Contacto autora: [pirala@usj.es](mailto:pirala@usj.es)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1385-2475>

## RESUMEN

El presente trabajo es una primera aproximación investigadora a *cómo* la industria artística (producción, exhibición, difusión crítica, distribución, venta) ha encontrado un lugar natural de trabajo, colaboración, ejercicio crítico y transacción comercial en el mundo digital y, de forma muy importante, en las redes sociales. Esto ha llevado a diferentes transformaciones y adaptaciones del mundo del arte al universo digital. Las conclusiones más destacadas se concentran en uno de los cambios que podrían ser más evidentes y profundos, esto es, la influencia creciente del usuario en toda la cadena de la industria del arte. Antes de la revolución digital quien controlaba la producción (mecenas) o la información (intermediario) controlaba en gran medida el éxito de un artista, un escritor o una revolución. Pero, gracias en buena parte, a las redes sociales y a las relaciones transmedia con las que están interconectadas, esta escala ha variado y, en ocasiones, se está invirtiendo.

Palabras clave: transmedia, redes sociales, arte, creación, difusión

## ABSTRACT

This paper analyses how the art industry (production, display, critical dissemination, distribution, and sale) has found a natural place for work, collaboration, critiquing and commercial transaction in the digital world and, specifically, in social media. This has led to differing transformations and adaptations of the art world to the digital world. The most notable conclusions focus on one of the most evident and profound changes, namely the growing influence of the digital user throughout the art industry chain. Prior to the digital revolution, whoever controlled production (the patron) or information (the middleman) largely controlled the success of an artist, writer or revolution. But thanks in large part to social media and the cross-media relations it is interconnected with, this scale has changed and is, on occasion, being inverted.

Keywords: cross-media, social networks, art, creation, dissemination

## 1. Introducción: La semiosfera transmedia

La relación del arte con las nuevas tecnologías es muy dilatada en la historia de la humanidad, y es incluso más extensa cuanto más amplia sea la definición de tecnología. No es extraño, por

tanto, que el arte encuentre nuevos paisajes de expresión y expansión en las tecnologías sociales que más rápido están cambiando y evolucionando en la contemporaneidad, y que son las que se refieren a las redes de conexión entre personas. Nos encontramos en un momento histórico y so-

cial novedoso y que está, además, en continuo cambio y avance. Muchos son los teóricos que en las últimas décadas del siglo XX ya reflexionan sobre los cambios, no solo visuales sino también tecnológicos, que estaban por llegar casi inmediatamente. Ejemplo de ello, entre los muchos que tenemos, es Mirzoeff quien ya en 1999 afirmaba que “vivimos en la pantalla”<sup>2</sup>.

Vivimos en la pantalla-ventana, en internet, en la conexión continua y en la imagen. No solo porque la tecnología nos lo permite, sino porque el ser humano ha desarrollado diferentes medios técnicos y tecnológicos que facilitan hacer lo que siempre ha hecho de forma instintiva, es decir, comunicarse. Y, en cierto modo, ha regresado a nuestra primigenia forma de comunicación: la visual. De las rudimentarias estrategias de comunicación del paleolítico hasta las pantallas del *smartphone*, el ser humano ha usado la imagen para comunicarse dentro de la comunidad y entre culturas. No es extraño que las aplicaciones digitales que se han desarrollado, que existen y que están en planificación se centren, fundamentalmente, en la imagen.

El cambio más profundo y fundamental es que se han transformado, o al menos se han ampliado y mezclado, los roles. Los encargados de crear y controlar la comunicación en general y la imagen en particular eran, antes de la revolución digital y de la interconexión, aquellos que controlaban también el poder y la cultura. Pero, en la actualidad, esto ha cambiado. Son muchos los autores que han reflexionado sobre estos cambios. Desde Juan Antonio Ramírez<sup>3</sup> a Lipovetsky<sup>4</sup>, Eco o Tisseron<sup>5</sup> las transformaciones en las relaciones entre productor, intermediario, emisor y espectador en la contemporaneidad aparecen analizadas desde diferentes perspectivas y enfoques<sup>6</sup>.

Por otro lado, no solo se trata de digitalizar las relaciones, sino de la llegada de una revolución transmediática, tal y como teorizó, avanzó y codificó Jenkins. El término “transmedia” se refiere a dos géneros narrativos diferentes cuando hablamos de ficción o de no ficción. En los productos de ficción el vocablo se refiere a la difusión de contenidos a través de diferentes medios: tv, internet, cómic, videojuegos, libros... Cada uno de esos medios o plataformas aportan novedades narrativas al conjunto, es decir, se puede ver un

capítulo de la serie en la televisión, pero en el videojuego la acción continúa de otra forma y así sucesivamente. En este caso, el espectador/lector/jugador es también guionista. No hablaremos aquí de la no ficción ya que el presente trabajo se centra en la creación artística que, aunque puede referirse a un objetivo y producto documental, se escapa de los límites de esta investigación. Para María Mattei ya no hay límites ni siquiera en lo que ella denomina el “‘espacio de observación’ del ‘espacio performativo’, sino que se concentra [la semiosfera] en un único *público performer*”<sup>7</sup>.

Así, Henry Jenkins trasladó el término “transmedia” al ámbito de la narrativa audiovisual de ficción en 2007 y, posteriormente, otros teóricos como Carlos Scolari, las han acotado o han aportado nuevas características. Siete son las particularidades de los productos transmedia para Jenkins. Las expuso en un artículo de 2007 en el que ya planteaba algunas cuestiones básicas tales como la sistematización en la difusión de estas piezas en las diferentes plataformas, y la importancia del esfuerzo en coordinarlas las sinergias con la industria mediática o las diferentes aportaciones de cada plataforma<sup>8</sup>. Posteriormente publicó sus siete principios de la narrativa transmediática para la ficción<sup>9</sup>.

Se puede encontrar el mismo razonamiento transmediático en una pieza periodística, en un producto de ficción o en la obra de una artista, porque lo transmediático es un sistema de pensamiento, creación y relación. Es decir, centrándonos en el arte, un artista está presente en varias redes sociales entre las que habitualmente se encuentran Instagram y Pinterest por su sistema de comunicación y relación entre usuarios basado en la imagen, además de Facebook, Youtube y la propia web del artista. Esta es una de las características de la vida transmedia: la multipresencia en diferentes redes y lugares de internet, con una misma personalidad (el artista) y que usa de forma coordinada dichas redes: elige unas plataformas para mostrar su trabajo final (por ejemplo Pinterest<sup>10</sup>), en otras puede presentar además el desarrollo creativo (generalmente para esto elegirá Instagram<sup>11</sup>, por su inmediatez o Youtube<sup>12</sup>) y en otras venderá su obra (por ejemplo en Artsy<sup>13</sup>).

Jenkins no solo ha sistematizado el término “narrativa transmedia”, sino que, a la vista de los

autores y multiplicidad de reflexiones que se han sumado a las suyas desde 2007, el propio Jenkins matizó en 2011 lo siguiente:

*Transmedia, used by itself, simply means 'across media'. Transmedia, at this level, is one way of talking about convergence as a set of cultural practices. Keep in mind that Marsha Kinder in Playing with Power wrote about 'transmedia intertextuality', while I was one of the first to popularize the term, transmedia storytelling. Transmedia storytelling describes one logic for thinking about the flow of content across media. We might also think about transmedia branding, transmedia performance, transmedia ritual, transmedia play, transmedia activism, and transmedia spectacle, as other logics. The same text might fit within multiple logics<sup>14</sup>.*

## 2. Material y métodos

Por un lado, se han estudiado las aportaciones de Jenkins bajo la perspectiva del arte. Así, se han analizado diferentes propuestas artísticas bajo las características transmediáticas aportadas por dicho teórico y se aportan aquí aquellas cuestiones que ayudarán a trazar la relación entre unas y otras. Por otro lado, se han cotejado dichas características transmedia con las propuestas en las redes sociales<sup>15</sup> pertenecientes a la cadena de la industria cultural, específicamente del arte, y se ha comprobado cómo han afectado las redes y su relación transmediática al ámbito de la creación, difusión, exhibición y venta de la obra.

Las características que aporta Jenkins<sup>16</sup> para los productos o acciones transmediáticas se adecuan no solo al producto audiovisual, sino también a cualquier producto artístico: 1. Spreadability vs. Drillability; 2. Continuity vs. Multiplicity; 3. Immersion vs. Extractability; 4. Worldbuilding; 5. Seriality; 6. Subjectivity; 7. Performance. Estas características han sido relacionadas por varios investigadores, incluyendo el propio Jenkins, con el concepto de inteligencia colectiva definido por Pierre Levy. La idea fundamental que reside en este concepto es el del enciclopedismo universal e interconectado. Es decir, todo el conocimiento humano no puede ser conocido por una única persona, quizás ni siquiera por una comunidad, pero sí reside en la red, allí está todo. Levy apuntó y explicó la inteligencia colectiva en la investigación que le encargó el Consejo de Europa

sobre la influencia, o más bien, las "implicaciones culturales de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación (TIC) digitales"<sup>17</sup>.

Las consecuencias del desarrollo de la comunicación transmediática en el universo visual son enormes, tal y como apunta Ródenas<sup>18</sup>, ya que nuestro mundo es eminentemente visual, y no solo nuestra sociedad lo es, sino que lo han sido también nuestras formas primeras y más habituales de comunicación e interrelación social. El presente estudio tiene unos límites más pequeños y no nos ocuparemos de ahondar en este concepto, pero sí debemos indicar la idea de que la interconexión virtual, visual y social forma parte de un proceso mucho mayor que el transmedia o, bajando más a lo concreto, del uso de las redes sociales por parte de los artistas.

## 3. Sobre lo transmediático en el arte

Los nuevos márgenes creativos y divulgativos de la ficción sirven para explicar los nuevos márgenes de la creación gracias a las nuevas tecnologías y, sobre todo, a internet 3.0 y 4.0. A la luz de lo planteado más arriba expongo a continuación cómo dichos rasgos han creado nuevos límites para la industria artística.

Cuando Jenkins hace referencia al *spreadability* y *drillability*, se refiere a que es de amplia o fácil difusión y que además fomenta la profundización en el tema. Si analizamos estos factores en relación a Instagram, u otras redes, y el arte nos damos cuenta de que hay varias fórmulas en las que el público puede ejercer esta difusión de la obra. Lo más inmediato y habitual es el "me gusta", de tal manera que otros usuarios, seguidores tuyos, pueden interesarse por la obra y visitarla. También es posible enviar un mensaje privado enlazando el post o hacer comentarios con *hashtag* y con la inclusión del sobrenombre de otros usuarios.

Los conceptos de *continuity* y *multiplicity* se refieren a la continuidad narrativa entre medios y su capacidad de multiplicar(se) hasta el infinito. Así, podemos ver estos rasgos en un artista que ha creado una amplia comunidad de seguidores, también en las redes sociales: Ai Weiwei. El artista chino tiene perfil en Facebook donde tiene gran cantidad de seguidores y en una sola semana

puede tener varios miles de "me gusta". Así, el 14 de mayo de 2019 había superado ya los noventa mil *likes* y, es esa misma fecha, tenía en su Instagram más de 507 mil seguidores.

En ambos perfiles publica fotografías, vídeos y diversas iniciativas que Weiwei está realizando sobre los migrantes que huyen de Siria, pero también otros proyectos. En ambas plataformas Weiwei publica sobre estos temas, pero en Facebook incluye vídeos y tiene una actividad más regular, mientras que en Instagram selecciona más cuidadosamente lo que publica y suelen ser fotografías más reposadas. Tanto Facebook como Instagram son complementarios del trabajo de Weiwei y difunden su trabajo en la continuidad de una plataforma sobre la otra, y con la multiplicidad que permiten los seguidores de ambas aplicaciones.

Otras características son *immersion* y *extractability*, es decir, seguir la experiencia desde una perspectiva personal a través de la inmersión o profundización en el entorno de un artista y la posibilidad de extraer o extraer informaciones cruzadas. Se consigue cuando el público tiene la posibilidad, por ejemplo, de localizar dónde está o dónde se realizó la obra del artista, o dónde será su próxima exposición. Esto permite al público localizar un lugar exacto relacionado con la obra de arte, informarse sobre ese lugar, quizás ir a conocerlo, etc. Por tanto, no solo se consigue la inmersión más allá de la obra terminada, sino que el seguidor del artista puede hacer un viaje hasta la galería o el lugar donde se hizo la obra, incorporándolo así a su vida cotidiana o historia personal.

Banksy, por su parte, consigue reunir en el uso que hace de las redes sociales tanto el *worldbuilding* o construcción de universos, como el concepto de *subjectivity* y el de *performance*. Es decir, ahondar en el contacto directo con el espectador a través de una experiencia subjetiva que, en algunas ocasiones, puede llegar a la interactividad directa a través, por ejemplo, de acciones físicas y públicas. Banksy no solo realiza sus famosos grafitis, sino que tiene redes sociales en las que se publican sus obras, pero también tiene merchandising<sup>19</sup> e incluso montó un antiparque de atracciones<sup>20</sup>. En este caso también el concepto

de *seriality* se puede aplicar a este artista y su uso de las redes.

Además, podemos encontrar también en las redes y en su interconexión transmediática un ejemplo de acción artística que imita la inteligencia colectiva o, al menos, personifica el todo por la parte. Es el proyecto de Ascensión Amaro al encarnar la metáfora del conocimiento extendido. Esta profesional se presenta como una exgalerista que comenta obras y artistas emergentes. Pero en realidad no se trata de una persona sino de un grupo de profesionales del arte contemporáneo que, bajo la personificación de Ascensión Amaro, pasaron un año (2013-2014) seleccionando y analizando obras de arte que se sitúan en los márgenes de lo oficial. Ellos mismos explicaron que su proyecto busca "analizar las posibilidades de las redes sociales como instrumento de comunicación, conocimiento y difusión del arte contemporáneo y al mismo tiempo como plataforma de creación en sí misma"<sup>21</sup>.

Ascensión Amaro aún mantiene presencia en las redes (Facebook e Instagram) y tuvo varios proyectos editoriales para la difusión y la crítica de arte, como por ejemplo la revista *TenMag* o la *Plataforma de Arte Contemporáneo*. Esta acción da idea de cómo las redes sociales del arte participan del complejo universo interconectado de la inteligencia colectiva y, en cierto modo, juegan con él.

#### a. Sobre la creación

Cómo se pueden distinguir las obras de valor estético y peso artístico de los meros ejercicios expresivos no profesionalizados. Algunos teóricos afirman que este margen se está difuminando tanto que es muy complicado marcar verdaderos límites. Cualquier usuario puede comenzar una trayectoria personal en el arte y, por sí solo, invirtiendo tiempo y esfuerzo en los contenidos o usos transmediáticos puede tener oportunidades reales en la industria cultural y artística. Existen, en este sentido, proyectos como *Internet is site specific*, comisariado por Nosotros, una "plataforma online de investigación, práctica y teórica, sobre arte contemporáneo"<sup>22</sup>.

Como explican desde la propia revista, este proyecto se mueve en dos aguas: la editorial y el comisariado. Lo que hacen es entregar el con-

trol total de la cuenta oficial de la revista a un artista o colectivo durante un tiempo estipulado, generalmente una semana, durante el que le dan libertad total. Lo más habitual es que los artistas cuelguen obra fotográfica, imágenes y vídeos de sus obras. Pero este proyecto colaborativo, a modo de cadáver exquisito surrealista, va más allá de la creación artística y acaba siendo más un escaparate para el conocimiento de los artistas seleccionados, algunos emergentes.

Existen también proyectos, o fórmulas, que son recetas tanto para artistas como para todos aquellos usuarios de las redes sienten que tienen un lugar para ejercer su creatividad. En esta categoría están los proyectos #365. Se trata de publicar una fotografía cada día durante un año. Miles de personas, no solo artistas en el sentido profesional del término, han seguido esta receta. Pero entonces qué sucede con el arte como icono, como símbolo o como sueño. Para Mattei ahora el "poder de las imágenes es un campo de fuerzas de doble dirección. La dirección centrífuga del icono imagen visible, que reenvía continuamente a algo diferente de sí mismo, y la dirección centrípeta del ídolo aglutinador, que requiere veneración, suscita pasiones y que no acepta, en su calidad de imagen revelada, la comparación ni la selección paradigmática entre otros textos."<sup>23</sup>

Si los límites son tan difusos, pero el poder de la imagen ha crecido tanto exponencialmente, no es extraño que algunos de los proyectos artísticos más comentados y seguidos de los últimos años en Instagram sea, precisamente, un ejercicio creativo entre la performance, el voyerismo y el icono clásico, como es el caso del proyecto de Amalia Ulman donde se juntan el impacto persuasivo de los *selfies*, el divinismo, el ensueño fílmico y el surrealismo de la mentira<sup>24</sup> y sigue la estela performativa de Cindy Sherman.

Lo que nadie sabía es que todo era mentira. Fue un proyecto bien planificado cuyo punto de partida y, sobre todo, de llegada fue la idea de mujer y femineidad en la sociedad contemporánea, concepto que, según explica Ulman en una entrevista que el crítico Alastair Sooke le hizo para el *The Telegraph*: "'It's more than a satire', she explains. 'I wanted to prove that femininity is a construction and not something biological

or inherent to any woman. Women understood the performance much faster than men. They were like, 'We get it – and it's very funny.' What was the joke? The joke was admitting how much work goes into being a woman and how being a woman is not a natural thing. It's something you learn"<sup>25</sup>

Este trabajo en Instagram y para Instagram ha alcanzado fama, no solo entre sus seguidores, sino en el mundo del arte fuera de las redes. Su presentación tuvo ya un entorno de lujo ya que fue una actividad dentro del programa *New Museum New York's First Look Program* en octubre de 2014<sup>26</sup>. Varios críticos de arte como el ya citado Sooke, y revistas de arte han calificado este trabajo como una obra maestra. Incluso la revista *Forbes* la nombró en un artículo acerca de las personas más influyentes menores de 30 años<sup>27</sup>. Y, además, galerías de reputación internacional como la Whitechapel Gallery y la Tate Modern la alaban<sup>28</sup>.

Así, *Excellences & Perfections* es un buen ejemplo en el que se manifiesta el divinismo del que habla Mattei: "[...] el divinismo se presenta como un fenómeno de profundo interés para la semiótica visual, construido sobre parejas de oposiciones como las de público/privado, notoriedad/anonimato y sobre todo ser /aparentar, que en un contexto visual es declinable según la dicotomía secreto/transparencia"<sup>29</sup>. Tanto para Mattei como para Ulman las razones del éxito de este proyecto es haber conseguido involucrar al público, haber creado o mantenido una audiencia cautiva tanto por hacer cercana la vida de un desconocido como por el hecho de que en esa vida se encuentra el drama. Mattei lo explica de esta forma "¿Qué es entonces lo que sigue marcando la diferencia? Una vez más, la narración, el cuento ganador que atrae al público: contar una historia que tenga un *entertainment value* y un *drama*, es decir una parte humano/identificativa y otra mítico/proyectativa que será amplificada (retuiteada, publicada, compartida)[...]"<sup>30</sup>. Y Ulman, por su parte, admite que triunfó "ofreciendo el contenido más entretenido: otro drama humano."<sup>31</sup>

Otros proyectos fotográficos creados para las redes sociales presentan un enfoque de creación colectiva. Por ejemplo, Applifam<sup>32</sup> es un colectivo nacido en 2011 cuando Johan Du Toit publicó

en Instagram una fotografía e invitó a que cualquiera pudiera bajársela y editarla, manipularla y volverla a subir a la aplicación con el hashtag #applified\_jvdt. Comenzaba así una pionera acción cultural, colectiva y abierta que crecería con gran velocidad y cuyos ingredientes básicos eran la fotografía, la edición abierta y la publicación en Instagram. Cada día se publicaban una fotografía original (y su política solicitaban que solo se subieran fotografías propias y originales) y durante 24 horas los participantes podían hacer obras derivadas. Applifam tenía en 2018 miembros de 22 países y superaba ya los 10 mil usuarios o artistas implicados<sup>33</sup>. Es quizás el colectivo de artistas más grande de la historia. Gracias a las tecnologías de internet 2.0 y 3.0, al intercambio de información y a la mediaesfera transmedia el tradicional grupo de artistas reunidos en un estudio es ahora una red de creadores mundial. Este colectivo o comunidad digital ha tenido también varias exposiciones físicas.

#### b. Sobre la difusión de la obra y del artista

Instagram no es solo una herramienta para que los artistas trabajen con ella como un medio o como materia en sí misma para sus proyectos o como mero escaparate, sino que es también una plataforma que tanto instituciones públicas como privadas usan para presentar a sus artistas y obras. Algunas de las instituciones más importantes como el MOMA tienen proyectos museográficos específicos para Instagram, sobre todo invitando a los instagramers (usuarios de Instagram) a participar en exposiciones. Entre las instituciones internacionales más activas se encuentran el Museo del Louvre (@museelouvre), el Museo de Arte Moderno de Nueva York (@themuseumofmodernart) o la Tate Modern (@tate).

Entre las acciones llevadas a cabo por instituciones de renombre se encuentra la que desarrolló el Columbus Museum of Art que invitó a su público a tomar fotografías de la vida diaria, en homenaje a la New York City's Photo League, una de las primeras agrupaciones de fotógrafos artísticos que en los años 30 y 40 del siglo XX tomaban imágenes de la cotidianidad. Se enviaron más de 45 mil imágenes, de 5 mil fotógrafos de 89 países. El hashtag del proyecto, #MobilePhotoNow, fue seguido por más de 36 millones de personas. Según los datos que se dieron

en la conferencia anual sobre museos y web en 2015, el evento llegó a más de 270 millones de personas en todo el mundo entre participantes directos, visitantes presenciales y virtuales y la cobertura mediática<sup>34</sup>.

Algunas instituciones relacionadas con el arte contemporáneo usan su cuenta de Instagram para difundir noticias o dar información sobre los artistas y sus obras. Entre las instituciones que más rápido comenzaron a hacerlo se encuentran el San Francisco Museum of Modern Art y el Brooklyn Museum, en Estados Unidos<sup>35</sup>. Como afirman las investigadoras Georgia Marcelino y Marián Morena ha comenzado un replanteamiento de la relación del museo o centro de arte con su público, sobre todo en la consolidación de las relaciones directas entre ambos y buscando la participación del visitante. Para ello, un elemento fundamental ha sido "la integración de las redes sociales como parte de su plan de comunicación y difusión"<sup>36</sup>. Aunque las investigadoras también matizan que todavía queda un largo camino por recorrer, no solo porque muchas instituciones no usan las redes sociales sino porque las que las usan lo hacen, en general, de una forma poco innovadora dando solo información y sin aportar una verdadera dinámica con el público.

Los centros para el arte contemporáneo más pequeños parecen ser los más innovadores con las tecnologías. Quizás sus presupuestos más ajustados sean un aliciente para organizar talleres y exposiciones con estos enfoques. Por ejemplo, la Sala Fundación Cruzcampo organizó en 2015 la exposición *Infinito Particular*, una exposición de 250 *instagramers* activos. La muestra, producida por la sala y organizada por el estudio "La madre de los Beatles" en concurso público, se justifica porque "Instagram tiene la capacidad de convertir cualquier momento, por pequeño e insignificante que sea, en algo trascendente, susceptible de ser comentado y compartido"<sup>37</sup>.

También existen instituciones nacidas al abrigo de Instagram. Es el caso de Instagramers Gallery, fundada por Phil González y Jorge Martínez<sup>38</sup>. Todo comenzó cuando en 2014 González y Martínez comenzaron a seleccionar las mejores fotografías del día y a premiarlas con mil dólares y el título de "mejor fotografía del día". La iniciativa creció y han llegado a entregar premios inter-



nacionales de 100 mil dólares. Además, realizan talleres, charlas y encuentros<sup>39</sup>. No solo se trata de una galería virtual, sino que comenzaron a abrir sedes físicas (Miami y Madrid).

No solo eso, sino que han desarrollado una aplicación que lleva su mismo nombre para ayudar a encontrar los usuarios para que colaboren entre ellos. A pesar de su vocación universal esta app solo estaba disponible para IOS. Entre los ejemplos de Instagram "creator" está Lucas Levitan con un trabajo que se basó en la "foto-invasión"<sup>40</sup>. En 2014 presentaron su proyecto en versión europea y fue Madrid la ciudad elegida para lanzar la iniciativa en todo el continente, en la Fundación Telefónica. La web invita a los usuarios a postularse para exponer en la galería. Cuando llegó el proyecto a Madrid se trataba de una serie de actividades temporales, pero ya han pasado a formar parte de la actividad habitual del centro y se han instalado en el segundo piso de la Fundación Telefónica<sup>41</sup>.

### c. Sobre la venta y actividades relacionadas

Instagram también amplía las fronteras en la venta de arte, es decir, también hace del comercio artístico una acción transmediática. Existen aplicaciones específicas como Artsy que desde su plataforma online se dedica no solo a la exhibición y difusión de arte, sino también a las subastas, a la educación y a la investigación a través de su proyecto *The Art Genome Project*<sup>42</sup>. Pero Instagram es usada también por casas de subastas y galerías para realizar sus ventas. En el informe sobre las instituciones del arte y las nuevas tecnologías que publicó el Pew Research Center en 2013 ya incluía a Instagram entre las herramientas usadas solo dos años después de su nacimiento.

Aunque es cierto que Facebook encabezaba la lista a la que le seguía Twitter<sup>43</sup> y Youtube, lo cierto es que el posicionamiento de Instagram ya indicaba la fuerza que en 2012 (el informe es de enero de 2013) la aplicación comenzada a tener en el mundo del arte y sus instituciones<sup>44</sup>. Este informe evidencia que ya en 2012 las instituciones del arte habían conseguido muchos beneficios gracias al uso de las diferentes redes sociales. Instituciones internacionales en la venta de arte como Christies's y Shotheby's usan Ins-

tagram para presentar, difundir y aumentar las ofertas sobre sus piezas<sup>45</sup>.

El informe afirma que se incrementaron los asistentes, se vendieron más entradas, aumentó el número de personas que conocían a la institución y también la facilidad para organizar y fortalecer los esfuerzos en la búsqueda de fondos<sup>46</sup>. Además, el informe indica otros usos que las instituciones hacen de las redes en general, pero también de la presencia *online* como las posibilidades de acceso al programa de la institución desde el móvil o venta de productos. Así, el 15% de las instituciones que formaron parte de la investigación usaban las aplicaciones móviles para vender entradas o servicios<sup>47</sup>. Y es un dato importante si tenemos en cuenta que este informe se realizó sobre 1258 organizaciones y 1155 de ellas completaron todo el cuestionario<sup>48</sup>, aunque es importante matizar que se circunscribe a las instituciones americanas.

Otras investigaciones hablan de ventas directas a través, o gracias a, Instagram. El informe que Artsy realizó a coleccionistas (todos activos en Instagram y con más de 100 obras en sus colecciones de arte) arrojó un dato muy ilustrativo: un 51,5% de ellos habían comprado obra a artistas que habían descubierto a través de esta plataforma social<sup>49</sup>. Estos coleccionistas no solo buscan novedades en sus artistas habituales, sino que también usan la aplicación para descubrir nuevas firmas y para seguir o descubrir tendencias en el arte, además de crear sus propias preferencias publicando las obras que tienen o que están considerando adquirir<sup>50</sup>.

No es solo una cuestión de oportunidad para ver más obra y comprar más rápidamente, sino que adquirir a través de Instagram implica otras cuestiones como la mejora en la transparencia del comercio de obras. El comprador tiene acceso directo al artista y a toda su obra, cuando en el formato tradicional solo el galerista o intermediario lo tenían, según la opinión del 73% de los coleccionistas encuestados<sup>51</sup>.

### 3. Conclusiones

Las redes sociales han abierto unas fronteras y ha creado otras, sobre todo las que están apegadas al desarrollo de las TICs y al darwinismo tec-

nológico<sup>52</sup>. Las redes sociales y otras plataformas digitales son un universo en sí mismo que contiene todo el mundo del arte: creadores, galerías y museos, intermediarios y compradores. También el mundo de la crítica comienza a involucrarse en las redes. Todavía son acciones tímidas y no sistematizadas<sup>53</sup>, pero es precisamente la ruptura de los márgenes tradicionales en la creación, difusión y consumo del arte lo que crea nuevas fórmulas para el resto de la industria artística.

Podemos indicar ya algunos márgenes quebrantados. Así, en el ámbito de la creación los artistas elaboran proyectos específicos para la lógica y las fronteras propias de las redes sociales y las relaciones transmedia. El público, a través de la conciencia trasmediática, incide en la evolución y destino de la obra y/o del artista, en un rol muy alejado del espectador pasivo anterior. La difusión que hacen las instituciones de sus colecciones arroja ya números interesantes en el acceso a las piezas, el conocimiento del centro de arte y también en la venta de entradas. Y es en la venta donde quizás se está activando más el uso de las redes, junto con la creación. Como se ha comentado anteriormente Christie's y Sotheby's usan la aplicación de Instagram, pero ya existen también otras plataformas específicas para la venta y suabasta de obra como Artsy<sup>54</sup> o Invaluable<sup>55</sup>.

Sin embargo, las redes sociales como herramientas de creación, difusión o venta tienen tam-

bién voces críticas. Por ejemplo, Julenne Esquinca afirmó sobre Instagram que "aún necesita romper varias barreras, ya que se ha cuestionado la capacidad de esta red social como herramienta de promoción para el arte, sus detractores sostienen que la producción masiva de imágenes complica la lectura de trabajos artísticos ya que se pierden ante la vorágine de imágenes producidas. Además que no es un espacio 'serio' afirman"<sup>56</sup>. Pero a nuestro entender y tras realizar esta investigación, lo que se desprende del panorama artístico es que hay una batalla muy antigua entre las formas asentadas y las nuevas vías de creación y distribución ya que, de algún modo, se desequilibra el *status quo* y eso siempre crea conflictos.

No solo la red burbujea con pulsión escópica, sino que lo hace de una forma trasmediática. Entre las nuevas divas icónicas extraídas del imaginario colectivo que se hacen carne y los colectivos de artistas masivos hay toda una industria del arte en las redes que está difuminando todos los roles.

A pesar de esto, es indudable que a las redes sociales les queda un largo camino por recorrer que no tiene solo que ver con ellas mismas sino también con la alfabetización en las tecnologías de la ciudadanía, los sistemas de pago seguro, el acceso a móviles de última generación o las conexiones inalámbricas rápidas, seguras y baratas.

## NOTAS

<sup>1</sup> Estas primeras aproximaciones suponen una reflexión conceptual de los cambios que las nuevas tecnologías de interconexión digital y social están permitiendo a los artistas, galeristas, público y en general a todos los actores de las industrias culturales.

<sup>2</sup> Mirzoeff, Nicholas. 1999. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós. Espec. "La vida moderna se desarrolla en la pantalla", p. 17.

<sup>3</sup> Ramírez, Juan Antonio. 1976. *Medios de masas e historia del arte*. Madrid: Cátedra

<sup>4</sup> Lipovetsky, Gilles y Serroy, Jean (2009). *La pantalla global: Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama

<sup>5</sup> Tisseron, Serge. 2000. *El misterio de la cámara lúcida: fotografía e inconsciente*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

<sup>6</sup> Ródenas, entre otros, insiste en que se ha "democratizado la experiencia visual y [...] la producción audiovisual". Ródenas, Gabri. 2013. "Capturar es compartir. Filosofía, redes sociales y fotografía 2.0". *Enrahonar. Quaderns de Filosofia* 50: 59-72. Espec. p. 61

<sup>7</sup> Mattei, María Mihela. 2015. "El divinismo en tiempos de #Instagram". In *CIC Cuadernos de Información y Comunicación* 20: 95-107. Espec: 95. [https://doi.org/10.5209/rev\\_CIYC.2015.v20.49385](https://doi.org/10.5209/rev_CIYC.2015.v20.49385) Consultado por última vez el 20 de mayo de 2018

<sup>8</sup> Jenkins, Henry. 2009. "Transmedia Storytelling 101". In *Henry Jenkins: http://henryjenkins.org/2007/03/transmedia\_storytelling\_101.html* Última consulta realizada el 20 de mayo de 2018

<sup>9</sup> Jenkins, Henry. 2009. "The Revenge of the Origami Unicorn: Seven Principles of Transmedia Storytelling". In *Henry Jenkins*. [http://henryjenkins.org/2009/12/the\\_revenge\\_of\\_the\\_origami\\_uni.html](http://henryjenkins.org/2009/12/the_revenge_of_the_origami_uni.html) Última consulta realizada el 20 de mayo de 2018; y Jenkins, Henry. 2009. "Revenge of the Origami Unicorn: The Remaining Four Principles of Transmedia Storytelling". *Henry Jenkins* 12 de diciembre, [http://henryjenkins.org/2009/12/revenge\\_of\\_the\\_origami\\_unicorn.html#sthash.HCrkSsGM](http://henryjenkins.org/2009/12/revenge_of_the_origami_unicorn.html#sthash.HCrkSsGM).

dpuf Última consulta realizada el 23 de mayo de 2018

<sup>10</sup> La web de Pinterest es <http://www.pinterest.com>

<sup>11</sup> La web de Instagram es <https://www.instagram.com>

<sup>12</sup> La página de Youtube es <https://www.youtube.com>

<sup>13</sup> La página web de Artsy es <https://www.artsy.net/artists>

<sup>14</sup> Jenkins, Henry. 2011. "Transmedia 202: Further Reflections". *Henry Jenkins* 1 de agosto de 2011. In: [http://henryjenkins.org/2011/08/defining\\_transmedia\\_further\\_re.html](http://henryjenkins.org/2011/08/defining_transmedia_further_re.html) Última consulta realizada el 20 de mayo de 2018

<sup>15</sup> Dada la naturaleza espacio-temporal de esta primera aproximación no se ha incluido Youtube en este trabajo, pero es una red que presenta evidente atractivo e interés dentro del mundo del arte, tanto como medio de difusión como material creativo.

<sup>16</sup> Las dos primeras características las definió en Jenkins, Henry. 2009. *Op. Cit.* "The Revenge of the Origami Unicorn: Seven Principles of Transmedia Storytelling". Las cuatro últimas características se encuentran explicadas en Jenkins, Henry. 2009. *Op. Cit.* "Revenge of the Origami Unicorn: The Remaining Four Principles of Transmedia Storytelling".

<sup>17</sup> Medina, Manuel. 2007. "Prólogo". In LÉVY, Pierre. *Cibercultura. Informe al Consejo de Europa*. Barcelona: Anthropos, p. VII.

<sup>18</sup> Ródenas, Gabri. *Capturar es compartir*, p. 61

<sup>19</sup> En *The Banksy Shop* se pueden comprar desde camisetas hasta lienzos impresos, o tazas de desayuno. Más información en <http://www.thebanksyshop.co.uk/> Consultado por última vez el 31 de mayo de 2016.

<sup>20</sup> BBC. 20/08/2015. "Banksy Dismaland show revealed at Weston's Tropical". In *BBC*, <http://www.bbc.co.uk/news/uk-england-bristol-33999495> Consultado por última vez el 31 de mayo de 2018

<sup>21</sup> Picatoste, María. 5/04/2016. "El arte en los tiempos de Instagram". In *Medium.com*. [https://medium.com/@pikatoust/el-arte-en-los-tiempos-de-](https://medium.com/@pikatoust/el-arte-en-los-tiempos-de)

[instagram-8b7f70a1b3ba](https://medium.com/@pikatoust/el-arte-en-los-tiempos-de-instagram-8b7f70a1b3ba) Consultado por última vez el 13 de mayo de 2019

<sup>22</sup> NOSOTROS. s.f. "Nosotros". In *Nosotros-art*. <http://www.nosotros-art.com/nosotros> Consultado por última vez el 24 de mayo de 2018.

<sup>23</sup> Mattei, *El divinismo en tiempos de Instagram*, p. 96

<sup>24</sup> Kunsthalle Wien. 8/03/2015. "Performance Amalia Ulman 4/3 2015: The Future of Memory". In *Youtube*, <https://www.youtube.com/watch?v=2ISBUKRcLrQ> Consultado por última vez el 31 de mayo de 2018

<sup>25</sup> Sooke, Alastair. 12/01/2016. "Is this the first Instagram masterpiece?". In *The Telegraph* <http://www.telegraph.co.uk/photography/what-to-see/is-this-the-first-instagram-masterpiece/> Consultado por última vez el 24 de mayo de 2018

<sup>26</sup> El programa se encuentra en <https://www.google.co.uk/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKEwjtkKacjYTNahWM LsAKHc2OAK8QFggfMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.newmuseum.org%2Fpress%2Fdownload%2F79&usg=AFQjCNGVNdCamzy0aeb7qf6jWWzXwl74fw&sig2=kYnj3ztAdfLCHG-dQGbiDA&bvrm=bv.123325700,d.ZGg> Consultado por última vez el 15 de mayo de 2019

<sup>27</sup> Adams, Susan. 4/01/2016. "From Ashley Graham to Lauren Conrad: 30 Under 30 In Art and Style". In *Forbes* <http://www.forbes.com/sites/susanadams/2016/01/04/from-ashley-graham-to-lauren-conrad-30-under-30-in-art-and-style/#288f97ac380e> Consultado por última vez el 24 de agosto de 2018. También Kinsella, Eileen. 4/01/2016. "Outraged Photographer Sues Gagosian Gallery and Richard Prince for Copyright Infringement". In *artnetnews* <https://news.artnet.com/market/donald-graham-sues-gagosian-richard-prince-401498> Consultado por última vez el 24 de mayo de 2018

<sup>28</sup> Baker (curator). 15/02/2016. "Performing for the Camera: 5 key artista". TATE <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/performing-camera> Consultado por última vez el 13 de mayo de 2019

<sup>29</sup> Mattei, *El divinismo en tiempos de Instagram*, p. 97

<sup>30</sup> *Ibidem*. p. 101

<sup>31</sup> THE INFLUENCERS. s.f. "Amalia Ulman". In *The Influencers.org* <http://theinfluencers.org/amalia-ulman> Consultado por última vez el 24 de mayo de 2018

<sup>32</sup> Se puede ver la galería de esta comunidad creativa en <https://www.instagram.com/applifam/> Consultado por última vez el 13 de mayo de 2019

<sup>33</sup> Thornton, Leslie-Jean. 2014. "The Photo Is Live at Applifam: An Instagram Community Grapples with How Images Should Be Used". In *Visual Communication Quarterly*, Routledge, 21:2, p. 72-82 <http://dx.doi.org/10.1080/15551393.2014.928147> Consultado por última vez el 24 de mayo de 2018. Except: p. 73

<sup>34</sup> MUSEUMS AND THE WEB. 2015. "#MobilePhotoNow Instagram Exhibition at Columbus Museum of Art". In *19th annual Museums and the Web conference annual conference* <http://mw2015.museumsandtheweb.com/bow/mobilephotonow-instagram-exhibition-at-columbus-museum-of-art/> Consultado por última vez el 25 de mayo de 2016

<sup>35</sup> CANADIAN HERITAGE INFORMATION NETWORK. 2013. "Museums Invite Instagrammers to Participate in Exhibits". In *Canada Government.ca* <http://www.rcip-chin.gc.ca/sgc-cms/nouvelles-news/anglais-english/?p=6350> Consultado por última vez el 13 de mayo de 2019

<sup>36</sup> Marcelino, Georgina y Morena, Marián. 2014. "Redes sociales basadas en imágenes como herramienta de comunicación museística. Museos y centros de arte Moderno y Contemporáneo de España en Pinterest e Instagram". In *adComunica. Revista Científica de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación* 8, p. 139-167. Espec: p.160 <http://www.adcomunicarevista.com/ojs/index.php/adcomunica/article/view/202> Consultado por última vez el 13 de mayo de 2019

<sup>37</sup> EP. 4/03/2015. "El arte de Instagram se instala en la Sala Fundación Cruzcampo". In *La Opinión de Málaga* <http://www.laopiniondemalaga.es/cultura-espectaculos/2015/03/03/andalucia-malaga-cultura-748011.html> Con-

sultado por última vez el 15 de mayo de 2019

<sup>38</sup> INSTAGRAMERS. (s.f.). "About". In *Instagramers.com*, <http://instagramers.com/about/> Consultado por última vez el 15 de mayo de 2019

<sup>39</sup> Rivera, Patricia. 2/01/2014. "Cuando Instagram se hace arte". In *El Mundo* <http://www.elmundo.es/yo-dona/2013/12/30/52aef46722601d4c0f8b4594.html> Consultado por última vez el 25 de mayo de 2018

<sup>40</sup> Más información sobre la app <http://lucaslevitan.com/category/the-app/> Consultado por última vez el 25 de mayo de 2016.

<sup>41</sup> Gonzalez afirma que la "Instagramers gallery is a big success until now, and after 6 months of exhibition on the second floor at Fundación Telefónica it has been moved to the ground floor at the entrance of the building. Now you can have a coffee, a drink, a healthy salad...and see the selection of photographs of our mobile Instagramers Team and other temporary exhibitions from contest winners." González, Phil. 13/10/2014. "Welcome to the new Instagramers Gallery in Madrid!". In *Instagramers.com*, <http://instagramers.com/destacados/welcome-to-the-new-instagramers-gallery-in-madrid/> Consultado por última vez el 13 de mayo de 2019.

<sup>42</sup> Más información sobre este proyecto en <https://www.artsy.net/> Consultado por última vez el 15 de mayo de 2019

<sup>43</sup> En el año 2014 Instagram ya superaba en usuarios a Twitter según el especialista Gelles, David. 19/12/2014. "Citigroup Says Instagram Is Worth \$35 Billion". In *The New York Times* [http://dealbook.nytimes.com/2014/12/19/citigroup-says-instagram-is-worth-35-billion/?\\_r=2&utm\\_source=Artsy+Gallery+Insights+%28new%29&utm\\_campaign=966cca4147-2015\\_4\\_20\\_Artsy\\_Gallery\\_Insights\\_4&utm\\_medium=email&utm\\_term=0\\_95ac290c4-966cca4147-](http://dealbook.nytimes.com/2014/12/19/citigroup-says-instagram-is-worth-35-billion/?_r=2&utm_source=Artsy+Gallery+Insights+%28new%29&utm_campaign=966cca4147-2015_4_20_Artsy_Gallery_Insights_4&utm_medium=email&utm_term=0_95ac290c4-966cca4147-) Consultado por última vez el 26 de mayo de 2018

<sup>44</sup> Thomson, Kristin, Purcell, Kristen, y Rainie, Lee. 2013. *Arts Organizations and Digital Technologies*. Washington: Pew Research Center's Internet

& American Life Project, pp. 1-65. Except: p. 26 <https://www.pewinternet.org/2013/01/04/arts-organizations-and-digital-technologies/> Consultado por última vez el 13 de mayo de 2019

<sup>45</sup> Esquinca, Julenne. 16/08/2015. "Instagram ¿Herramienta para la venta de arte?", *Fahrenheit Magazine*, <http://fahrenheitmagazine.com/vidaestilo/tecnologia/instagram-herramienta-para-la-venta-de-arte/> Consultado por última vez el 26 de mayo de 2018 [en la actualidad fuera de línea]

<sup>46</sup> Para Thomson et.al: "Increased attendance at events, More ticket sales, Increased public awareness of the organization, An ability to support fundraising efforts" en Thomson, Kristin, Purcell, Kristen, y Rainie, Lee, *Arts Organizations*, p. 4.

<sup>47</sup> "Mobile connectivity is beginning to drive some activity in arts organizations. Some 24% of these respondents say they use apps to provide content to the public; 17% say they use apps to facilitate work in their own organization; 15% use apps to sell tickets or services; 5% use apps to train and educate employees". *Ibidem*.

<sup>48</sup> *Ibidem*.

<sup>49</sup> Soboleva, Elena. 19/04/2015. "How Collectors Use Instagram to Buy Art". In *Artsy.net* <https://www.artsy.net/article/elena-soboleva-collectors-instagram-to-buy-art> Consultado por última vez el 15 de mayo de 2019

<sup>50</sup> "Collectors also rely on Instagram as a tool for discovering and researching art trends. While 30% post the works they are considering acquiring for their collection, many others use it to gauge current trends. *It is hype for sure, which has negative and positive effects. But if your artwork isn't represented on Instagram these days, do you exist?*"— *NY Collector*". *Ibidem*

<sup>51</sup> *Ibidem*

<sup>52</sup> Pérez, Johanna. 2015. "Fotografía en tiempos de darwinismo tecnológico". In *Aularia* 1, pp. 9-14 <http://www.aularia.org/ContadorArticulo.php?idart=175> Consultado por última vez el 26 de mayo de 2016

<sup>53</sup> Enlace a continuación los resultados del rastreo de Google Trends respecto a "practical art critic". Los resultados fueron los mismos con

búsquedas similares como “art critic”: <https://trends.google.com/trends/explore?cat=299&date=today%205-y&q=%2Fm%2F0glpjll,Practical%20art%20criticism,%2Fm%2F0jjw> Bús-

queda realizada el 26 de mayo de 2016 y actualizada el 15 de mayo de 2019

<sup>54</sup> Para visitar su web clicar en <https://www.artsy.net/> Consultado por última vez el 26 de mayo de 2016

<sup>55</sup> Para visitar su web clicar en <http://www.invaluable.com/> Consultado por última vez el 26 de mayo de 2016

<sup>56</sup> Esquinca, Julenne, 16/08/2015, “Instagram...”, s/n.

## REFERENCIAS

- Adams, Susan. 4/01/2016. "From Ashley Graham to Lauren Conrad: 30 Under 30 In Art and Style." In *Forbes* <http://www.forbes.com/sites/susanadams/2016/01/04/from-ashley-graham-to-lauren-conrad-30-under-30-in-art-and-style/#288f97ac380e> Consultado por última vez el 24 de agosto de 2018.
- Baker (curator). 15/02/2016. "Performing for the Camera: 5 key artista." TATE <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/performing-camera> Consultado por última vez el 13 de mayo de 2019
- BBC. 20/08/2015. "Banksy Dismaland show revealed at Weston's Tropicana." In *BBC*, <http://www.bbc.co.uk/news/uk-england-bristol-33999495> Consultado por última vez el 31 de mayo de 2018
- CANADIAN HERITAGE INFORMATION NETWORK. 2013. "Museums Invite Instagrammers to Participate in Exhibits." In *Canada Government.ca* <http://www.rcip-chin.gc.ca/sgc-cms/nouvelles-news/anglais-english/?p=6350> Consultado por última vez el 13 de mayo de 2019
- EP. 4/03/2015. "El arte de Instagram se instala en la Sala Fundación Cruzcampo." In *La Opinión de Málaga* <http://www.laopiniondemalaga.es/cultura-espectaculos/2015/03/03/andalucia-malaga--cultura-/748011.html> Consultado por última vez el 15 de mayo de 2019
- Esquinca, Julenne. 16/08/2015. "Instagram ¿Herramienta para la venta de arte?" *Fahrenheit Magazine*, <http://fahrenheitmagazine.com/vidaestilo/tecnologia/instagram-herramienta-para-la-venta-de-arte/> Consultado por última vez el 26 de mayo de 2018 [en la actualidad fuera de línea].
- Gelles, David. 19/12/2014. "Citigroup Says Instagram Is Worth \$35 Billion." In *The New York Times* [http://dealbook.nytimes.com/2014/12/19/citigroup-says-instagram-is-worth-35-billion/?\\_r=2&utm\\_source=Artsy+Gallery+Insights+%28new%29&utm\\_campaign=966cca4147-2015\\_4\\_20\\_Artsy\\_Gallery\\_Insights\\_4&utm\\_medium=email&utm\\_term=0\\_95ac2900c4-](http://dealbook.nytimes.com/2014/12/19/citigroup-says-instagram-is-worth-35-billion/?_r=2&utm_source=Artsy+Gallery+Insights+%28new%29&utm_campaign=966cca4147-2015_4_20_Artsy_Gallery_Insights_4&utm_medium=email&utm_term=0_95ac2900c4-966cca4147-) Consultado por última vez el 26 de mayo de 2018.
- González, Phil. 13/10/2014. "Welcome to the new Instagramers Gallery in Madrid!" In *Instagramers.com* <http://instagramers.com/detacados/welcome-to-the-new-instagramers-gallery-in-madrid/> Consultado por última vez el 13 de mayo de 2019.
- INSTAGRAMERS. (s.f.). "About." In *Instagramers.com*, <http://instagramers.com/about/> Consultado por última vez el 15 de mayo de 2019
- Jenkins, Henry. 2011. "Transmedia 202: Further Reflections." In *Henry Jenkins* 1 de agosto de 2011. In: [http://henryjenkins.org/2011/08/defining\\_transmedia\\_further\\_re.html](http://henryjenkins.org/2011/08/defining_transmedia_further_re.html) Última consulta realizada el 20 de mayo de 2018
- Jenkins, Henry. 2009. "Transmedia Storytelling 101." In *Henry Jenkins*: [http://henryjenkins.org/2007/03/transmedia\\_storytelling\\_101.html](http://henryjenkins.org/2007/03/transmedia_storytelling_101.html) Última consulta realizada el 20 de mayo de 2018
- Jenkins, Henry. 2009. "The Revenge of the Origami Unicorn: Seven Principles of Transmedia Storytelling." In *Henry Jenkins*. [http://henryjenkins.org/2009/12/the\\_revenge\\_of\\_the\\_origami\\_uni.html](http://henryjenkins.org/2009/12/the_revenge_of_the_origami_uni.html) Última consulta realizada el 20 de mayo de 2018.
- Jenkins, Henry. 2009. "Revenge of the Origami Unicorn: The Remaining Four Principles of Transmedia Storytelling." *Henry Jenkins* 12 de diciembre, [http://henryjenkins.org/2009/12/revenge\\_of\\_the\\_origami\\_unicorn.html#sthash.HCrkSsGM.dpuf](http://henryjenkins.org/2009/12/revenge_of_the_origami_unicorn.html#sthash.HCrkSsGM.dpuf) Última consulta realizada el 23 de mayo de 2018
- Kinsella, Eileen. 4/01/2016. "Outraged Photographer Sues Gagosian Gallery and Richard Prince for Copyright Infringement." In *artnet-news* <https://news.artnet.com/market/donald-graham-sues-gagosian-richard-prince-401498> Consultado por última vez el 24 de mayo de 2018
- Kunsthalle Wien. 8/03/2015. "Performance Amalia Ulman 4/3 2015: The Future of Memory." In *Youtube*, <https://www.youtube.com/watch?v=2ISBUKRrLQ> Consultado por última vez el 31 de mayo de 2018

- Lipovetsky, Gilles, y Jean Serroy. 2009. *La pantalla global: Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama. <https://doi.org/10.7764/cdi.24.61>
- Mannix, Hyatt. 2014. *New Museum And Rhizome to Copresent First Look A Series Of Projects Showcasing Art On The Net*. Available at <https://www.google.co.uk/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&ved=0ahUKewjtqKacjYTNahWMLsAKHc2OAK8QFggfMAA&url=http%3A%2F%2Fwww.newmuseum.org%2Fpress%2Fdownload%2F79&usg=AFQjCNGVNdCamzy0aeb7qf6jVWzXwl74fw&sig2=kYnj3ztAdfLCHG-dQGbiDA&bvm=bv.123325700,d.ZGg> Consultado por última vez el 15 de mayo de 2019
- Marcelino, Georgina, y Marián Morena. 2014. "Redes sociales basadas en imágenes como herramienta de comunicación museística. Museos y centros de arte Moderno y Contemporáneo de España en Pinterest e Instagram." In *adComunica. Revista Científica de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación* 8: 139-167. <http://www.adcomunicarevista.com/ojs/index.php/adcomunica/article/view/202> Consultado por última vez el 13 de mayo de 2019. <https://doi.org/10.6035/2174-0992.2014.8.9>
- Mattei, María Mihela. 2015. "El divinismo en tiempos de #Instagram." In *CIC Cuadernos de Información y Comunicación* 20: 95-107. [https://doi.org/10.5209/rev\\_CIYC.2015.v20.49385](https://doi.org/10.5209/rev_CIYC.2015.v20.49385) Consultado por última vez el 20 de mayo de 2018. [https://doi.org/10.5209/rev\\_ciyc.2015.v20.49385](https://doi.org/10.5209/rev_ciyc.2015.v20.49385)
- Medina, Manuel. 2007. "Prólogo." *Cibercultura. Informe al Consejo de Europa*, Pierre Lévy, VII. Barcelona: Anthropos.
- Mirzoeff, Nicholas. 1999. *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- MUSEUMS AND THE WEB. 2015. "#Mobile-PhotoNow Instagram Exhibition at Columbus Museum of Art." In *19th annual Museums and the Web conference annual conference* <http://mw2015.museumsandtheweb.com/bow/mobilephotonow-instagram-exhibition-at-columbus-museum-of-art/> Consultado por última vez el 25 de mayo de 2016
- NOSOTROS. s.f. "Nosotros." In *Nosotros-art*. <http://www.nosotros-art.com/nosotros> Consultado por última vez el 24 de mayo de 2018.
- Pérez, Johanna. 2015. "Fotografía en tiempos de darwinismo tecnológico." In *Aularia* 1: 9-14 <http://www.aularia.org/ContadorArticulo.php?idart=175> Consultado por última vez el 26 de mayo de 2016
- Picatoste, María. 5/04/2016. "El arte en los tiempos de Instagram." In *Medium.com*. <https://medium.com/@pikatoust/el-arte-en-los-tiempos-de-instagram-8b7f70a1b3ba> Consultado por última vez el 13 de mayo de 2019. <https://doi.org/10.13184/eidon.40.2013.71-88>
- Ramírez, Juan Antonio. 1976. *Medios de masas e historia del arte*. Madrid: Cátedra
- Rivera, Patricia. 2/01/2014. "Cuando Instagram se hace arte." In *El Mundo* <http://www.elmundo.es/yodona/2013/12/30/52aef46722601d4c0f8b4594.html> Consultado por última vez el 25 de mayo de 2018
- Ródenas, Gabri. 2013. "Capturar es compartir. Filosofía, redes sociales y fotografía 2.0." *Enrahonar. Quaderns de Filosofia* 50: 59-72. <https://doi.org/10.5565/rev/enrahonar/v50n0.116>
- Soboleva, Elena. 19/04/2015. "How Collectors Use Instagram to Buy Art." In *Artsy.net* <https://www.artsy.net/article/elena-soboleva-collectors-instagram-to-buy-art> Consultado por última vez el 15 de mayo de 2019
- Sooke, Alastair. 12/01/2016. "Is this the first Instagram masterpiece?" In *The Telegraph* <http://www.telegraph.co.uk/photography/what-to-see/is-this-the-first-instagram-masterpiece/> Consultado por última vez el 24 de mayo de 2018
- The Bansky Shop. 2016. <http://www.thebanksyshop.co.uk/> Consultado por última vez el 31 de mayo de 2016
- THE INFLUENCERS. s.f. "Amalia Ulman." In *The Influencers.org* <http://theinfluencers.org/amalia-ulman> Consultado por última vez el 24 de mayo de 2018

Tisseron, Serge. 2000. *El misterio de la cámara lúcida: fotografía e inconsciente*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Thornton, Leslie-Jean. 2014. "The Photo Is Live at Applifam: An Instagram Community Grapples with How Images Should Be Used" In *Visual Communication Quarterly* 21 (2): 72-82 <http://dx.doi.org/10.1080/15551393.2014.928147> Consultado por última vez el 24 de mayo de 2018. <https://doi.org/10.1080/15551393.2014.928147>

Thomson, Kristin, Purcell, Kristen, and Lee Rainie. 2013. *Arts Organizations and Digital Technologies*. Washington: Pew Research Center's Internet & American Life Project, 1-65. <https://www.pewinternet.org/2013/01/04/arts-orga->

nizations-and-digital-technologies/ Consultado por última vez el 13 de mayo de 2019

### Sitios web y aplicaciones

- Applifam <https://www.instagram.com/applifam/>
- Artsy <https://www.artsy.net/artists>
- Instagram <https://www.instagram.com>
- Invaluable <http://www.invaluable.com/>
- Lucas Levitan <http://lucaslevitan.com/category/the-app/>
- Pinterest <http://www.pinterest.com>
- Youtube <https://www.youtube.com>



# LA MEZQUITA DE CÓRDOBA Y EL MOVIMIENTO ARQUITECTÓNICO NEOÁRABE: DE NORTE Y CENTROAMÉRICA A CHILE

José Alberto Moráis Morán  
María Ximena Urbina Carrasco

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso\*

Data recepción: 2018/02/07

Data aceptación: 2018/05/01

Contacto autores: jose.morais@pucv.cl; ximena.urbina@ead.cl

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0069-5864>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3203-0269>

## RESUMEN

Se estudia la fortuna de la mezquita de Córdoba entre los arquitectos neoárabes de finales del siglo XIX y principios del XX, proponiendo un periplo de formas que, partiendo de la Exposición Colombina de Chicago del año 1893, germinaron con cierto éxito en La Habana, Lima y, finalmente, en Chile. Se remarca la importancia de este fenómeno de reinterpretación historicista, menos investigado, frente a la omnipresencia del *alhambriismo*. Finalmente, se publican datos inéditos y material gráfico sobre estructuras neoárabes chilenas, hasta ahora nunca o escasamente analizadas.

Palabras clave: mezquita, neoárabe, Chicago, La Habana, Chile

## ABSTRACT

This study of the fortunes of the Mosque of Cordoba at the hands of the Neo-Moorish architects of the late 19th and early 20th centuries proposes a journey through forms that originate at the Columbian Exposition in Chicago in 1893 and take root to some extent in Havana, Lima and, ultimately, in Chile. The importance of this phenomenon of historicist reinterpretation, the subject of less research than the omnipresence of *alhambriismo*, is highlighted. Finally, unpublished data and graphic material on the subject of Chilean Neo-Moorish structures, which never been analysed or only sparingly so, is revealed.

Keywords: mosque, Neo-Moorish, Chicago, Havana, Chile

## La Alhambra sempiterna

En el año 1992 Zeynep Çelik publicó un estudio, hoy considerado clásico dentro de la historiografía, donde analizó la fortuna de las supuestas formas orientales de la arquitectura y su asimilación en los pabellones de las exposiciones universales durante el siglo XIX<sup>1</sup>. En su texto, la Alhambra de Granada se convertía en el gran referente artístico para las versiones del *revival* historicista,

frente a la mezquita de Córdoba, mencionada esporádicamente y sin profundizar en la repercusión que el edificio medieval pudo haber tenido entre los arquitectos decimonónicos<sup>2</sup>.

Desde la aparición de esta investigación, hasta el año 2018, los estudios sobre la arquitectura reinterpretativa de la tradición edilicia islámica medieval durante el siglo XIX y principios del XX han aumentado considerablemente. Precisamen-



Fig. 1. Rafael Guastavino, Recreación de La Lonja de Valencia, Chicago, 1893. © Bancroft

te en 2016 vio la luz el trabajo grupal, coordinado por Rafael López Guzmán y Rodrigo Gutiérrez Viñuales, dos de las más reconocidas autoridades en el tema del arte y la arquitectura neoárabe<sup>3</sup>. Tanto en este volumen, como en otros trabajos del último investigador<sup>4</sup>, la Alhambra se muestra como el gran referente artístico para la arquitectura neoárabe de toda América. Esta idea se corroboró a través de sendos actos académicos celebrados en el año 2017. En el "Simposio Internacional América Latina. África del Norte. España. Traslaciones culturales, intelectuales y literarias", se puso el acento en la visión orientalista del arte y la cultura del siglo XIX<sup>5</sup>. Por su parte, la Universidad de Zurich organizó un congreso enmarcado en el Grupo de Investigación "Mudejarismo and Moorish Revival Project" del Kunsthistorisches Institut, que dirige la Dra. Francine Geise y de cuyo equipo destacamos la publicación, desde el año 2015, de importantes textos dedicados al neoárabe, siempre en una comprensión orientalista del fenómeno<sup>6</sup>.

El actual encumbramiento de la Alhambra de Granada, bien acreditado científicamente, como referente inspirador para las múltiples versiones de los arquitectos europeos y americanos, es tan sólo la consecuencia de un largo periplo historiográfico que, para el caso español, bien pudo iniciarse teóricamente en la década de los setenta, con las publicaciones de Pedro Navascués<sup>7</sup>. Se ha considerado al autor como uno de los primeros investigadores en definir el *alhambrismo*<sup>8</sup> aplicado a la arquitectura decimonónica, profundizan-

do también en este línea durante la década de los 80 los pioneros trabajos de Tonia Raquejo<sup>9</sup>.

En definitiva, el conjunto de los palacios nazaríes ha terminado por convertirse en un hito omnipresente del llamado neoárabe y la bibliografía de los últimos veinte años así lo defiende. Se analizó su papel en la construcción de un imaginario romántico de tradición orientalista<sup>10</sup>, con estudios más pragmáticos sobre el papel de Rafael Contreras Muñoz (1826-1890) en la restauración del monumento y la exportación de yeserías que se vendían a Europa como una de las principales vías de difusión de sus ornamentos<sup>11</sup>.

En este marco cronológico se profundizó también en la relevancia de figuras como Owen Jones y Jules Goury a la hora de divulgar en Europa el patrimonio artístico del edificio granadino<sup>12</sup> e incluso se han publicado tentativas de una reflexión terminológica sobre las nomenclaturas estilísticas más pertinentes para definir este movimiento artístico usualmente conocido como neoárabe<sup>13</sup>.

De igual forma, profundos estudios concretaron el rol de la Alhambra en las exposiciones universales<sup>14</sup>, en la construcción de la imagen de España y Andalucía<sup>15</sup> o en las repercusiones sobre la arquitectura decimonónica en áreas más orientales<sup>16</sup>. La atención muy detenida que los investigadores han puesto sobre el tema del *alhambrismo* parece, en el futuro, continuar creciendo, fascinados por las reproducciones realizadas en la Inglaterra finisecular del Patio de los Leones o de las yeserías<sup>17</sup>, así como las impresiones que los palacios granadinos generaron sobre viajeros y estudiosos<sup>18</sup>.

### La mezquita soslayada

La fortuna historiográfica de la mezquita de Córdoba, en el marco de su reinterpretación arquitectónica por los tracistas decimonónicos no corrió tanta suerte y ello a pesar de que la gran aljama llamó desde bien temprano la atención de viajeros y cronistas. Ambrosio de Morales (1513-1591) y sus influyentes textos, ya remarcaban la relevancia del "famoso y extraño edificio", su horizontalidad, la presencia de almenas y torres, las puertas de bronce, el bosque de "ochocientas y cincuenta columnas (...) que se trajeron de muy lejos de Grecia, o del oriente", loando sus

mosaicos dorados y, especialmente, la riqueza de materiales y el color, sobre todo en los arcos con "dovelas (...) de piedra y dadas por cima de blanco y colorado". Todo ello ha "puesto admiración a muchos artífices extranjeros"<sup>19</sup>.

El cronista del siglo XVI, al referirse a la obra "morisca", estaba acuñando el término que asumiría la contemporaneidad en los estudios del *revival* islámico, aportando los datos arquetípicos de las publicaciones del siglo XX: riqueza, columnas, suntuosidad, exotismo y Oriente, como conceptos claves a la hora de examinar el edificio.

Tras Ambrosio de Morales se inició una tradición extensa entre los viajeros que, particularmente en el Romanticismo, se interesaron por el edificio, pero nunca en los términos con los que se abordó la Alhambra granadina<sup>20</sup>.

En este punto resulta necesaria una reivindicación de los autores hispanos. Aunque los dibujos de Owen Jones se han convertido en un supuesto referente pionero en la difusión de los ornamentos *alhambristas* desde el monumento español a Europa, no ha de olvidarse que estuvieron precedidos por los magistrales diseños de Rafael Contreras. Para el caso de la mezquita de Córdoba, también se han encumbrado como pioneros los de Jean-François Peyron, sin embargo, sabemos que uno de los primeros viajeros en retratar la aljama fue el británico Henry Swinburne<sup>21</sup>. El mismo fenómeno se detecta para la extensa y acertada descripción de Ambrosio de Morales, minimizada por los estudiosos europeos<sup>22</sup>.

En este marco cronológico consideramos esencial remarcar el papel que, nuevamente, habrían de tener los eruditos británicos. Twiss (1747-1821) se detiene en el año 1775 en el que llama "bosque de columnas", intentando hallar un sistema de lectura simbólica a partir de la cabalística que le permitiese comprender el significado de la obra<sup>23</sup>. Tan sólo cuatro años después Henry Swinburne abordó la construcción<sup>24</sup>. Su texto se acompañó de 7 dibujos de la Alhambra y tan sólo 3 de la mezquita.

Frente a la sempiterna presencia de la Alhambra, ya por entonces epicentro del interés de los escritores y eruditos, la mezquita de Córdoba acabó relegada al margen a finales del siglo XVIII y principios del XIX, documentándose en com-



Fig. 2. Joaquín Pavía, Sala de Manufacturas, Chicago, 1893. © Ives

paración, menos noticias que reflejen el interés por su conservación y estudio. Sin embargo, ha de remarcarse que, frente a las nefastas prácticas de intervención restauradora en los palacios nazaries, entre los años 1815 y 1819 se acometieron cuidadas labores en los mosaicos del *mihrab* de la mezquita por parte del arquitecto italiano Duroni<sup>25</sup>.

El objetivo de este trabajo no reside en estudiar el acercamiento desde Europa a la mezquita, sino su valorización en América. No obstante, estas imágenes del templo cordobés deben considerarse pioneras en retratar el monumento, tan tempranas como el interés mostrado por Ambrosio de Morales, un precedente por lo general poco valorado y ensombrecido por los testimonios ingleses y franceses<sup>26</sup>.

### La mezquita de Córdoba en América del Norte

Un hito relevante para España y que no ha tenido excesivas repercusiones en los estudios nacionales fue la llamada Exposición Colombina de 1893, realizada en Chicago para conmemorar el IV Centenario de la llegada de Cristóbal Colón a América<sup>27</sup>. El gobierno español participó activamente e incluso miembros de la familia real acudieron a la muestra, donde se construyó, por ejemplo, una evocación de la Lonja de Valencia, realizada por el arquitecto Rafael Guastavino (1842-1908)<sup>28</sup> (fig. 1), además de otros edificios que rememoraban el protagonismo de la arquitectura medieval y renacentista hispana. Así fue concebida una sección de San Juan de los Re-



Fig. 3. Joaquín Pavía, Sala de Manufacturas, Chicago, 1893. © Bancroft

yes (Toledo), que albergó el llamado Woman's Building o una reproducción del claustro de San Gregorio de Valladolid como sede del Agriculture Building. Otro de los espacios más representativos se organizaba en torno a una evocación del convento de La Rábida (Huelva), trazado a orillas del lago Michigan por William Eleroy Curtis (1850-1911), jefe de la Oficina de América Latina en los Estados Unidos<sup>29</sup>.

Más importante para nuestro trabajo fue la recreación, en el centro del Midway Plaisance y al lado de la famosa noria, de un edificio neoárabe que se inspiraba directamente en la mezquita de Córdoba, sede del Manufactures and Liberal Arts Building. El comisario catalán Rafael Puig supervisó las obras, trazadas por el arquitecto Joaquín Pavía Bermingham, a la sazón Comisario General de Bellas Artes de la Delegación española en la muestra<sup>30</sup> (fig. 2). Como ha señalado Sazatornil, uno de los escasos investigadores españoles que se detuvo en el edificio: "por primera vez en una larga tradición neoárabe se cita exclusiva y expresamente la mezquita de Córdoba"<sup>31</sup>. Con todo, tampoco habrá de olvidarse que en la exhibición de la Johnson Railroad Signal Company, y al otro lado del área ocupada por España, se ubicaron prototipos de "famosas fortalezas y un modelo del puente de Córdoba, cuyos cimientos se construyeron hace casi 2.000 años"<sup>32</sup>.

La recreación de la aljama cordobesa coexistió con otros hitos importantes del medievalismo europeo, como en el pabellón de Italia, donde se exhibieron unas reproducciones en miniatura de las puertas de San Marcos de Venecia, insistent-



Fig. 4. Joaquín Pavía, Sala de Manufacturas, Chicago, 1893. © Bancroft

do las fuentes en los mosaicos y su ascendencia bizantina. Al suroeste de este espacio, como se ha dicho, se ubicó la Sección Española, con sus "melancólicos arcos y sus enormes pilares y sus techos rosas (...) reproduciendo algunas de las características más sobresalientes de la catedral de Córdoba"<sup>33</sup>, con 144 columnas y 163 arcos<sup>34</sup> (fig. 3).

Las publicaciones derivadas del evento se acompañaron de varias imágenes que sin duda ayudaron en la difusión internacional de la imagen de la mezquita<sup>35</sup> (fig. 4). En ellas se percibe la recreación de una gran arcada compuesta por doce arcos de herradura, los inferiores, sobre los que apean otros tantos de medio punto, siguiendo el modelo primigenio de tiempos de Abderramán I (780-785) y la primera ampliación de Abderraman II (821-852). En el extremo de esta arcada se recreó también el acceso triforo de arcos polilobulados de la *macsura* (fig. 5), levantada por Al-Hakam II en torno al año 966<sup>36</sup>. Otro diseño (fig. 6), muy poco conocido, ofrece una vista frontal de este elemento<sup>37</sup>, el más efectista del edificio de Manufacturas y Artes Liberales, que las fuentes consideran excelente, revelando también que los apeos de la recreación se facturaron en mármol<sup>38</sup>.

Las publicaciones del momento loaron la participación española en la muestra: "Las exhibiciones de España están tan dispersas que no esperaríamos encontrar muchas curiosidades en el edificio del gobierno (se refiere a la reproducción de la Lonja de Valencia, sede de la Comisión es-



Fig. 5. Joaquín Pavía, Sala de Manufacturas, Chicago, 1893. © Bancroft

pañola), pero contiene muchos recuerdos valiosos de Colón; varias de sus cartas están aquí, y una espada presentada por la reina Isabel (...) España ha respondido muy cordialmente a la invitación de los Estados Unidos y sus exposiciones son numerosas e interesantes. Se puede decir que el Convento de La Rábida es un museo español; las tres carabelas son una de sus contribuciones”<sup>39</sup>.

El comisario responsable de la recreación cordobesa, Rafael Puig y Valls, dejó un extenso diario donde relató sus impresiones durante el montaje, que finalizó el 6 de junio de 1893: “Del fac-simil de la mezquita de Córdoba que formó la ornamentación del local (con) (...) arcos y columnas que se cuentan por centenares (...) Tiene este patio forma rectangular, con una puerta central de arcos árabes policromados, al sur; dos puertas de comunicación que dan paso a la Sección italiana, al Oeste; y arcos de las galerías que simulan la mezquita cordobesa, en los lados restantes del rectángulo”<sup>40</sup>.

Parece factible que la elección de la aljama española como monumento referencial de la exposición estuviese vinculada al tenue éxito que el edificio había tenido entre los eruditos europeos pero, sobre todo, se debió a la fama alcanzada por la recreación del Patio de los Leones del Crystal Palace de Londres realizada por Owen Jones (1809-1874)<sup>41</sup>. La omnipresencia de la Alhambra como representante de todo el arte hispanomusulmán en el imaginario colectivo explica la confusión de la prensa estadounidense, que identificó la recreación cordobesa del Midway Plaisance

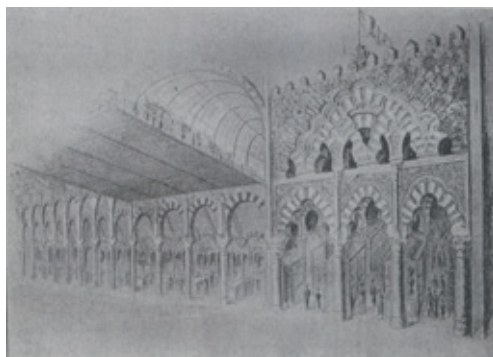


Fig. 6. Joaquín Pavía, Sala de Manufacturas, Chicago, 1893. © Bancroft

como una evocación de los palacios nazaríes: “reproducción maravillosa de una magnífica sala en la Alhambra”<sup>42</sup>.

La tendencia *alhambrista* de hecho continuó en esta muestra al valorar el llamado Palacio Morisco (fig. 7), otra de las atracciones del evento y que evocaba de nuevo y según las fuentes, “el estilo elaborado de la arquitectura morisca”, remarcando el uso de esbeltos pilares y capiteles labrados que se multiplicaban gracias un juego de espejos, que “sugieren esa maravilla del arte morisco, la Alhambra”<sup>43</sup>.

Como puede observarse en este caso, en la percepción finisecular de los eruditos estadounidenses, no existía distinción alguna a la hora de abordar una categorización lógica de la arquitectura islámica conservada en España. Aun tratándose de una de las evocaciones más particulares de la mezquita cordobesa, nuevamente la Alhambra domina el horizonte de acercamiento a este tipo de construcciones. Córdoba y su aljama alcanzaron fama internacional a partir de esta muestra pero, en contra de lo que se ha indicado, la Exposición Colombina de Chicago no evitó en ningún caso el “recuerdo alhambrista”<sup>44</sup>.

### La macsura de La Habana

Aunque el acercamiento de los arquitectos del eclecticismo y el neomedievalismo a la mezquita cordobesa no alcanzó nunca la dimensión del *alhambrista*, existen en Centroamérica indicios que permiten plantear un recorrido de las



Fig. 7. Gustav Castan, Palacio Morisco, Chicago, 1893. © Bancroft

formas trasladándose desde el Norte al Sur del continente.

En Cuba se localiza uno de los conjuntos más representativos del neoárabe en Iberoamérica, como ha indicado Rafael López Guzmán<sup>45</sup>. En efecto, la fachada telón del Palacio de las Ursulinas<sup>46</sup>, rememora el que había sido uno de los hitos más llamativos de la Exposición de Chicago: la *macsura* de la mezquita de Córdoba, utilizada aquí como arcada del pórtico del inmueble (fig. 8).

Fue trazado en el año 1913 por el arquitecto cubano José Toraya<sup>47</sup>. Su carrera aparece marcada por la internacionalidad, pues se había graduado en el extranjero y destacó por sus colaboraciones con arquitectos españoles, como Tomás Muir<sup>48</sup>. Sin duda la huella neo-hispanomusulmana se



Fig. 8. José Toraya, Palacio de las Ursulinas, La Habana, 1913. © Michael Eastman

desarrolló a partir de proyectos auspiciados por la comunidad española residente en Cuba, como demuestra la poco estudiada iglesia de Nuestra Señora de Montserrat, conocida popularmente como ermita de los Catalanes, edificio de historia compleja, que se inició en 1886 y que no se finalizó hasta 1921, para acabar finalmente demolido. Fue patrocinada por la Sociedad de Beneficencia de Naturales de Cataluña, en el camino de Rancho Boyeros y sufrió múltiples reformas, entre ellas las acometidas por el cubano Raúl Otero, en el año 1905<sup>49</sup>, otorgándole un aspecto más defensivo. Ante la destrucción del primer templo la comunidad catalana reedificó otro, concluido en 1954 por los arquitectos catalanes Vicente J. Sallés y Francisco G. Padilla (fig. 9). La prensa coetánea indicó que la construcción se había inspirado en un templo español, conocido a partir de unas fotografías de una *Guía de la Costa Brava*, del año 1941. Este dato sin duda demuestra las vías utilizadas en América para inspirar la concepción de los edificios<sup>50</sup>.

Con todo, la monumental puerta de acceso al recinto ajardinado, formada por arcos de herradura y rematada con merlones escalonados se aleja lentamente de los modelos cordobeses y andalusíes, ya sometidos a demasiadas referencias eclécticas. No obstante, lo que permite confirmar los ejemplos citados fue el encumbramiento de los arcos de herradura de dovelas bicromas, elemento identificativo por antonomasia de la mezquita cordobesa y que pronto acabaron por estereotiparse dentro de las construcciones finiseculares de todo América del Sur.



Fig. 9. Nuestra Señora de Montserrat, Rancho Boyeros, La Habana. © Colección Chano Cubano

### Lima y los arcos de herradura bícromos

Paralelamente a las experiencias edilicias analizadas y en un espacio geográfico transitorio hacia la asimilación de esta particular vertiente del neoárabe en Chile, cabe destacar la figura del Alfredo Benavides, quien trazó el hipódromo “de estilo morisco”<sup>51</sup> de San Beatriz, en Lima, entre 1903-1909<sup>52</sup> (fig. 10). En la concepción de esta estructura, calificada ya por los estudiosos como neo mudéjar, la presencia de arcos de herradura con dovelas que alternaban el rojo y el blanco se convierte en el eje discursivo de la fachada<sup>53</sup>.

Sin embargo, resulta aún más interesante que este edificio, además, acabase formando eje urbanístico con otra obra neoárabe relevante. En el año 1921 la colectividad española en Perú erigió en el Parque de la Exposición y con motivo del centenario de la independencia del país andino<sup>54</sup>, el llamado Arco Morisco: “Casi a su frente queda el Arco Morisco de los Españoles y a ese mismo sector convergen las Avenidas Leguía, General Arenales y la entrada al Hipódromo de Santa Beatriz”<sup>55</sup>, “a la manera de los arcos de la Mez-



Fig. 10. Alfredo Benavides, Hipódromo de Santa Beatriz, Lima, 1903-1909. © Pontificia Universidad Católica de Perú

quita de Córdoba”<sup>56</sup> (fig. 11). Ciertamente la amplitud del arco peruano muestra resonancias del gran arco de herradura de la capilla de Villaviciosa de la mezquita y, tampoco parece casual que en la recreación neoárabe se utilicen 29 dovelas de colores alternantes, exactamente las mismas que poseen las puertas de San Ildefonso, la de Al Hakan II o la de San Miguel<sup>57</sup>. Nuevamente la aljama cordobesa aflora en este periplo que, de manera paralela en varios países, colonizaba sutilmente la estética edilicia del cono Sur.

En Lima, estas nuevas concepciones urbanas dominadas por el neoárabe, surgieron simultáneamente al florecimiento de una estética orientalizante, presente tanto en las artes pictóricas como en la literatura<sup>58</sup>, una suerte de énfasis hispanista que redundaba, como lo había hecho toda la Europa del siglo XIX, en los tópicos exóticos de tamiz “arábigo-hispano”<sup>59</sup>.

### Chile: alhambrismo cordobés e inercia de los modelos

La presencia de Chile en el exposición estadounidense de 1893 fue muy limitada<sup>60</sup>, destacando las fuentes su especial geografía, su territorio salvaje y rocoso, “frío y triste (pero) más afortunado en el paisaje que Suiza”<sup>61</sup>. Los textos emanados de la muestra insisten en “un país de gran superficie, enorme riqueza natural, maravillosa belleza física y grandes posibilidades. Sin duda, merece una dominación por una raza digna”<sup>62</sup>.

El siglo XIX norteamericano y, parcialmente, el europeo, encumbró a Chile como heredero de la cultura española. Se consideró a los nativos des-



Fig. 11. Arco Morisco, Lima, 1912. © Arkiv Perú

cientos de las maneras y gustos ibéricos, “hay mucho de sus antepasados españoles sobre ellos. Han conservado su belleza española”<sup>63</sup>.

Es difícil documentar hoy el impacto que la exhibición tuvo sobre el país. Las difusas noticias, no obstante, pueden focalizarse en la figura del capitán Víctor María Concas (1845-1916), personaje que alcanzó cierta celebridad, tanto en Chile como en Chicago, por ser el líder de la comitiva marítima que había partido de España guiando la reproducción de las tres carabelas, remolcándolas por el Atlántico hasta el lago Michigan, donde fueron expuestas. Había sido, igualmente, un personaje esencial en la defensa de los intereses españoles en Valparaíso<sup>64</sup>.

Determinados factores apuntan a un interesante acercamiento de la arquitectura del Chile de finales del siglo XIX y principios del XX al arte hispanomusulmán y la mezquita de Córdoba, aunque naturalmente las referencias a los palacios nazaríes rigieron el discurso investigativo.

Como otros contextos sudamericanos, también Chile mostró a lo largo de esa horquilla



Fig. 12. Esteban Harrington, Palacio Barazarte, Viña del Mar (Chile), 1906-1913. © Memoria Chilena

cronológica un interés por el llamado arte orientalizante<sup>65</sup>. Como se ha concluido en las investigaciones citadas, al igual que ocurrió en la Inglaterra de Owen Jones o la España de Rafael Contreras, la Alhambra granadina se presenta como hito omnipresente en la construcción de un ficticio imaginario andalusí. Ello lo muestra la fama internacional que alcanzó el llamado palacio de la Alhambra erigido en Santiago por el arquitecto Manuel Aldunate Avaria en el año 1862. Bien conocido en la historiografía, pero carente aún de un estudio monográfico de sus ornamentos y del arquitecto, puede considerarse uno de los primeros ejemplos del *alhambriismo* en el cono sur. Esta predilección por los palacios nazaríes y su simulación chilena, no obstante, desvió la atención del conocimiento de otros edificios neoárabes levantados en ciudades como Valparaíso, Viña del Mar, Iquique o Chillán.

El acercamiento tan precoz a la arquitectura hispanomusulmana desde Chile debe explicarse a partir de la influencia ejercida en el panorama





Fig. 13. Miguel Retornano, Casino Español, Iquique (Chile), 1904. © Casino Español

cultural del país por el arquitecto y teórico Claude François Brunet De Baines (1799-1855). Fue autor del que se ha considerado el primer manual de teoría de la arquitectura de todo América del Sur y, a pesar de los continuados deslices propios de un autor decimonónico, sus planteamientos son valiosos. En 1853 expuso ideas que debieron interesar a los alumnos de las Clases de Arquitectura de la Sección Universitaria del Instituto Nacional<sup>66</sup>, que dirigirá y del que precisamente se haría cargo, años más tarde, el propio Aldunate, artífice del palacio de la Alhambra de Santiago.

En el texto de Baines, los musulmanes se presentan como herederos de la tradición bizantina<sup>67</sup>, perfilando un panorama de los elementos más señeros de la arquitectura islámica y mencionado el uso del arco apuntado de la mezquita de Ahmad ibn Tūlūn de El Cairo, que data en 878. El capítulo dedicado a esta arquitectura, con una visión en extremo simple, debió aportar al panorama intelectual chileno el conocimiento de edificios como la Cúpula de la Roca y los dorados del siglo VII, remarcando la profusión de los ornamentos que cree "fueron tomados de los persas"<sup>68</sup> y ensayando de explicar el funcionamiento estructural y ornamental de los mocárabes<sup>69</sup>, por ejemplo. España se encumbra en su obra como espacio neurálgico del arte islámico. Su estudio establece incluso tres fases con las que abordar su comprensión, a partir de la llegada a Córdoba de artesanos bizantinos, la presencia



Fig. 14. Fermín Vivaceta, Arco de los Españoles, Valparaíso (Chile), 1881. © Museo Histórico Nacional, "Arco de los Españoles", sig. AF-54-79

en la mezquita de materiales expoliados de las construcciones romanas, pero errando al considerar que "en cuanto a la influencia de los moros sobre la arquitectura árabe, no sólo es nula sino que todo lo que estos últimos aprendieron del arte de edificar lo deben a los andaluces"<sup>70</sup>. Nuevamente la construcción identitaria de una España hegemónica y colonialista se encumbra en el discurso histórico que imagina al pueblo andaluz trasladando conocimientos artísticos a los omeyas. También aquí, la Alhambra capitaliza todo su discurso.

Los estudios que en el futuro se desarrollen deberán intentar soslayar, en la medida de lo posible, la supremacía del *alhambriismo* en pro de un mejor conocimiento del eclecticismismo neoárabe. Gutiérrez Viñuales es uno de los pocos investigadores que se han detenido en este aspecto, discriminando parcialmente los modelos y las soluciones empleadas en el palacio de Aldunate y concluyendo que, incluso en la fachada del palacio santiaguino, no todas las referencias remiten a Granada. Al contrario, el arquitecto conjugó otras soluciones, asumiendo diversas corrientes del neoárabe. Ciertamente no todo emula la Alhambra pues la portada remite a los modelos califales cordobeses, aunque los capiteles en los que apean los cimacios que sustentan el arco del acceso principal son deudores de los diseños que, entre los años 1767 y 1776, realizó José de Hermosilla para las *Antigüedades Árabes de España*<sup>71</sup>.

Con todo, reaparece de nuevo la mezquita y sus ecos en América, ahora en Chile<sup>72</sup>, amplifi-

cados por las visitas, cada vez más frecuentes a finales del XIX, de intelectuales, viajeros y literatos que dejaron sus impresiones sobre la aljama cordobesa, como Rafael Sanhuesa Lizardi<sup>73</sup>. En este marco de recepción, si se quiere superficial, de las formas neoárabes descendientes de la recreación decimonónica de la mezquita, sobresale un edificio sobre el que las investigaciones no han deparado, al haber desaparecido.

El palacete encargado por Rafael Daniel Barazarte (1847-1928) al arquitecto porteño Esteban Orlando Harrington (1873-1936), se erigía en la calle Álvarez de Viña del Mar (Valparaíso)<sup>74</sup> (fig. 12). Como era habitual entre las clases pudientes de este contexto, la saga, de origen vasco, había hecho fortuna a partir de las explotaciones salitreras<sup>75</sup>.

El conocimiento de la arquitectura desarrollada por entonces en Estados Unidos, además de la exhibida en las exposiciones universales, le llegó al arquitecto a través de su padre, el Vicecónsul estadounidense William Harrington Moss. Debemos a la investigadora Myriam Waisberg el estudio de su trayectoria, muy prolija ante la necesidad de erigir y reconstruir nuevos inmuebles tras el sismo del año 1906<sup>76</sup>.

Harrington concibió importantes edificios públicos en el área porteña, marcados por un sello clasicista de herencia francesa<sup>77</sup> y, particularmente, adaptó los modelos de la arquitectura victoriana realizada en madera en otras áreas de América del Norte y Australia a la peculiar topografía de Valparaíso y Viña del Mar. Son cuantiosas las construcciones que realizó en el área de Playa Ancha<sup>78</sup>, pero, de entre todo el amplio catálogo de viviendas, grandes edificios institucionales y hoteles, la única construcción conocida de este autor donde aparecen soluciones neoárabes es en el palacio Barazarte. La documentación no aporta datos sobre su construcción, pero una primera fotografía del inmueble vio la luz en el año 1906<sup>79</sup>, data *ante quem* de su trazado.

El frontis del palacete se acompaña con estructuras de tradición clásica francesa, propias del siglo XIX, mostrando un neoárabe demasiado ecléctico que habla de las referencias lejanas que posee el arquitecto y no de una inspiración directa en los modelos cordobeses. No obstante, destaca el dovelaje bicromo, así como el uso

de una logia articulada por arcos de herradura, apeada en finas columnas con capitel corintio<sup>80</sup>.

Las soluciones específicas desarrolladas aquí por Harrington deben enmarcarse en la corriente neoárabe presente en la arquitectura chilena por entonces, aunque fuese en sus múltiples facetas y fuentes de inspiración. Como se ha dicho, el movimiento se inició con el palacio de la Alhambra de Aldunate (1862), continuó, entre otros edificios, con la mansión Díaz-Gana (1872-1875) de Santiago, trazada por el alemán Theodor Burchard o los mausoleos del Cementerio General de la capital (1896), del italiano Teobaldo Brugnoli<sup>81</sup>.

Sin embargo, la adopción de los arcos de herradura bicromos que encontramos en el palacio Barazarte se manifiesta como un *unicum* entre los modelos usados en las construcciones coetáneas. A pesar de ello, se trata de una solución estereotipada que posee su origen remoto en la rememoración de la mezquita cordobesa de la Exposición de Chicago. Esta referencia a la muestra no sería la única documentada en Chile.

En el año 1904 el arquitecto español Miguel Retornano finalizó en Iquique la fachada y los salones del Casino Español, "en estilo morisco, que incluye en su interior, además una recargada y cromática decoración"<sup>82</sup>.

Las fotografías de época muestran el salón de billares (fig. 13) articulado mediante una arquería triple de arcos de herradura angrelados o festoneados, que voltean sobre cimacios apeados en estilizados fustes de columnas dobles. Retornano decoró las enjutas con motivos geométricos seriados. Nuevamente el esquema compositivo remite a sus lejanos orígenes *alhambristas* comprensibles, aunque sea parcialmente, a partir de la difusión que en América había alcanzado el llamado laberinto del Palacio Morisco de Chicago<sup>83</sup> (fig. 7), cuyo esquema esencial fue precisamente el utilizado por Retornano.

Finalmente, es posible incluso que el arco effimero erigido en la calle Baquedano de Valparaíso por la comunidad de españoles, homenajeando al ejército chileno regresado de la Guerra del Pacífico, se anticipase a todas estas experiencias constructivas (fig. 14).

Esta relevante obra neoárabe ha pasado desapercibida para los estudiosos, aunque se trata

de uno de los ejemplares más tempranos del contexto chileno. Fue erigido en 1881 y se ubicaba en la plaza de la Victoria. Las fuentes de ese año indican que "representaba la entrada de un salón interior de la Alhambra. Era una linda pintura gótica, adornada con inscripciones. Su lema decía: los españoles de Valparaíso al ejército y marina. Fue construido por don Fermín Vivaceta y profusamente iluminado. Ha sido, sin duda, el de mayor costo (poseía) dos grandes riquísimas banderas de seda, del mejor paño de Lyon, que iban en su coronación: una chilena y otra española"<sup>84</sup>. Conocemos su imagen a partir de la fotografía conservada en el Museo Histórico Nacional<sup>85</sup>.

El *alhambriismo* resurge de nuevo con la figura de Vivaceta Rupio (1829-1890), alumno de Brunet de Baines, y primer arquitecto autorizado por el gobierno chileno desde el año 1853, aunque extraño al ejercicio de esta tendencia estética<sup>86</sup>. Buen conocedor de las novedades arquitectónicas, aunque nunca viajó a Europa, fue comisario de la Exposición Nacional de Artes e Industrias y poseía una amplia biblioteca de más de 300 volúmenes, "interesantes para arquitectos, ingenieros y constructores. Era una biblioteca escogida, que Vivaceta se había ido procurando desde la edad de 13 años, hasta el día de su enfermedad. Tenía libros en castellano, francés e inglés. Algunas de esas obras no se encontrarían en Chile, ni aún pagándolas a peso de oro"<sup>87</sup>.

A modo de conclusión, podemos indicar que, dentro del movimiento neoárabe de la arqui-

tectura de finales del siglo XIX y principios del XX, sin duda la vertiente *alhambrista* ha sido la más investigada. Frente a ello y aunque con una resonancia menor, hemos documentado las repercusiones que la mezquita de Córdoba tuvo en la arquitectura americana, tema menos frecuente en los estudios. El modelo del edificio hispanomusulmán se retomó decididamente en la Exposición de Chicago (1893), mientras que en La Habana se perciben los ecos de la *macsura* en el palacio de las Ursulinas y, más remotamente, en la ermita de Montserrat (Rancho Boyeros). Las resonancias de los modelos califales se diluyen con formas eclécticas en su tránsito hacia el sur del continente y ello lo prueban las soluciones del hipódromo de Santa Beatriz (1909) y el Arco Morisco de Lima (1912).

Finalmente, Chile adopta fórmulas deudoras de las experiencias chicanenses, sumadas a las nociones teóricas entregadas por Baines. No defendemos una relación directa, sino la prueba de la asimilación de un modelo que, por célebre, fue usado en el palacio Barazarte de forma estereotipada. La necesidad de discernir las fuentes neoárabes, escapando de generalidades, se ha corroborado con el estudio de la composición arquitectónica del Centro Español de Iquique. Se concluye también la precocidad de Chile al asumir los repertorios neoárabes, con ejemplos conocidos, como el palacio de la Alhambra de Santiago (1862) o con el arco de la calle Baquedano de Valparaíso, menos estudiado hasta nuestra investigación.

## NOTAS

\* Catedrática y profesor de los Estudios de Posgrado del Instituto de Historia de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Este trabajo se enmarca en el Proyecto de Investigación Fondecyt Regular 1170991 "Fundamentos histórico-artísticos del neoárabe y su recepción en Chile (1860-1930)".

<sup>1</sup> Z. Çelik, *Displaying the Orient: Architecture of Islam at Nineteenth-Century World's Fairs*, University of California Press, Berkeley, 1992.

<sup>2</sup> Se menciona la mezquita cordobesa como referente secundario frente a la Alhambra, para el pabellón español de la exposición de París del año 1878. Señala el autor que, con frecuencia, España utilizaba formas procedentes de los monumentos islámicos "muy probablemente debido a la obsesión por la Alhambra de los ingleses y franceses", desechando la autonomía de los artistas y arquitectos hispanos en la elección de las formas neoárabes. La traducción es nuestra. Cf.: *Ibidem*, nota 21, p. 69. La otra mención, en las páginas 175-176 de su estudio, se refiere a la utilización del modelo de la gran mezquita hispana por el arquitecto Hénard, a la hora de crear el llamado Palacio de la Electricidad de París, del año 1900.

<sup>3</sup> R. López Guzmán y R. Gutiérrez Viñuales (coords.), *Alhambra: Arquitectura neoárabe en Latinoamérica*, Almed Ediciones, Granada, 2016. Recogen un corpus de más de 200 edificios que enmarcan en una comprensión orientalista y exótica de la arquitectura, desde Argentina a Estados Unidos. En el trabajo se reúne bibliografía actualizada. Por nuestra parte señalamos que, para el tema que tratamos en esta investigación, son esenciales los documentados trabajos de Rodrigo Gutiérrez. Véase: R. Gutiérrez Viñuales, "El orientalismo en el imaginario artístico y urbano de Iberoamérica. Exotismo, fascinación e identidad", en *El orientalismo desde el sur* (J. A. González Alcántud, ed.), Anthropos, Sevilla, 2006, pp. 231-259.

<sup>4</sup> R. Gutiérrez Viñuales, "La Alhambra viajera. Rutas americanas de una obsesión romántica", en *La Alhambra: lugar de la memoria y el diálogo* (J.

A. González Alcántud y A. Abdellouahed, coords.), Comares Editorial, Granada, 2008, pp. 95-122.

<sup>5</sup> Organizado por la Dra. Stephanie Fleischmann, ZI Lateinamerika-Institut, FU Berlin, entre los días 6 y 7 de julio de 2017.

<sup>6</sup> Remitimos especialmente a las siguientes: F. Giese y A. Varela Braga (eds.), *The Power of Symbols. The Alhambra in a Global Context*, Berne, Peter Lang, 2016; F. Giese, A. Varela Braga, H. Lahoz Kopiske, K. Kaufmann, L. Castro Royo, S. Keller, "Resplendence of al-Andalus. Exchange and Transfer Processes in Mudéjar and neo-Moorish Architecture", *Asiatische Studien*, 70, 4, 2016, pp. 1307-1353; F. Giese, A. Varela Braga (eds.), *Die Appropriation des Orients*, *SGMOIK Bulletin*, 44, 2017.

<sup>7</sup> P. Navascués Palacio, *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*, Instituto de Estudios Madrileños, Madrid, 1973, pp. 263-267.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 139: "remedo arquitectónico de formas que tienen su origen en la Alhambra de Granada".

<sup>9</sup> T. Raquejo, "La Alhambra en el Museo Victoria & Albert. Un catálogo de las piezas de la Alhambra y de algunas obras neonazaríes", *Cuadernos de arte e iconografía*, 1, 1988, pp. 201-244; ID., *El palacio encantado: la Alhambra en el arte británico*, Taurus Humanidades, Madrid, 1990 e *idem*, "El Alhambresco: Constitución de la imagen romántica de Al-Andalus", en *La imagen romántica del legado andalusí*, Lunberg Editores, Barcelona-Madrid, 1995, pp. 29-36. Véase también: N. Panadero Peropadre, "Recuerdos de la Alhambra: Rafael Contreras y el Gabinete árabe del Palacio Real de Aranjuez", *Reales Sitios*, 122, 1994, pp. 33-40.

<sup>10</sup> P. Navascués Palacio, "Recorrido artístico por la España romántica", *Descubrir el Arte*, 30, 2001, pp. 41-49.

<sup>11</sup> J. M. Barrios Rozúa, "José de Contreras. Un pionero de la arquitectura neoárabe. Sus trabajos en la Alhambra", en *La invención del estilo hispanomagrebí. Presente y futuro del pasado* (J. A. González Alcántud, ed.), Anthropos, Barcelona, 2010, pp. 311-338.

<sup>12</sup> R. Owen, "Coleccionar la Alhambra: Owen Jones y la España Islámica en el South Kensington Museum", en

*Owen Jones y la Alhambra* (J. Calatrava, ed.), Patronato de la Alhambra y Generalife, Granada, 2011, pp. 42-69; en inglés: pp. 159-168.

<sup>13</sup> Se ha señalado que el término neoárabe resulta arcaico en su aplicación científica, defendiéndose, por ejemplo, su sustitución por el de *al-hambriismo*, neomusulmán o *revival* islámico, quizás en un ejercicio muy coherente de concretar la naturaleza del movimiento y sus variantes específicas dentro del ingente campo artístico del mediterráneo islamizado: J. M. Rodríguez Domingo, "Neomudéjar versus neomusulmán: definición y concepción del medievalismo islámico en España", *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*, 12, 1999, pp. 265-285.

<sup>14</sup> J. Calatrava, "El arte hispanomusulmán y las exposiciones universales de Owen Jones a Leopoldo Torres Balbás", *Awraq*, 11, 2015, pp. 7-31 e *idem*, "Paradigma islámico e historia de la arquitectura española: de la Exposición Universales al Manifiesto de la Alhambra", en *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones: Las arquitectura española y las exposiciones internacionales (1929-1975)* (J. M. Pozo Municio, H. García-Diego Villarías, B. Caballero, coords.), Universidad de Navarra, Pamplona, 2014, pp. 27-36. Véase también: J. M. Rodríguez Domingo, "La Alhambra efímera: el pabellón de España en la Exposición Universal de Bruselas (1910)", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 28, 1997, pp. 125-139.

<sup>15</sup> L. Sazatornil, "Andalucismo y Arquitectura en las Exposiciones Universales. 1867-1900", en *Andalucía: Una Imagen en Europa (1830-1929)*, (L. Méndez coord.), Fundación Centro de Estudios Andaluces. Consejería de la Presidencia. Junta de Andalucía, Sevilla, 2008, s. p. Los trabajos de este autor son esenciales, especialmente para el fenómeno del orientalismo y la importancia del arquitecto alemán Diebitsch: ID., "De Diebitsch a Hénard: el 'estilo Alhambra' y la industrialización del orientalismo", en *Orientalismos. Arte y Arquitectura entre Granada y Venecia*, (J. Calatrava y Guido Zucconi, eds.), Abada, Madrid, 2012, pp. 53-72.

<sup>16</sup> A. McSweeney, "Versions and Visions of the Alhambra in the Nineteenth-Century Ottoman World", *West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture*, 22, 1, 2015, pp. 44-69, donde analiza los trabajos de Owen Jones como la vía para difundir el *alhambriismo* fuera de Europa.

<sup>17</sup> J. Calatrava, "El arte hispanomusulmán...", pp. 7-31; L. Eggleton; "History in the making: the ornament of the Alhambra and the past-facing present", *Journal of Art Historiography*, 6, 2012 (consulta: 02/11/2017): <https://arthistoriography.wordpress.com/number-6-june-2012-2/>.

<sup>18</sup> A. Almagro Gorbea, "Las antiguédaes árabes de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", *Antigüedades árabes de España*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 2015, pp. 13-29, donde evidencia -y ello resulta importante- los dibujos de Sánchez Sarabia, "adelantándose en este aspecto a las ideas de estudiosos posteriores como Owen Jones en más de 70 años". Véase también: J. Jiménez Martín, "Notas sobre los dibujos de las Antigüedades árabes", *Antigüedades árabes de España*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 2015, pp. 31-43. Sobre la importancia de los dibujos de Owen y las repercusiones de las láminas de la Alhambra aparecidas en *Monumentos Arquitectónicos de España* en México: R. López Guzmán y A. Y. Avilés García, "Presencia mexicana en la Exposición Universal. El Pabellón morisco de Nueva Orleans (1884)", *Awraq*, 11, 2015, pp. 59-84.

<sup>19</sup> A. de Morales, *Crónica General de España. Antigüedades de las ciudades de España*, Benito Cano, Madrid, 1792, vol. 10, pp. 49-66.

<sup>20</sup> Para el caso de los viajeros y las descripciones de Granada realizadas por británicos, véase: J. R. Roelle, *That romantic fortress: British depictions of the Alhambra, 1815-1837*, Thesis Presented to the Department of Art History, University of Oregon, 2009 (consulta: 15/12/2017). <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc> y P. Navascués Palacio, "Recorrido artístico...", p. 45.

<sup>21</sup> Este autor se adelantó al proyecto de la Real Academia de Bellas Artes

de San Fernando, iniciado en el año 1756, pero finalizado íntegramente en 1808. En su obra *Travels through Spain* (1775-1776) se aportaron datos y dibujos que serían la base para otras obras posteriores, como las realizadas por James Cavanah Murphy o Alexandre Laborde.

<sup>22</sup> Por ejemplo, desde la Universidad de Zurich se indica que el pionero fue Peyron, aunque los primeros dibujos los realizó Swinburne. No se menciona como fuente más antigua y pionera el texto de Ambrosio de Morales (consulta: 22/12/2017: <http://wilhelmeyer.transculturalstudies.ch/en/pioneers/re-discovery.html>).

<sup>23</sup> Twis, *Travels through Portugal and Spain, in 1772 and 1773*, G. Robinson, London, 1775.

<sup>24</sup> H. Swinburne, *Travels through Spain in the years 1775 and 1776*, Davis, London, 1787.

<sup>25</sup> J. M. Barrios Rozúa, "La Alhambra...", p. 145.

<sup>26</sup> No es un objetivo de esta investigación analizar las obras de John Frederick Lewis y sus litografías de la aljama (1836) o los cuatro grabados que concibió ese mismo año David Roberts. Cf.: A. Gámiz Gordo, "Las vistas de España del viajero David Roberts, pintor de paisajes y arquitecturas hacia 1833", *Expresión Gráfica Arquitectónica*, n. 15, 2010, pp. 54-65.

<sup>27</sup> H. H. Bancroft, *The Book of the Fair*, Bancroft, Chicago, 1893; H. Ives, *The Dream City: A Portfolio of Photographic Views of the World's Columbian Exposition*, Thompson, St. Louis, 1893-1894; J. Rossiter (ed.), *A History of the World's Columbian Exposition, Held in Chicago in 1893*, Appleton, New York, 1897, 4 vols.; J. W. Shepp y D. B. Shepp, *Shepp's World's Fair Photographed*, Globe Bible, Chicago, 1893; T. White y W. Igleheart, *The World's Columbian Exposition, Chicago, 1893*, Historical Publishing, Philadelphia, 1893.

<sup>28</sup> M. P. Handy, *The Official Directory of the World's Columbian Exposition*, Chicago, 1893.

<sup>29</sup> El estudio más completo es el de: M. E. Boone, "Marginalizing Spain at the Chicago Columbian Exposition of 1893", *Centering the Margins of Nineteenth-Century Art. Nineteenth Century*

*Studies*, 25, 2011, pp. 199-220. El edificio ha recibido mayor atención en la historiografía extranjera: M. Danby y M. Weinreb, *The fires of excellence: Spanish and Portuguese oriental architecture*, Garnet, Reading, 1997, p. 191.

<sup>30</sup> El edificio se levantó en un solar irregular, configurando cuatro patios y con poca luz. Se ubicó cerca de las galerías más pequeñas de Argentina, Brasil, México, Persia y Portugal. Estados Unidos, Francia, Alemania y Gran Bretaña ocuparon la mayor parte del espacio, en la parte central. Sobre el arquitecto, véase: E. Casado Alcalde, "Arquitectos de la Academia de España en Roma (siglo XIX)", *Archivo Español de Arte*, 77, 306, 2004, pp. 129-138.

<sup>31</sup> L. Sazatornil, "Andalucismo...", s. p. Se menciona el edificio neoárabe en: M. J. Bueno Fidel, *Arquitectura y nacionalismo. Pabellones españoles en las Exposiciones Universales del siglo XIX*, Universidad de Málaga, Málaga, 1987, p. 54; J. Hernando, *Arquitectura en España, 1770-1900*, Cátedra, Madrid, 1989, p. 246; J. M. Rodríguez Domingo, *La arquitectura «neoárabe» en España: el medievalismo islámico en la cultura arquitectónica española (1840-1930)*, Tesis Doctoral, Granada, 1997, vol. II, p. 248; P. Navascués Palacio, *Arquitectura y arquitectos...*, p. 296; D. Canogar, *Pabellones españoles en las Exposiciones Universales*, Sociedad Estatal Hannover, Madrid, 2000; D. Ortiz Pradas, "En busca de una arquitectura nacional. Mérida y San Juan de los Reyes de Toledo", *Anales de Historia del Arte. Volumen Extraordinario*, 2010, pp. 257-271, particularmente, p. 259.

<sup>32</sup> G. R. Davis, *The World's Columbian Exposition, Chicago, 1893*, Philadelphia International Pub. Co., Chicago, 1893, p. 278.

<sup>33</sup> Nótese que la define como catedral y no como mezquita: H. H. Bancroft, *Op. cit.*, p. 215, véase el capítulo 9 titulado "Foreign Manufactures".

<sup>34</sup> L. Sazatornil, "Andalucismo...", s. p.

<sup>35</sup> H. H. Bancroft, *Op. cit.*, p. 217, la imagen se publicó bajo el título de "Spanish Section", sin numerar. En la página 218 aparece una vista del área de Argentina y otra con la sección de México, aledañas al pabellón español.

Otras publicaciones remarcan el carácter orientalizante del pabellón de India. Igualmente se informa sobre la recreación de una mezquita turca, en Midway Plaisance, reproducción de un edificio erigido por el sultán Selim, en Constantinopla, donde se expusieron “gran variedad de objetos interesantes traídos de Oriente”. En la misma área se construyó una reproducción de una calle de El Cairo, buscando el éxito alcanzando en París en 1889, cuando se recreó una “Rue du Caire” con gran afluencia de público. El Khedive dio permiso a su arquitecto, Max Hertz, para preparar los diseños y planos, y finalmente, en América, supervisar la construcción. El conjunto estaba configurado por una mezquita que evocaba la del sultán Kaif Bey y un minarete que copiaba el de la “mezquita de Abou Bake Mazhar”, todo impregnado de “color oriental”. Remitimos también a las descripciones de este texto, con los tópicos islámicos del edificio del teatro argelino y la recreación de una ciudad tunecina. Cf. J. W. Shepp y D. B. Shepp, *Op. cit.*, p. 470 y pp. 500-506 y pp. 514-515.

<sup>36</sup>S. Calvo Capilla, “La ampliación califal de la mezquita de Córdoba: mensajes, formas y funciones”, *Goya*, 323, 2008, pp. 89-106, en particular, p. 98 y A. Momplet Minguéz, “De la fusión a la difusión en el arte de la Córdoba califal: la ampliación de al-Hakam II en la mezquita aljama”, *Anales de Historia del Arte. Número Especial II*, vol. 22, 237, 2012, pp. 237-258.

<sup>37</sup>G. R. Davis, *Op. cit.*, p. 134.

<sup>38</sup>J. W. Shepp y D. B. Shepp, *Op. cit.*, p. 478.

<sup>39</sup>*Ibidem*, p. 478.

<sup>40</sup>R. Puig y Valls, *Estados Unidos, Exposición Universal de Chicago, México, Cuba y Puerto*, Luis Tasso, México, 1894, pp. 87-88.

<sup>41</sup>J. A. Moráis Morán, “Los islamismos de la arquitectura chilena decimonónica y otras referencias orientales”, *ARQ Santiago*, 95, 2017, pp. 62-73 y M. E. Boone, *Op. cit.*, p. 9. Sobre el debate iniciado en España en torno al factor islámico como representante de la arquitectura y el arte nacional, véase: S. Martín-Márquez, *Disorientations: Spanish Colonialism in Africa and the*

*Performance of Identity*, Yale University Press, New Haven, 2008.

<sup>42</sup>*The Vanished City: The World's Columbian Exposition in Pen and Picture*, The Werner Company, Chicago, 1893.

<sup>43</sup>T. White y W. Igleheart, *Op. cit.*, p. 590. Por otra parte, no compartimos las relaciones que establece Boone entre el modelo del arco de herradura omeya utilizado para la Sala de Manufacturas con el realizado en este Palacio Morisco: M. E. Boone, *Op. cit.*, p. 12.

<sup>44</sup>L. Sazatornil, “Andalucismo...”, s. p.

<sup>45</sup>Señala el autor que el conocimiento de los modelos del arte andalusí, particularmente la Alhambra de Granada, la mezquita cordobesa y la giralda de Sevilla, se produjo a través de la apertura de la isla a Europa, así como el incremento de viajes y la inmigración española, que dinamizaron la circulación de revistas y los catálogos de las exposiciones universales. Indica que también alcanzaron amplia difusión los diseños de Owen Jones: R. López Guzmán, “Influencias hispanas en la arquitectura de La Habana entre los siglos XIX y XX”, *Laboratorio de Arte*, 27, 2015, pp. 385-400.

<sup>46</sup>La historiografía del edificio es limitada. Lo vincula con el romanticismo y el orientalismo ecléctico: J. R. Soraluze Blond, “Arquitectura cubana: vernácula, colonial y ecléctica”, en *Arquitectura de la casa cubana*, Universidade da Coruña, A Coruña, 2001, p. 17. Sobre la historia del complejo religioso de las hermanas madres Ursulinas, procedentes de Nueva Orleans y asentadas en ese lugar desde el año 1803, véase: E. Roig de Leuchsenring, *La Habana. Apuntes Históricos*, 28, Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1963, vol. II, p. 94 y p. 134 y S. Vázquez Cienfuegos, “Omnia vanitas: festejos en honor de Godoy en La Habana en 1807”, *Ibero-americana pragensia supplementum*, 25, 2009, pp. 115-138. Liga el palacio de las Ursulinas con las sociedades de emigrantes: Y. Farrés Delgado, “Colonialidad territorial y evolución urbana en La Habana”, *Apuntes*, 28-1, 2015, pp. 8-23.

<sup>47</sup>Artífice también, en la misma ciudad y con formas neoárabes, del

Hotel Sevilla: R. Gutiérrez Viñuales, “El orientalismo...”, pp. 231-259.

<sup>48</sup>Con el que construye en el año 1909 el edificio de La Lonja del Comercio, ubicado en la plaza San Francisco: E. Roig de Leuchsenring, *Op. cit.*, p. 134.

<sup>49</sup>*Ibidem*, p. 52.

<sup>50</sup>J. Plá, *Costa Brava. Guía General y Verídica*, Destino, Barcelona, 1941. Véase también: S. A. “La ermita de los catalanes de La Habana”, s. p., s. l., donde se indica: “es esta ermita, escueta reproducción de la de San Agaró y la idea de construirla fue por la lectura de la Guía de la Costa Brava de Plá y la consiguiente fotografía que en el libro se publica”. Efectivamente la publicación alberga dos instantáneas de la capilla de Nuestra Señora de la Esperanza de S’Agaró Vell. Cf.: J. Ferrán Oliva, *La saga de los catalanes en Cuba*, Ediciones Casa América Catalunya, Barcelona, 2009, pp. 139-140.

<sup>51</sup>D. Sainte Marie, *Perú en cifras, 1944-1945*, Empresa Gráfica Scheuch, Lima, 1945, p. 986.

<sup>52</sup>A. Vázquez y J. Young, *Historia del turf nacional, 1864-1945*, Miranda, Lima, 1952, pp. 92-100; R. Gutiérrez Viñuales, “La seducción de la Alhambra. Recreaciones islámicas en América”, en *Mudéjar Hispano y Americano. Itinerarios culturales mexicanos*, (R. López Guzmán, coord.), El Legado Andaluz, Granada, 2006, pp. 166-173.

<sup>53</sup>No obstante, la construcción ya está dominada por un total eclecticismo y se aparta de una visión más o menos empírica de la arquitectura islámica de Córdoba.

<sup>54</sup>E. Martuccelli Casanova, “Lima, capital de la Patria Nueva: el doble Centenario de la Independencia en el Perú”, *Apuntes*, 19, 2, 2006, pp. 256-273. Se levantó en la Avenida Leguía, hoy Arequipa, entre las Embajadas de Argentina y España. Cf.: L. Rodríguez Cobos, *Arquitectura limeña: paisajes de una utopía*, Colegio de Arquitectos del Perú, Lima, 1983, p. 42, indica: “morisco hispánico como muchas de las residencias que existen a lo largo de la Avenida Arequipa y otras zonas de Lima”.

<sup>55</sup>S. A. “Construcción del Lima Country Club. El Mejor Club Campestre

de Sud América”, *Ciudad y campo y caminos*, núms. 6-15, 1925, pp. 2-8.

<sup>56</sup> R. Gutiérrez Viñuales, “La seducción...”, pp. 166-173 e ID., “Arquitectura morisca en Sudamérica”, en *Alhambra. Arquitectura neoárabe en Latinoamérica* (R. López Guzmán y R. Gutiérrez Viñuales, coords.), Editorial Almed, Granada, 2016, pp. 195-213, p. 198. Puesto que la vía de estudio aquí se limita al contexto Perú-Chile y la franja del Pacífico, remito a los trabajos de este autor para localizar otros ejemplos de la expansión del arco bícromo cordobés en la arquitectura de Brasil y Uruguay. El arco peruano fue derruido en 1937 y recientemente reconstruido.

<sup>57</sup> Véase el estudio actualizado de las puertas de: S. Calvo Capilla, “Justicia, misericordia y cristianismo: relectura de las inscripciones coránicas de la mezquita de Córdoba en el siglo X”, *Al-Qantara*, 31, 1, enero-junio 2010, pp. 149-187.

<sup>58</sup> E. Valero, *Lima en la tradición literaria del Perú. De la leyenda urbana a la disolución del mito*, Ensayos/Scriptura 12, Ediciones de la Universidad de Lleida, Lleida, 2003, p. 166. Sobre la pintura limeña de inicios de siglo XX y la inserción de la imagen de la mezquita de Córdoba con esta línea orientalista: F. Villegas Torres, *Vinculos artísticos entre España y Perú (1892-1929): elementos para la construcción del imaginario nacional peruano*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 2013, pp. 53-54 y p. 598.

<sup>59</sup> H. Ramos Cerna, *Destrucción y reinención de la Plaza de Armas. Estilo neocolonial y modernización urbana en Lima, 1924-1954*, Tesis para optar por el grado de Magister en Historia del Arte, Pontificia Universidad Católica de Perú, Lima, 2014, p. 35.

<sup>60</sup> Se menciona el país en el apartado de viticultura, con los productos de Francia, Italia, Portugal y España. Cf.: J. J. Flinn, *Official guide to the World's Columbian exposition*, Press Chicago, Chicago, 1893, vol. III, p. 82.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 338.

<sup>62</sup> *Ibidem*, p. 346.

<sup>63</sup> *Ibidem*, pp. 347-352. Véase también: J. D. Murillo Sandoval, “De lo natural y lo nacional. Representaciones de la naturaleza explotable en la Expo-

sición Internacional de Chile de 1875”, *Historia (Santiago)*, n. 1, vol. 48, junio 2015 (consulta: 12/12/2016). S. Dümmer Scheel, *Sin tropicalismos ni exageraciones. La construcción de la imagen de Chile para la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929*, RIL Editores, Santiago, 2012, pp. 170-171. Sobre la imagen de Chile en las exposiciones, el papel del vino y los proyectos ferroviarios, consúltese: C. Galeno-Ibaceta, “Chile y sus hospitales en pabellones en la Exposición Universal de París de 1889”, *Sistema arquitectónico de pabellones en hospitales de América Latina* (M. L. González Servín, coord.), Universidad Nacional Autónoma de México, Coyoacán, 2011 pp. 87-94.

<sup>64</sup> E. Boone, *Op. cit.*, p. 17.

<sup>65</sup> M. Baros Townsend, *El imaginario oriental en Chile en el siglo XIX: orientalismo en la pintura y arquitectura chilena*, Editorial Académica Española, Madrid, 2011.

<sup>66</sup> M. Milos Montes, *La construcción de la identidad chilena a partir de la Exposición Universal de París de 1889*, Tesis presentada a la Facultad de Artes de la Universidad de Chile para optar al grado de Magister en Teoría e Historia del Arte, Santiago, 2014, p. 43, donde analiza la figura del arquitecto en el marco de un afrancesamiento de la estética edilicia. Véase también: M. P. Valenzuela, “La enseñanza de la arquitectura en Chile”, *de arquitectura*, ns. 28-29, 2014, pp. 54-55 y P. Berríos, E. Cancino, C. Guerrero, I. Parra, K. Santibáñez y N. Vargas, “Las bellas artes en la Atenas de Sudamérica: cultura y esfera pública en la República Conservadora”, en *Del taller a las aulas. La institución moderna del arte en Chile (1797-1910)*, Estudios de Arte, Santiago, 2009, pp. 127-182.

<sup>67</sup> C. Brunet de Baines, *Curso de arquitectura: escrito en francés para el Instituto Nacional de Chile*, Imprenta Julio Belin & Cia., Santiago, 1853, p. 22.

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 104.

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 106.

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 107.

<sup>71</sup> Nos referimos al capitel E de la lámina publicada por Almagro, que soporta el arco central del pórtico sur del Patio de Comares, delante de la Sala de la Barca. Véase: A. Almagro Gorbea,

“Antigüedades Árabes de España. Catálogo”, en *El legado de al-Andalus: las antigüedades árabes en los dibujos de la Academia. Catálogo de la exposición*, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, en particular, ficha catalográfica 57, 2015, pp. 250-251. No hay espacio aquí para analizar este edificio, pero remarcamos que posiblemente Aldunate pudo acceder a este tipo de dibujos para componer los ornatos del palacio chileno.

<sup>72</sup> R. Gutiérrez Viñuales, “Horizontes historicistas en Iberoamérica. El Neoprehispánico y el Neoárabe, exotismo e identidad”, en *Arquitectura escrita. Doscientos años de arquitectura mexicana*, (J. Lozoya y T. Pérez, coords.), Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2009, pp. 87-99. El autor realiza un ejercicio que deberá servir de ejemplo en el futuro para comprender la complejidad del neoárabe en Chile, pues aunque la Alhambra es el referente para los vanos laterales de la portada, de estilo nazarí, también se introducen elementos de la estética turco-otomana, con el uso del arco mixtilíneo propio de la tradición selyulkie, entre otras referencias. Desconocemos si ha sido publicada la conferencia de: A. Emparán (Universidad Adolfo Ibáñez, Chile), “Palacio de La Alhambra; un orientalismo chileno del siglo XIX”, pronunciada en el Seminario “The Power of a Symbol”, en Zurich, 15-17 septiembre de 2016.

<sup>73</sup> R. Sanhueza Lizardi, *Viaje en España*, Garnier, París, 1889, p. 111 y J. López Quintáns, “Disertaciones y descubrimientos en *Viaje en España* de Rafael Sanhueza Lizardi”, *Philologia Hispalensis*, 26, 3-4, 2012, pp. 83-95.

<sup>74</sup> N. Alarcón y M. Brito, “Patrimonio Arquitectónico de Viña del Mar Antigua: 1880-1930”, *Seminario de Investigación para optar al título de Profesor de Historia y Geografía*, Universidad Católica de Valparaíso, Facultad de Filosofía y Educación, Instituto de Historia, Viña del Mar, 1989, pp. 33-37 y p. 163. Remito al trabajo inédito realizado por A. D. Lillo Brevis, “Influencias orientalistas en la fachada del Palacio Barazarte de Viña del Mar: Una mirada al eclecticismo arquitectónico chileno de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX”, *Trabajo del Magister en Historia*.

*Seminario de Especialización II*, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2017, p. 11. Ante la escasa bibliografía dedicada a esta obra, agradecemos al autor que nos haya permitido consultar su trabajo.

<sup>75</sup> R. Hernández Cornejo, *El salitre (resumen histórico desde su descubrimiento y explotación)*, Fisher Hermanos, Valparaíso, 1930, p. 86.

<sup>76</sup> M. Waisberg, *Casas de Playa Ancha: La vivienda a fines del siglo XIX en Valparaíso*, Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico, Valparaíso, 1988, p. 96. Consúltese también, sobre los aspectos técnicos de sus edificios: M. Hurtado, M. Salazar y G. Muñoz, "Construction features of the historical architecture in the sea port city of Valparaíso: architect E. O. F. Harrington's brick masonry buildings", *Revista de la Construcción*, n. 3, vol. 15, 2016, pp.67-76.

<sup>77</sup> No existe espacio aquí para abordar esta línea estética del arquitecto. Remitimos al libro titulado: S. A., *E. O. F. Harrington. Arquitecto. Valparaíso, Álbum de edificios*, s. l., 1910.

<sup>78</sup> M. Waisberg, *Op. cit.*, p. 22.

<sup>79</sup> S. A., *Álbum de Viña del Mar*, Imprenta Universo, Valparaíso, 1913, s. p.

<sup>80</sup> No hemos podido concretar el material constructivo, posiblemente formado por una cimentación de hormigón, estructuras de madera y adobillo, propio de la arquitectura del momento en este contexto. Las fotografías no permiten asegurarlo pero es factible que se recurriera a una cubrición de madera en la fachada, igual que la utilizada por Harrington en las casonas de Playa Ancha.

<sup>81</sup> T. Domínguez, "Mausoleos exóticos. Eclecticismo y reinención estilística de Teobaldo Brugnoti", *ARQ*, n. 48, julio 2001, pp. 50-53 y E. Balmaceda Valdés, *Un mundo que se fue*, Andrés Bello, Santiago, 1969, p. 225.

<sup>82</sup> R. Gutiérrez Viñuales, "Horizontes...", p. 91. Véase sobre todo: S. A., *Álbum fotográfico de Iquique*, Imprenta y litografía de la Ilustración, Santiago, 1918, lámina 56. Se ha catalogado la obra dentro del "estilo árabe" en: L. F. del Río Barrio y J. F. Sobrevilla Carlino, "Asociaciones de españoles en Chile (1850-1950)", *El asociacionismo en la emigración española a América*, (J. A. Blanco Rodríguez ed.), Junta de Castilla y León, Salamanca, 2008, pp. 503-523, en concreto p. 511. También se remarcó la "decoración mudéjar" del inmueble, "como un palacete sevillano en medio de la Pampa": M. Peña Muñoz, *Memorial de la tierra larga: crónicas chilenas*, Ril Editores, Santiago, 2001, pp. 31-46.

<sup>83</sup> Se ha atribuido el montaje de esta suerte de panóptico con caleidoscopio y un jardín de palmeras a Gustav Castan, relacionándolo "con los pilares y ornamentos de Constantinopla". La estructura fue trasladada desde Chicago un año después a la California Midwinter International Exposition, del año 1894. El neoárabe fue el estilo predilecto de estos montajes, de los que también se han analizado el llamado "Laberinto de Oriente" de la Exposición Nacional de Suiza, en Ginebra, de 1896 y que fue construido en "estilo morisco según el modelo del palacio de la Alhambra de Granada". Cf.: J. Saward, "The Origin of Mirror & Wooden Panel Mazes", *Caerdroia*, 37, 2008, pp. 4-12.

<sup>84</sup> P. Ahumada Moreno, "Los arcos y adornos de la ciudad", *Guerra del Pacífico. Recopilación completa de todos los documentos oficiales, correspondencias y demás publicaciones, referentes a la Guerra*, Imprenta Americana, Valparaíso, 1888, vol. V, pp. 310-313, en particular, p. 312. Sólo lo menciona, sin aportar más datos, aunque publica una fotografía: M. Baros Townsend, *Op. cit.*, p. 73, figura 45.

<sup>85</sup> Santiago, Museo Histórico Nacional, "Arco de los Españoles", sig.

AF-54-79 (ca.) 1881. Fue realizada por Spencer & Cia. La institución conserva otra similar: "Valparaíso", AF-143-166 (ca. 1905).

<sup>86</sup> A. Blanco, *Vida y obras del arquitecto don Fermín Vivaceta precursor de la sociabilidad obrera en Chile*, Talleres Gráficos, Santiago, 1924. Vivaceta prefirió siempre las formas clásicas, en su vertiente neogriega o neoromana, cuando no el ejercicio de reinterpretaciones neoclásicas, siguiendo los modelos franceses. Trata muy escuetamente al arquitecto: M. Pallarés Torres, *La arquitectura religiosa en Santiago de Chile 1850-1950. Razones de las reminiscencias góticas*, Tesis Doctoral de la Universidad Politécnica de Madrid, Madrid, 2015, pp. 124-125.

<sup>87</sup> A. Blanco, *Op. cit.*, p. 30. Es interesante el análisis de los libros que poseía para conocer los modelos usados en la composición de los edificios. Tuvo una edición de *Sette libri dell'architettura* de Sebastián Serlio del año 1563, que adquirió en 1852, así como otra edición de 1787 de los *Diez libros de Arquitectura* de Vitrubio. De 1797 fueron sus ediciones de *I quattro libri dell'architettura* de Palladio y de *I dieci libri de l'architettura* de Alberti. Sabemos que poseía también ejemplares de *Architecture moderne ou l'art de bien bâtir*, de C. Jombert (ca. 1764) y del *Album pratique de l'art industriel* de C. A. Oppermann. Hemos revisado estas publicaciones y en ninguna de ellas existen referentes a la arquitectura islámica medieval o su reinterpretación neo. Sobre el clasicismo de la obra de Vivaceta y su supuesta reticencia a los lenguajes neomedievales: F. Riquelme, "Fermín Vivaceta. El arquitecto y su obra", *Revista de Arquitectura*, n. 1, 2-7, diciembre, 1990, pp. 2-7.



## REFERENCIAS

- Ahumada Moreno, Pascual. 1888. "Los arcos y adornos de la ciudad." In *Guerra del Pacífico. Recopilación completa de todos los documentos oficiales, correspondencias y demás publicaciones, referentes a la Guerra*, vol. V, 310-313. Valparaíso: Imprenta Americana.
- Alarcón, Norberto, and Marcel Brito. 1989. "Patrimonio Arquitectónico de Viña del Mar Antiguo: 1880-1930." Seminario de Investigación para optar al título de Profesor de Historia y Geografía. Viña del Mar: Universidad Católica de Valparaíso, Facultad de Filosofía y Educación, Instituto de Historia, Viña del Mar.
- Almagro Gorbea, Antonio. 2015. "Antigüedades Árabes de España. Catálogo." In *El legado de al-Ándalus: las Antigüedades árabes en los dibujos de la Academia. Catálogo de la exposición*, edited by Antonio Almagro Gorbea, ficha catalográfica 57, 250-251. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Almagro Gorbea, Antonio. 2015. "Las antigüedades árabes de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando." In *Antigüedades árabes de España*, edited by Antonio Almagro Gorbea, 13-29. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Anonymous. 1893. *The Vanished City: The World's Columbian Exposition in Pen and Picture*. Chicago: The Werner Company.
- Anonymous. 1910. *E. O. F. Harrington. Arquitecto. Valparaíso, Álbum de edificios*. s. l.
- Anonymous. 1913. *Álbum de Viña del Mar*. Valparaíso: Imprenta Universo, Valparaíso.
- Anonymous. 1918. *Álbum fotográfico de Iquique*. Santiago: Imprenta y litografía de la Ilustración.
- Anonymous. 1925. "Construcción del Lima Country Club. El Mejor Club Campestre de Sud América." *Ciudad y campo y caminos* 6 (15): 2-8.
- Anonymous. S. d. *La ermita de los catalanes de La Habana*. s. l.
- Balmaceda Valdés, Eduardo. 1969. *Un mundo que se fue*. Santiago: Universidad Andrés Bello.
- Bancroft, Hubert Howe. 1893. *The Book of the Fair*. Chicago: Bancroft.
- Baros Townsend, Mauricio. 2011. *El imaginario oriental en Chile en el siglo XIX: orientalismo en la pintura y arquitectura chilena*. Madrid: Editorial Académica Española.
- Barrios Rozúa, José Manuel. 2010. "José de Contreras. Un pionero de la arquitectura neoárabe. Sus trabajos en la Alhambra." In *La invención del estilo hispano-magrebí. Presente y futuro del pasado*, edited by José Antonio González Alcantud, 311-338. Barcelona: Anthropos.
- Berrios, Pablo, Eva Cancino, Claudio Guerrero, Isidora Parra, Kaliuska Santibáñez, y Natalia Vargas. 2009. "Las bellas artes en la Atenas de Sudamérica: cultura y esfera pública en la República Conservadora." In *Del taller a las aulas. La institución moderna del arte en Chile (1797-1910)*, 127-182. Santiago: Estudios de Arte. Santiago.
- Blanco, Arturo. 1924. *Vida y obras del arquitecto don Fermín Vivaceta precursor de la sociabilidad obrera en Chile*. Santiago: Talleres Gráficos.
- Boone, Elizabeth. 2011. "Marginalizing Spain at the Chicago Columbian Exposition of 1893." *Centering the Margins of Nineteenth-Century Art. Nineteenth Century Studies* 25: 199-220.
- Brunet de Baines, Claude Francois. 1853. *Curso de arquitectura: escrito en francés para el Instituto Nacional de Chile*. Santiago: Imprenta Julio Belin & Cia.
- Bueno Fidel, María José. 1987. *Arquitectura y nacionalismo. Pabellones españoles en las Exposiciones Universales del siglo XIX*. Málaga: Universidad de Málaga.
- Calatrava, Juan. 2014. "Paradigma islámico e historia de la arquitectura española: de la Exposición Universales al Manifiesto de la Alhambra." In *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones: Las arquitectura española y las exposiciones internacionales (1929-1975)*, edited by José Manuel Pozo Muncio, Héctor García-Diego Villarías, and Beatriz Caballero, 27-36. Pamplona: Universidad de Navarra.

- Calatrava, Juan. 2015. "El arte hispanomusulmán y las exposiciones universales de Owen Jones a Leopoldo Torres Balbás." *Awraq* 11: 7-31.
- Calvo Capilla, Susana. 2008. "La ampliación califal de la mezquita de Córdoba: mensajes, formas y funciones." *Goya* 323: 89-106.
- Calvo Capilla, Susana. 2010. "Justicia, misericordia y cristianismo: relectura de las inscripciones coránicas de la mezquita de Córdoba en el siglo X." *Al-Qantara* 31 (1): 149-187. <https://doi.org/10.3989/alqantara.2010.v31.i1.111>
- Canogar, Daniel. 2000. *Pabellones españoles en las Exposiciones Universales*. Madrid: Sociedad Estatal Hannover.
- Casado Alcalde, Esteban. 2004. "Arquitectos de la Academia de España en Roma (siglo XIX)." *Archivo Español de Arte* 77 (306): 129-138.
- Çelik, Zeynep. 1992. *Displaying the Orient: Architecture of Islam at Nineteenth-Century World's Fairs*. Berkeley: University of California Press. <https://doi.org/10.1017/s0020743800059808>
- Danby, Miles, and Weinreb, Matthew. 1997. *The fires of excellence: Spanish and Portuguese oriental architecture*. Garnet: Reading.
- Davis, George. 1893. *The World's Columbian Exposition, Chicago, 1893*. Chicago: Philadelphia International Pub. Co. <https://doi.org/10.5962/bhl.title.65258>
- Domínguez, Tomás. 2001. "Mausoleos exóticos. Eclecticismo y reinención estilística de Teobaldo Brugnoti." *ARQ* 48: 50-53.
- Dümmer Scheel, Sylvia. 2012. *Sin tropicalismos ni exageraciones. La construcción de la imagen de Chile para la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929*. Santiago: RIL Editores. <https://doi.org/10.4067/s0717-71942014000100013>
- Eggleton, Lara. 2012. "History in the making: the ornament of the Alhambra and the past-facing present." *Journal of Art Historiography* 6. Accessed: November 11, 2017. <https://arthistoriography.wordpress.com/number-6-june-2012-2/>
- Farrés Delgado, Yasser. 2015. "Colonialidad territorial y evolución urbana en La Habana." *Apuntes* 28-1: 8-23.
- Ferrán Oliva, Joan. 2009. *La saga de los catalanes en Cuba*. Barcelona: Ediciones Casa América Catalunya.
- Flinn, John Joseph. 1893. *Official guide to the World's Columbian exposition*. Chicago: Press Chicago, vol. III.
- Galeno-Ibaceta, Claudio. 2011. "Chile y sus hospitales en pabellones en la Exposición Universal de París de 1889." In *Sistema arquitectónico de pabellones en hospitales de América Latina*, edited by María Lilia González Servín, 87-94. Coyoacán: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Gámiz Gordo, Antonio. 2010. "Las vistas de España del viajero David Roberts, pintor de paisajes y arquitecturas hacia 1833." *Expresión Gráfica Arquitectónica* 15: 54-65.
- Giese, Francine and Ariane Varela Braga, eds. 2017. *Die Appropriation des Orients, SGMÖIK Bulletin*, 44.
- Giese, Francine, and Ariane Varela Braga, eds. 2016. *The Power of Symbols. The Alhambra in a Global Context*. Berne: Peter Lang.
- Giese, Francine, Ariane Varela Braga, Helena Lahoz Kopske, Katrin Kaufmann, Laura Castro Royo, and Sarah Keller. 2016. "Resplendence of al-Andalus. Exchange and Transfer Processes in Mudéjar and neo-Moorish Architecture." *Asiatische Studien* 70, 4: 1307-1353. <https://doi.org/10.1515/asia-2016-0499>
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. 2006. "El orientalismo en el imaginario artístico y urbano de Iberoamérica. Exotismo, fascinación e identidad." In *El orientalismo desde el sur*, edited by José Antonio González Alcantud, 231-259. Sevilla: Anthropos.
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. 2006. "La seducción de la Alhambra. Recreaciones islámicas en América." In *Mudéjar Hispano y Americano. Itinerarios culturales mexicanos*, edited by Rafael López Guzmán, 166-173. Granada: El Legado Andalusi.
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. 2008. "La Alhambra viajera. Rutas americanas de una obsesión romántica." In *La Alhambra: lugar de la memoria y el diálogo*, edited by José Antonio

- González Alcantud and Akmir Abdellouahed, 95-122. Granada: Comares Editorial.
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. 2009. "Horizontes historicistas en Iberoamérica. El Neoprehispánico y el Neoárabe, exotismo e identidad." In *Arquitectura escrita. Doscientos años de arquitectura mexicana*, edited by Johanna Lozoya and Tomás Pérez, 87-99. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Gutiérrez Viñuales, Rodrigo. 2016. "Arquitectura morisca en Sudamérica." In *Alhambras. Arquitectura neoárabe en Latinoamérica*, edited by Rafael López Guzmán and Rodrigo Gutiérrez Viñuales, 195-213. Granada: Editorial Almed.
- Handy, Moses. 1893. *The Official Directory of the World's Columbian Exposition*. Chicago: Conkey Company.
- Hernández Cornejo, Roberto. 1930. *El salitre (resumen histórico desde su descubrimiento y explotación)*. Valparaíso: Fisher Hermanos.
- Hernando Carrasco, Javier. 1989. *Arquitectura en España, 1770-1900*. Madrid: Cátedra.
- Hurtado, Marcelo, Manuel Salazar, and Gonzalo Muñoz. 2016. "Construction features of the historical architecture in the sea port city of Valparaíso: architect E. O. F. Harrington's brick masonry buildings." *Revista de la Construcción* 15 (3): 67-76.
- Ives, Halsey. 1893-1894. *The Dream City: A Portfolio of Photographic Views of the World's Columbian Exposition*. St. Louis: Thompson.
- Jiménez Martín, Alfonso. 2015. "Notas sobre los dibujos de las Antigüedades árabes." In *Antigüedades árabes de España*, edited by Antonio Almagro Gorbea, 31-43. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.
- Lillo Brevis, Andrés. 2017. "Influencias orientalistas en la fachada del Palacio Barazarte de Viña del Mar: Una mirada al eclecticismo arquitectónico chileno de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX." Trabajo del Magister en Historia. Seminario de Especialización II. Viña del Mar: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.
- López Guzmán, Rafael, and Aurora Yartzeth Avilés García. 2015. "Presencia mexicana en la Exposición Universal. El Pabellón morisco de Nueva Orleans (1884)." *Awraq* 11: 59-84.
- López Guzmán, Rafael, y Rodrigo Gutiérrez Viñuales, eds. 2016. *Alhambras: Arquitectura neoárabe en Latinoamérica*. Granada: Almed Ediciones.
- López Guzmán, Rafael. 2015. "Influencias hispanas en la arquitectura de La Habana entre los siglos XIX y XX." *Laboratorio de Arte* 27: 385-400.
- López Quintáns, Javier. 2012. "Disertaciones y descubrimientos en *Viaje en España* de Rafael Sanhuesa Lizardi." *Philologia Hispalensis* 26, 3-4: 83-95.
- Martin-Márquez, Susan. 2008. *Disorientations: Spanish Colonialism in Africa and the Performance of Identity*. New Haven: Yale University Press.
- Martuccelli Casanova, Elio. 2006. "Lima, capital de la Patria Nueva: el doble Centenario de la Independencia en el Perú." *Apuntes* 19 (2): 256-273.
- McSweeney, Anna. 2015. "Versions and Visions of the Alhambra in the Nineteenth-Century Ottoman World." *West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture* 22 (1): 44-69.
- Milos Montes, Mariana. 2014. "La construcción de la identidad chilena a partir de la Exposición Universal de París de 1889." Ph diss., Universidad de Chile.
- Momplet Mínguez, Antonio. 2012. "De la fusión a la difusión en el arte de la Córdoba califal: la ampliación de al-Hakam II en la mezquita aljama." *Anales de Historia del Arte. Número Especial II* 237 (22): 237-258.
- Moráis Morán, José Alberto. 2017. "Los islamismos de la arquitectura chilena decimonónica y otras referencias orientales." *ARQ Santiago* 95: 62-73. <https://doi.org/10.4067/s0717-69962017000100062>
- Morales, Ambrosio de. 1792. *Crónica General de España*. Madrid: Benito Cano, vol. 10.
- Murillo Sandoval, Juan David. 2015. "De lo natural y lo nacional. Representaciones de la naturaleza explotable en la Exposición Interna-

- cional de Chile de 1875." *Historia (Santiago)* 1, 48. Accessed December 12, 2016. <https://doi.org/10.4067/s0717-71942015000100007>
- Navascués Palacio, Pedro. 1973. *Arquitectura y arquitectos madrileños del siglo XIX*. Madrid: Instituto de Estudios Madrileños.
- Navascués Palacio, Pedro. 2001. "Recorrido artístico por la España romántica." *Descubrir el Arte* 30: 41-49.
- Ortiz Pradas, Daniel. 2010. "En busca de una arquitectura nacional. Mérida y San Juan de los Reyes de Toledo." *Anales de Historia del Arte. Volumen Extraordinario*: 257-271.
- Pallarés Torres, Mirtha. 2015. "La arquitectura religiosa en Santiago de Chile 1850-1950. Razones de las reminiscencias góticas." PhD diss., Universidad Politécnica de Madrid.
- Panadero Peropadre, Nieves. 1994. "Recuerdos de la Alhambra: Rafael Contreras y el Gabinete árabe del Palacio Real de Aranjuez." *Reales Sitios* 122: 33-40.
- Peña Muñoz, Manuel. 2001. *Memorial de la tierra larga: crónicas chilenas*. Santiago: Ril Editores.
- Plá, José. 1941. *Costa Brava. Guía General y Verídica*. Barcelona: Destino.
- Puig y Valls, Rafael. 1894. *Estados Unidos, Exposición Universal de Chicago, México, Cuba y Puerto*. México: Luis Tasso.
- Ramos Cerna, Horacio. 2014. "Destrucción y reinención de la Plaza de Armas. Estilo neocolonial y modernización urbana en Lima, 1924-1954." PhD diss., Pontificia Universidad Católica de Perú.
- Raquejo Grado, Tonia. 1988. "La Alhambra en el Museo Victoria & Albert. Un catálogo de las piezas de la Alhambra y de algunas obras neonazaríes." *Cuadernos de arte e iconografía* 1: 201-244.
- Raquejo Grado, Tonia. 1990. *El palacio encantado: la Alhambra en el arte británico*. Madrid: Taurus.
- Raquejo Grado, Tonia. 1995. "El Alhambresco: Constitución de la imagen romántica de Al-Andalus." In *La imagen romántica del legado andalusí*, 29-36. Barcelona-Madrid: Lunwerg Editores.
- Río Barrio, Luis Fernando del, y José Fidel Sobrevilla Carlino. 2008. "Asociaciones de españoles en Chile (1850-1950)." In *El asociacionismo en la emigración española a América*, edited by Juan Andrés Blanco Rodríguez, 503-523. Salamanca: Junta de Castilla y León.
- Riquelme Sepúlveda, Fernando. 1990. "Fermín Vivaceta. El arquitecto y su obra." *Revista de Arquitectura* 1 (2-7): 2-7.
- Rodríguez Cobos, Luis. 1983. *Arquitectura limeña: paisajes de una utopía*. Lima: Colegio de Arquitectos del Perú.
- Rodríguez Domingo, José Manuel. 1997. "La Alhambra efímera: el pabellón de España en la Exposición Universal de Bruselas (1910)." *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada* 28: 125-139.
- Rodríguez Domingo, José Manuel. 1997. "La arquitectura «neoárabe» en España: el medievalismo islámico en la cultura arquitectónica española (1840-1930)." PhD diss., Universidad de Granada.
- Rodríguez Domingo, José Manuel. 1999. "Neomudéjar versus neomusulmán: definición y concepción del medievalismo islámico en España." *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte* 12: 265-285.
- Roelle, Jenna Rose. 2009. "That romantic fortress: British depictions of the Alhambra, 1815-1837." PhD diss., University of Oregon: Department of Art History. Accessed: December 15, 2017. <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc>.
- Roig de Leuchsenring, Emilio. 1963. *La Habana. Apuntes Históricas*. La Habana: Consejo Nacional de Cultura, vol. II.
- Rosser-Owen, Mariam. 2011. "Coleccionar la Alhambra: Owen Jones y la España Islámica en el South Kensington Museum." In *Owen Jones y la Alhambra*, edited by Juan Calatrava, 42-69. Granada: Patronato de la Alhambra y Generalife.
- Rosser, Johnson, ed. 1897. *A History of the World's Columbian Exposition, Held in Chicago in 1893*. New York: Appleton.

- Sainte Marie, Darío. 1945. *Perú en cifras, 1944-1945*. Lima: Empresa Gráfica Scheuch.
- Sanhuesa Lizardi, Rafael. 1889. *Viaje en España*. París: Garnier.
- Saward, Jeff. 2008. "The Origin of Mirror & Wooden Panel Mazes." *Caerdroia* 37: 4-12.
- Sazatornil Ruiz, Luis. 2008. "Andalucismo y Arquitectura en las Exposiciones Universales. 1867-1900." In *Andalucía: Una Imagen en Europa (1830-1929)*, edited by Luis Méndez Rodríguez, s. p. Sevilla: Fundación Centro de Estudios Andaluces. Consejería de la Presidencia. Junta de Andalucía.
- Sazatornil Ruiz, Luis. 2012. "De Diebitsch a Hénard: el 'estilo Alhambra' y la industrialización del orientalismo." In *Orientalismos. Arte y Arquitectura entre Granada y Venecia*, edited by Juan Calatrava y Guido Zucconi, 53-72. Madrid: Abada.
- Shepp, James, and Daniel Shepp. 1893. *Shepp's World's Fair Photographed*. Chicago: Globe Bible.
- Soraluce Blond, José Ramón. 2001. "Arquitectura cubana: vernácula, colonial y ecléctica." In *Arquitectura de la casa cubana*, s. p. A Coruña: Universidade da Coruña. Accessed May 1, 2017. <http://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/7369>.
- Swinburne, Henry. 1787. *Travels through Spain in the years 1775 and 1776*. London: Davis.
- Twiss, Richard. 1775. *Travels through Portugal and Spain, in 1772 and 1773*. London: G. Robinson.
- Valenzuela, María Paz. 2014. "La enseñanza de la arquitectura en Chile." *De arquitectura* 28-29: 54-55. <https://doi.org/10.5354/0719-5427.2014.37094>
- Valero Juan, Eva María. 2003. *Lima en la tradición literaria del Perú. De la leyenda urbana a la disolución del mito*, Ensayos/Scriptura 12. Lleida: Ediciones de la Universidad de Lleida.
- Vázquez Cienfuegos, Sigfrido. 2009. "Omnia vanitas: festejos en honor de Godoy en La Habana en 1807." *Ibero-americana pragensia supplementum* 25: 115-138.
- Vázquez, Adolfo, y Jorge Young. 1952. *Historia del turf nacional, 1864-1945*. Lima: Miranda.
- Villegas Torres, Fernando. 2013. *Vínculos artísticos entre España y Perú (1892-1929): elementos para la construcción del imaginario nacional peruano*. PhD diss., Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Waisberg, Myriam. 1988. *Casas de Playa Ancha: La vivienda a fines del siglo XIX en Valparaíso*. Valparaíso: Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico.
- White, Trumbull, and William Igleheart. 1893. *The World's Columbian Exposition, Chicago, 1893*. Philadelphia: Historical Publishing.



# LAS CUSTODIAS DE HERNANDO ORTIZ, UN PLATERO DESCONOCIDO DE LA GRANADA DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XVII

José Antonio Peinado Guzmán

Universidad de Granada

Data recepción: 2017/12/25

Data aceptación: 2018/04/16

Contacto autor: [pepeinado@hotmail.com](mailto:pepeinado@hotmail.com)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2085-441X>

## RESUMEN

El presente artículo pretende dar a conocer la figura de un orfebre granadino, Hernando Ortiz, que trabajó en los últimos años del siglo XVI y los primeros del siglo XVII. Este personaje, hasta ahora desconocido, parece ser, que trabajó de manera oficial para el arzobispado de Granada, por la cantidad de piezas contratadas en los legajos de *Contaduría Mayor* consultados. Aunque en este trabajo nos centramos en las custodias que realizó, dejamos constancia de los numerosos utensilios litúrgicos que hizo, la mayoría de los cuales han desaparecido con el paso del tiempo.

Palabras clave: Hernando Ortiz, siglos XVI-XVII, orfebrería, custodias, Granada

## ABSTRACT

This article takes as its subject the Granadan goldsmith Hernando Ortiz, who was active in the late 16th and early 17th centuries. Hitherto unknown, Ortiz appeared to have worked on an official basis for the archbishopric of Granada, judging by the amount of pieces he was commissioned to create and which are recorded in the *Contaduría Mayor* (accounts) consulted. Although our focus in this study are the monstres he made, we also make note of the many liturgical items he fashioned, most of which have disappeared over time.

Keywords: Hernando Ortiz, 16th and 17th centuries, goldsmithing, monstres, Granada

## 1. Introducción

Afrontar el tema de la platería en Granada supone valorar y tener en cuenta los clásicos tratados de la orfebrería granadina, tanto de Manuel Capel Margarito<sup>1</sup>, como de Pilar Bertos Herrera<sup>2</sup>. Si bien el primero de ellos, más básico, realiza una catalogación de piezas de los templos más señeros de la provincia de Granada, los estudios de la profesora Bertos, combinan el trabajo de campo con la investigación de algunos archivos parroquiales.

El origen de la orfebrería granadina, sin olvidar la consabida tradición árabe, surgirá tras la con-

quista de la ciudad en 1492. Así pues, las primeras referencias documentales al respecto datan de las *Ordenanzas que los muy ilustres, y magníficos Señores de Granada mandaron guardar para la buena gobernation de su Republica* en 1531<sup>3</sup>. A lo largo de todo el siglo XVI se irá fraguando el gremio de plateros en la ciudad juntamente con la Hermandad de San Eloy, la propia de los orfebres, referida también en el mencionado documento de ordenanzas. Sólo en la centuria del Quinientos se contabilizaban fehacientemente más de un centenar de maestros plateros, dato que muestra la pujanza del oficio en



Fig. 1. Custodia. Iglesia parroquial de Albolote (Granada). Hernando Ortiz. 1602

estas fechas<sup>4</sup>. Curiosamente, en el siguiente siglo, la cifra merma considerablemente. Probablemente se conjuguen dos factores para explicar este hecho: la falta de datos, por un lado, y la enorme necesidad que requerían las parroquias de objetos sagrados para el culto en el siglo XVI, algo que, posteriormente, ya no era preciso. Con seguridad, al menguar la demanda, disminuyó también el trabajo y el personal dedicado a la platería en Granada.

Es en este contexto, a caballo entre los dos siglos, cuando aparece la enigmática figura del orfebre Hernando Ortiz. Y es que poco sabemos de él a nivel biográfico. En primer lugar, desco-

nocemos su marca de platero, por ejemplo. Ninguna de las piezas que aportamos la poseen. Las primeras obras documentadas que se han hallado datan de 1600, siendo la última de 1617<sup>5</sup>. Aun así, con respecto a la marca del orfebre, tal y como atestigua la profesora Sanz Serrano, no siempre aparece en las obras. En ocasiones, se han borrado, han desaparecido por restauraciones o, sencillamente nunca las tuvieron, como ocurre frecuentemente en las piezas de la primera mitad del siglo XVII<sup>6</sup>. Cabe la posibilidad que, como se ha podido comprobar en los libros de contaduría, al tratarse del platero que trabajó oficialmente para el arzobispado –puesto que ningún otro nombre aparece en dichos documentos–, sus obras fuesen realizadas en serie, a modo de obrador, y que por esa razón tampoco fuese necesaria la aparición de su marca. El único dato biográfico que hemos hallado es que era vecino de la collación de San Matías, tal y como se refleja en el contrato notarial de una cruz parroquial para el templo de San Andrés<sup>7</sup>.

El proceso de indagación y la metodología empleada para acercarnos a este personaje ha sido la combinación de la investigación archivística con el trabajo de campo. De modo casual se encontraron reiteradas referencias de abundantes obras de este orfebre en la serie de *Contaduría Mayor* del Archivo Histórico Diocesano de Granada. Una vez contrastado con lo que hay publicado sobre platería y plateros granadinos, se comprobó que la figura de Hernando Ortiz no había sido trabajada<sup>8</sup>. Extractada la información del citado archivo, se recurrió al Archivo Municipal de Granada para averiguar datos biográficos. Se consultaron los diversos *Expedientes de Gremios* tomando como referencia un amplio arco temporal para asegurarse abarcar su vida; se revisó el *Cuaderno de registro de títulos de oficios* que da comienzo en 1550 por si aparecía algún dato; se buscó en los padrones o libros de vecindamiento, así como en legajos concernientes al pago de impuestos por si se hallaba alguna información al respecto. Finalmente, como último recurso, se revisó la *Ejecutoria en favor de Agustín de Nicuesa*, un platero coetáneo por si aparecía algo acerca de Hernando Ortiz. Toda la búsqueda fue baldía. Por el contrario, tanto en el Archivo del Sacro Monte como en el Archivo de la Catedral de Granada sí se encontraron referencias de algunas de sus



piezas. Documentadas las obras, se procedió a su búsqueda en un arduo trabajo de campo. Parte de esa labor se ofrece en este artículo, mas centrándose en las custodias del tipo ostensorio que realizó, unas conservadas y otras, aunque desaparecidas con el paso del tiempo, se da fe de que existieron.

## 2. Custodias relacionadas con el platero Hernando Ortiz

La primera referencia que se ha hallado es una custodia (ostensorio) realizada para la iglesia parroquial de Albolote (Granada) en 1602 (fig. 1). La misma fue encargada el 18 de mayo del citado año por el beneficiado de dicha iglesia Andrés López y realizada por el platero Hernando Ortiz. Como curiosidad, en el margen izquierdo del legajo aparece citado el platero Luis de Veas, aunque realmente, en el interior del documento, ya no se nombra, siendo únicamente mencionado el susodicho Ortiz. El peso del ostensorio ascendió a "once marcos y cuatro onzas y media", costando mil cuatrocientos veintiocho reales. Cuatrocientos de ellos fueron costeados gracias a los corridos de un censo atrasado de doña María Xarava. Ha de comentarse, asimismo, que, aunque en el contrato se establecía que la custodia debía estar acabada un mes después de su concertación, lo cierto es que se demoró el trabajo varios meses, puesto que la entrega de la misma se efectuó el 21 de febrero de 1603<sup>9</sup>. En la obra de Pilar Bertos Herrera se cita la existencia en ese templo de una custodia anónima de la primera mitad del siglo XVII, que consideramos que podría corresponder con la hallada en la documentación que ofrecemos<sup>10</sup>. No aparece marca de platero, pero el estilo manierista que se observa permite elucidar que se trate de la misma.

La pieza constituiría uno de los modelos más elaborados que Hernando Ortiz ejecuta. En la misma, realizada en plata, se puede contemplar que su base es rectangular, apoyada sobre cuatro garras sobre bolas, y en la que se inscribe un óvalo. Sobre esa estructura, se levantan dos cuerpos escalonados y ovalados en tamaño decreciente. En la decoración incisa del primero de ellos se observan espejos, mientras que en la del segundo abundan los motivos vegetales agallanados. Destacan, asimismo, otros detalles de tipo floral y geométrico en la superficie. En el astil, de forma abalaustrada,



Fig. 2. Custodia. Iglesia parroquial de San Pedro y San Pablo (Granada). Hernando Ortiz. 1603

destacan tres partes principales. Sobre un pequeño estrangulamiento se alza el primer nivel, compuesto por un plato moldurado. En el nudo se observa su forma ovoide, sobre el que se levanta el vástago o cuello, que se estrecha progresivamente, y que antecede al sol. Todo el astil está decorado con ces, asas, costillas, gallones y decoración vegetal. El citado sol ofrece tanto rayos rectos como curvos, que se van alternando. Los primeros, terminados en estrellas de once puntas, suman la cantidad de dieciocho. Los ondulados, de menor tamaño, conforman dieciséis resplandores. Corona la custodia una cruz latina, con los brazos terminados en bolas, ubicada sobre peana abalaustrada. La pieza posee una altura de 77 cm. y una base de 34 cm.

La siguiente custodia, siguiendo el criterio cronológico, sería la que hiciera para la parroquial capitalina de San Pedro y San Pablo<sup>11</sup> (fig. 2). La



Fig. 3. Custodia. Iglesia parroquial de Quéntar (Granada). Hernando Ortiz. 1608

misma se terminó de pagar el 19 de marzo de 1603, ascendiendo su coste a mil seiscientos treinta y ocho reales, habiendo sido concertada su hechura por el beneficiado Cristóbal de Montalbo.

El modelo de custodia que nos ofrece la de la parroquial de San Pedro y San Pablo se corresponde al del clásico ostensorio<sup>12</sup>, como todos los que se exponen en este artículo, siendo realizado en plata sobredorada, y caracterizado por una pequeña base circular, en tres niveles, donde el intermedio es más ancho que los restantes. En él se

dispone una decoración basada en espejos ovales, cuatro en total, intercalados por motivos geométricos ovalados y triangulares. Sobre esa base arranca el astil, donde se pueden observar varios cuerpos. En el primero de ellos, cilíndrico, combina minúsculas asas con motivos vegetales entre los citados salientes. Sobre éste, se contempla el estrangulamiento del astil, también cilíndrico. Se eleva sobre el mismo el nudo del ostensorio que presenta, asimismo, dos partes diferenciadas: la primera, con forma ovoide emulando la forma de un jarrón o el cáliz de una flor; y la segunda, situada sobre el pequeño cuerpo cilíndrico que separa ambas, de aspecto circular. Todo el nudo se presenta decorado con motivos geométricos y vegetales en sus molduras. Especialmente resalta la ubicada coronando la parte ovoide, por su combinación de la citada decoración con elementos en relieve a modo de minúsculos espejos. Sobre el nudo, el astil se completa con un nuevo cuerpo cilíndrico, el cuello, en el que se vislumbran decoraciones geométricas rectangulares verticales, así como dos salientes en forma de ces invertidas. Este cuerpo vendría a soportar el sol, compuesto por rayos rectos y curvos. Los resplandores rectos, dieciocho en total, terminan en estrellas de once puntas con pedrería. Los curvos suman un total de dieciséis. Corona el sol una cruz latina con sus brazos terminados en bolas, situada sobre un elemento con forma abalaustrada. La custodia, finalmente, tiene una altura de 64 cm. y un pie de 18,5 cm. La misma, citada en la obra de Capel Margarito como anónima granadina del primer tercio del siglo XVII, es también mencionada por Pilar Bertos como de la primera mitad de dicha centuria<sup>13</sup>. Esta pieza consideramos, a la luz de los documentos encontrados, que se trata de la realizada por Hernando Ortiz para la parroquia en 1603.

Interesante resulta el ostensorio de la parroquial de Quéntar (Granada) (fig. 3). Según la documentación encontrada, le fue encargado a Hernando Ortiz uno en 1608<sup>14</sup>. Barajamos la hipótesis de que pueda ser el que exponemos a continuación, y que la profesora Bertos cita como una pieza anónima de la primera mitad del siglo XVII<sup>15</sup>. Encargado por el mayordomo don Gaspar de Pernía, se pagó por el mismo doscientos trece reales. El peso del contraste ascendió a “dos marcos y dos onças y seis ochavas”.

El modelo es algo más elaborado que los precedentes, denotando formas más manieristas. La base de la pieza, nuevamente, es rectangular, inscribiéndose un óvalo en la misma y recortándose en las esquinas con formas redondeadas. La misma se apoya en las acostumbradas garras sobre bolas. Estructurada en graderío, se distinguen dos pisos ovalados, separados entre sí por uno de menor tamaño a modo de bisel. Todo ello se presenta decorado con motivos vegetales incisos y gallones. Son reseñables en el primer piso cuatro destacados medallones ornamentados con minúsculas espigas. De la base se alza el astil, de hechuras abalaustradas, en el que se observan cuatro partes diferenciadas. La contigua a la base es de aspecto cilíndrico, con decoración vegetal incisa y con elementos en tornapuntas. Sobre ésta se dispone el estrangulamiento que estrecha el astil seguido de una forma ovoide, a modo de bellota, que reitera los motivos decorativos incisos, a los que se añaden asas. La manzana se estructura a modo de templete, en el que se aprecian arcos de medio punto con sus respectivas impostas, y llegándose a observar detalles tan minúsculos como columnas de estilo dórico en las cuatro portadas, veneras en la hornacina y hasta las albanegas de los citados arcos. El templo se cubre con pequeña cúpula semiesférica gallonada y minúsculos pináculos en las esquinas. Completa la decoración los elementos en tornapuntas característicos del modelo. Se une al sol mediante el cuello, elemento cónico que se va estrechando progresivamente y que queda cortado casi en la mitad por una semiesfera truncada. Todo perpetúa el tipo de decoración ya mencionada. El sol repite el modelo ya referido de alternancia de rayos rectos terminados en estrellas con rayos curvos de menor longitud. La diferencia es que los primeros suman la cantidad de dieciséis, mientras los segundos conforman catorce. Igualmente, se reitera idéntico remate en cruz a los modelos ya descritos. La custodia mide 74 cm. de altura con una base de 32 cm.

Analizando la documentación consultada, meses después del encargo del ostensorio de Quén-tar, se realiza el de la localidad de Íllora (Granada)<sup>16</sup> (fig. 4). Pensamos que el mismo se corresponde con el que Bertos recoge como pieza anónima de la primera mitad del siglo XVII<sup>17</sup>. De inferiores dimensiones, está realizado en plata sobredora-



Fig. 4. Custodia. Iglesia parroquial de Íllora (Granada). Hernando Ortiz. 1608

da. Consta de una base circular en graderío, en la que se aprecian tres pisos de menor tamaño y biselados, juntamente con uno central más grande ovalado. Todo ello se apoya en cuatro patas con forma de conchas hacia abajo. Presenta decoración geométrica incisa, así como unos óvalos horizontales en relieve que embellecen la pieza. En el astil se distinguen tres partes diferenciadas. La más cercana a la base es cilíndrica, con decoración punteada incisa y geométrica, destacando, asimismo, los correspondientes salientes apuntados. La manzana es de forma ovoide y se presenta decorada con gallones y puntas de diamante. El astil se va estrechando hasta unirse al sol. El mismo tiene una base circular con decoración incisa punteada y ces, sobre la que se observan dos rostros de ángeles alados, uno a cada lado. El sol repite las formas descritas previamente en otros ejemplos (dieciocho



Fig. 5. Custodia. Iglesia parroquial de Güevéjar (Granada). Hernando Ortiz. 1609

rayos con puntas de estrellas y dieciséis con rayos ondulados). El ostensorio mide 68 cm. de altura y 18 cm. de diámetro.

Siguiendo la línea cronológica, el siguiente ostensorio encontrado sería el de la localidad de Güevéjar (Granada) (fig. 5). Dicha pieza evoca las formas de la realizada en Illora. Realizada en plata, presenta una base circular apoyada sobre conchas. Estructurada en tres niveles, ofrece una decoración a base de motivos vegetales. En el astil se observan, asimismo, las clásicas tres partes: el gollete cilíndrico más cercano a la base; el nudo, con forma ovoide y engalanada con costillas; y finalmente

el cuello, con similar elemento circular decorado con pequeñas costillas en mitad del vástago. El sol reitera los rayos rectos con los curvos (doce de cada tipo), rematándose con una cruz de similares características a las ya descritas previamente. No se observan en este caso puntas de estrellas en los rayos. Cabe reseñarse la decoración en el viril, a base de motivos geométricos compuestos por ces enroscadas encadenadas de forma incisa. Mide 54 cm. de altura y 16 cm. de diámetro.

Según la profesora Bertos Herrera, el ostensorio constituiría una obra anónima de finales del siglo XVI o principios del XVII<sup>18</sup>. La documentación analizada nos permite elucubrar la posibilidad de que la pieza fuese la encargada a nuestro platero Hernando Ortiz, y que sería recibida por el beneficiado de la parroquial Fernando de Rivera el 21 de mayo de 1609<sup>19</sup>. La custodia pesó ocho marcos, dos onzas y seis ochavas, ascendiendo su coste a 810 reales, de los cuales, 40 ducados (440 reales), fueron donados por el licenciado Montenegro, beneficiado del dicho lugar y vicario de la ciudad de Loja, por testamento. Aquella donación parece ser que no era suficiente para la factura del ostensorio, como consta en la nota enviada a la Contaduría Mayor del Arzobispado por el beneficiado Fernando de Rivera, quien afirma que con esos cuarenta ducados sólo habría para la plata. Por ello solicita que al arzobispo que "se sirva que las yglesias den la hechura de la dicha custodia". Como curiosidad, la pieza presentaba dos campanillas en su origen que, con el tiempo, han desaparecido.

Ya en 1610 encontraríamos la custodia de Monachil (fig. 6). De similares trazas al ostensorio de Albolote, esta pieza viene recogida por la profesora Bertos Herrera como una obra anónima de la primera mitad del siglo XVII<sup>20</sup>. Según la documentación encontrada, y atendiendo al criterio estilístico, consideramos que podría tratarse de la custodia que fue encargada al platero Hernando Ortiz y que fue entregada al beneficiado de Huétor, el maestro Francisco de Paniza Ladrón, el día 9 de agosto de 1610. La pieza costó 189 reales, pesando dos marcos, una onza y ochava y media<sup>21</sup>.

En esos mismos rasgos estilísticos se mantiene la custodia de Padul (fig. 7), estableciéndose un paralelismo casi mimético con el ostensorio de la localidad de Albolote. La pieza viene recogida por Bertos Herrera en su catálogo<sup>22</sup>, aunque el hecho



Fig. 6. Custodia. Iglesia parroquial de Monachil (Granada). Hernando Ortiz. 1610



Fig. 7. Custodia. Iglesia parroquial de Padul (Granada). Hernando Ortiz. 1616

de haber sido restaurada en 1743, haya podido inducir a pensar erróneamente que la obra se trataba del platero Gallego, cuando realmente se observa que es una custodia manierista y no de corte barroco pleno. Independientemente de la intervención, comparándola con las que se han citado previamente, y contrastando todo ello con la documentación encontrada, podemos postular que podría tratarse de la custodia que se le encargó para la localidad a Hernando Ortiz en 1616<sup>23</sup>. La misma pesó seis marcos, seis onzas y tres ochavas, ascendiendo su coste a 663 reales. El ostensorio sería recibido el 30 de julio de 1616 en la parroquial por el doctor Basilio Altamirano.

Dentro de las posibles custodias atribuibles a su obra se encontraría la del municipio de Huétor Vega (fig. 8). Si bien hemos encontrado docu-

mentalmente la referencia de que Hernando Ortiz hizo una para esa localidad en 1615<sup>24</sup>, lo cierto es que cuando la hemos analizado visualmente, el astil se observa más posterior en el tiempo, como un elemento más barroco. Cabe la posibilidad de que originariamente el ostensorio sea de las fechas de las que hablamos, pero que haya sufrido una intervención barroca posterior (tanto en la base como en el astil). Denota esta opción el hecho de que el nudo del astil está invertido, como si lo hubiesen colocado al revés, algo que no es lógico. En cambio, el sol sí mantiene los estilemas propios de la obra de Hernando Ortiz. No deja de ser una hipótesis que lanzamos, ateniéndonos a la documentación hallada.

Finalmente, completaríamos la obra de este platero en materia de custodias, añadiendo otras que,



Fig. 8. Custodia. Iglesia parroquial de Huétor Vega (Granada). Atrib. Hernando Ortiz. 1615

habiendo encontrado su documentación, el paso del tiempo ha impedido que lleguen hasta nosotros. En este sentido podríamos destacar el caso de una custodia para Moclín (Granada) en 1604<sup>25</sup>, otra para Güevéjar (Granada) en 1609<sup>26</sup>, otra para la iglesia capitalina de Santa Escolástica en 1612<sup>27</sup>, otra para la localidad de Guadahortuna (Granada) en 1612<sup>28</sup>, otra para Churriana de la Vega en 1614<sup>29</sup>, otra para Albuñuelas (Granada) en 1615<sup>30</sup>, otra para Dalías (Almería) en 1616<sup>31</sup>, haciendo en el mismo año sendas para los municipios granadinos de Cogollos Vega<sup>32</sup> e Iznalloz<sup>33</sup>. Destacar, asimismo, un pie de plata para una custodia de Huétor Santillán (Granada)<sup>34</sup>. Dejamos para el final dos casos concretos. Nos referimos a sendas piezas, una en la Basílica de la Virgen de las Angustias<sup>35</sup>, en la capital, de

1610 y otra en la parroquial de la localidad de Las Gabias de 1608<sup>36</sup>. Aunque tenemos la documentación archivística, no se nos ha permitido acceder a las mencionadas custodias para su fotografiado, debido a la negativa de los sacerdotes.

### 3. Conclusiones

Como conclusión a todo lo que hemos expuesto, podríamos decir que el trabajo realizado es una labor de hipótesis razonada. Hallados unos documentos y encontradas unas piezas en los respectivos lugares que los textos mencionan, simplemente se han relacionado los datos con las custodias. Aun así, hemos de ser conscientes que cabe la posibilidad del error, por eso utilizamos el término "hipótesis razonada". Al no existir marca de platero ni algún tipo de punzón que avale con más certeza las autorías, siempre queda la posibilidad de la duda. Igualmente, la fragilidad de este tipo de elementos orfebres, hace que con el tiempo puedan haber desaparecido por el uso de los mismos, siendo sustituidos por otros de semejantes características y de hechura más o menos coetánea en el tiempo. Por otro lado, refuerza nuestra idea el hecho de que las custodias que exponemos mantengan cierto estilo manierista, amén de un parecido más que notable en su elaboración entre varias de ellas. Por tanto, creemos plausible la posibilidad de que las piezas que hemos mostrado fuesen realizadas por el orfebre Hernando Ortiz a principios del siglo XVII.

Asimismo, mediante este artículo pretendemos dar a conocer la figura de este platero, hasta ahora completamente desconocido en Granada, y que vivió y trabajó a caballo entre el siglo XVI y XVII. Aun así, la muestra que ofrecemos, únicamente centrada en sus custodias (hemos dejado al margen cruces, cálices, crismas...), nos aporta un leve acercamiento a su obra. No olvidemos, como comentábamos en la nota a pie de página 5 que, debido al incendio del Archivo Histórico Diocesano, la serie de *Contaduría Mayor* no se ha conservado completa, por lo que, especialmente en los extremos de fechas, nos falta una relación entera de su trabajo. Esperamos, finalmente, que el dar a conocer a este personaje sirva para que, en futuras investigaciones y publicaciones, se pueda profundizar más en su vida y su obra.

## NOTAS

<sup>1</sup> M. Capel Margarito, *Orfebrería religiosa de granada*, Granada, 1986.

<sup>2</sup> P. Bertos Herrera, *El tema de la Eucaristía en el arte de Granada y su provincia*, Universidad de Granada, Granada, 1985; P. Bertos Herrera, *Los escultores de la plata y el oro*, Universidad de Granada, Granada, 1991.

<sup>3</sup> P. Bertos Herrera, *El tema de la Eucaristía... (vol. I)*, op. cit., pp. 265-266.

<sup>4</sup> P. Bertos Herrera, *Los escultores...*, op. cit., pp. 159-178.

<sup>5</sup> En este sentido cabe aclarar cierta inexactitud con respecto a las fechas aportadas. El gran montante de sus obras ha sido extraído de los legajos de *Contaduría Mayor* del Archivo Histórico Diocesano de Granada. Mas la serie no está completa. Debido al incendio que se produjo en el mismo en 1981 se perdieron algunos fondos. Concretamente, de 1584 se salta a 1600. Faltan también los documentos de 1617 y 1618, no habiéndose hallado más piezas de este platero a partir de 1619. A la hora de acotar su obra, resulta muy difícil conocer qué realizó antes de 1600, de igual modo que tampoco sabemos mucho de los dos años referidos del XVII, aunque sí se ha llegado a documentar una pieza en la abadía del Sacro Monte de 1617.

<sup>6</sup> M<sup>a</sup> J. Sanz Serrano, *La orfebrería sevillana del Barroco (2 vols.)*, Diputación de Sevilla, Sevilla, 1976, p. 119.

<sup>7</sup> Archivo Histórico Diocesano de Granada [AHDGr.], Legajo 332-F, pieza 2, *Contaduría Mayor*, pliego de San Andrés, año 1605, s/f. Habiendo consultado los fondos del archivo parroquial de San Matías, concretamente los padrones, las fechas de los mismos son sensiblemente posteriores como para averiguar datos de la vida de Hernando Ortiz. Con respecto a los libros sacramentales, ocurre lo mismo.

<sup>8</sup> La profesora Pilar Bertos, quien ha investigado en profundidad esta temática, reconoce que debido al incendio del archivo en 1981 mencionado anteriormente, no llegó a consultar dichos fondos. P. Bertos Herrera, *Los escultores...*, op. cit., pp. 14-15. Posteriormente, el archivo se reabrió, pero ya no se ha trabajado en esa cuestión.

<sup>9</sup> AHDGr., Legajo 331-F, pieza 2, *Contaduría Mayor*, pliego de Albolote, año 1602, s/f. "Yglesia de Albolote. Custodia de platta con su viril. Platero Luis de Veas.

En 18 de mayo de 1602 se mando hazer para el servicio desta yglesia de Albolote una custodia de platta para tener el sagrario y llevar el santísimo sacramento a los enfermos con un pie y así mismo un viril de platta para encajar en la dicha custodia y llevar en proçesion el santísimo sacramento la qual dicha custodia a de pessar ocho marcos poco mas a menos y se le a de dar de hechura a tres reales cada marco y la a de dar acavada dentro de un mes desde el dia de la fecha. Encargosse a Hernando Ortiz platero vezino de granada.

Para en quenta.

En 18 de mayo de 1602 el licenciado Andres Lopez beneficiado de Albolote mayordomo de la yglesia del dicho lugar se libraron a Hernando Ortiz platero quatroçientos reales a quenta de la custodia de platta y dichos quatroçientos reales son los que avia cobrado el dicho licenciado Andres Lopez de Doña Ana Xarava de corridos de un çenso atrasados y el dicho Hernando Ortiz reçivio la libranza y firmo. Hernando Ortiz [rúbrica].

Averiguacion de quenta de la custodia.

En veinte y uno de henero de 1603 se averiguo quenta con Hernando Ortiz platero de una custodia de plata dorada que hiço para el servicio de la yglesia de Albolote y como se contiene en la certificacion del contraste dentro de su pliego pesso la dicha custodia onçe marcos y quatro onças y media que valoro en seteçientos y quarentta y nueve reales.

Ytem dela hechura de los dichos onçe marcos y medio a tres ducados cada marco montan treçientos y setenta y nueve reales.

Ytem el licenciado Andres Lopez beneficiado trato de dorar la dicha custodia toda y concertó dicho dorado della y el trabajo de dorarla en treçientos reales.

= Monto el dorado de la dicha custodia de platta y hechura della mill y quatroçientos y veinte y ocho reales.

En beynte días del mes de febre-ro de seisçientos y tres años se peso en el contraste de granada una custodia de plata toda dorada con su viril y dos campanillas que peso onçe marcos y quatro onças y media y por la berdad lo firme de mi nonbre. Diego Negrete de Miruelo.

Y costaron los bidrios ocho reales.

En beynte y un dias del mes de febre-ro de mil y seisçientos y tres reçe- vi la custodia de plata dorada contenida en este pliego para el servicio de la yglesia de albolote. Y lo firme. Licenciado Andres Lopez [rúbrica].

<sup>10</sup> P. Bertos Herrera, *El tema de la Eucaristía... (vol. II)*, op. cit., pp. 538-539.

<sup>11</sup> AHDGr., Legajo 331-F, pieza 3, *Contaduría Mayor*, pliego de San Pedro y San Pablo, año 1603, s/f. "En 19 de março de 1603 años en Fernando de Quiñones therorero de las yglesias se libraron a Hernando Ortiz platero quinientos reales con que se le acabo de pagar una custodia de plata sobredorada con su beril grande que peso doçe marcos y toda dorada, concertola el Beneficiado Montalbo beneficiado de la yglesia de San Pedro, concertola a quatro ducados cada marco, y el oro en treinta ducados, que vino a montar la plata y hechura y oro mil y seisçientos y treinta y ocho reales, para en quenta de los quales mando su señoría librar los dichos quinientos reales y los mil y çiento y treinta y ocho reales restantes los dio el dicho licenciado Montalbo de limosna para la dicha custodia entre los reales de la dicha parroquia y el dicho Beneficiado Montalbo reçivio la dicha custodia y se obligo a ponerla con los demás bienes de la yglesia y lo firmo. Licenciado Cristobal de Montalbo [rúbrica]."

<sup>12</sup> M. Capel Margarito, *Orfebrería religiosa de granada...*, op. cit., p. 62.

<sup>13</sup> P. Bertos Herrera, *El tema de la Eucaristía... (vol. II)*, op. cit., pp. 539-540.

<sup>14</sup> AHDGr., Legajo 333-F, pieza 2, *Contaduría Mayor*, pliego de Quéntar, año 1608, s/f. "En 20 de mayo de 1608 en don Gaspar de Pernia mayordomo susodicho se libraron a Hernando Ortiz platero doçientos y treçe reales que

monto una custodia de plata con su pie que hizo para la yglesia de quentar que pesso ciento y cinquenta y tres reales y sesenta reales de echura y rescibio la la librança y lo firmo. Hernando Ortiz [rúbrica].

Nota marginal: Custodia de plata. Reçebi esta custodia de plata para la yglesia de quentar [rúbrica].

"En 19 de mayo de 1608 años se peso en el contraste de granada una custodia de plata para los enfermos y peso dos marcos y dos onças y seis ochavas y por la berdad lo firme. Lorenzo de Castro [rúbrica]."

<sup>15</sup> P. Bertos Herrera, *El tema de la Eucaristía...* (vol. II), op. cit., pp. 530-531.

<sup>16</sup> AHDGr., Legajo 333-F, pieza 2, Contaduría Mayor, pliego de Illora, año 1608, s/f. "Yglesia de Yllora. Custodia de plata dorada. Platero Hernando Ortiz.

En Granada a 15 de septiembre de 1608 su señoría el arzobispo mi señor mando hazer una custodia de plata para el servicio de la yglesia de la villa de Yllora que pese doze marcos poco más o menos con su pie alto y viril y las quatro campanillas toda dorada encargose a Hernando Ortiz platero y se le a de dar por cada marco tres ducados de hechura y mas el oro y dorado de por si. A la de dar acavada para fin de mayo deste año de 1609.

Limosna. En seis de septiembre de 1609 dicho Hernando Ortiz platero a quien se encargo dicha custodia de plata reçivio quarenta ducados por manos del doctor Çatorre Lunel beneficiado

Reçibo de veril viejo. Este dia se entrego a Hernando Ortiz platero un veril viejo dorado de la dicha iglesia de Yllora que pesso un marco y tres onças y dos ochavas la qual se vendio ael maestro Minarro por su pesso y mas tres ducados de la hechura que todo monto [...] y veinte y quatro reales. Firmado Hernando Ortiz.

A cumplimiento. En 29 de mayo de 1609 el beneficiado dela yglesia mayor dela villa de Yllora se libraron a Hernando Ortiz platero noveçientos y setenta y dos rreales con que se le acavan de pagar mil y seiscientos y treinta e ocho rreales que monta la plata y hechura y oro de una custodia grande

dorada con un pie y viril y en el quatro campanillas y un rrelicario de plata dorado para llevar el santísimo sacramento a los enfermos de los cortijos como se contiene por menor dentro deste pliego. Y recibio la librança y lo firmo. Hernando Ortiz [rúbrica].

En Granada a [...] de junio de mil y seiscientos nuebe años recebi la custodia grande de plata dorada contenida en este pliego para el servicio de la santa yglesia de la villa de yllora que pesso doce marcos y tres ochavas y assimismo recebi un relicario de plata dorado para llebar el santísimo sacramento a los enfermos de los cortijos que peso treinta y siete reales y lo firme. Luis Çatorre Lunel [rúbrica].

Con el desseo que la persona debota tiene que se haga la custodia de que a vuestra merced di noticia me entrego aier los quarenta ducados que a vuestra merced dixé daba de su debocion que queden en mi poder mientras vuestra merced ordena que los embie que sera esto principio para que se haga una linda pieza sobre el birel que aca ay que lo embiare con el dinero de la debocion desta persona inboca el auxilio de vuestra merced para que luego se ponga por obra pues ay en esta iglesia tanta necesidad y en general esta falta de plata y teniendo a nuestra merced por señor a de estar muy abastecida lo que a menester. Yo quedo con salud y a servicio de vuestra merced. Yllora y agosto 25 1608. El beneficiado Luis Çatorre Lunel.

Pesso de la custodia nueva de platta dorada.

En veinte y quatro dias del mes de mayo de 1609 anos se peso en el contraste de Granada una custodia dorada de plata con quatro campanillas y su luneta que peso doce marcos y tres ochavas y por la verdad lo firme. Melchor de Castro [firma y rúbrica].

Mas se peso en este mesmo dia un relicario de enfermos todo dorado por de dentro y fuera y peso treinta y siete reales y por la verdad lo firme. Melchor de Castro [firma y rúbrica].

De los cristales doce reales.

Pesso la custodia doze marcos tres ochavas que valen 783 reales de vellón.

De la hechura a tres ducados cada marco.

De los vitrales de viril doze reales.

Del oro con que va dorada la custodia del trabajo de doralla veinte y quatro reales.

Pesso un relicario de platta para llevar el santísimo sacramento a los enfermos de los cortijos treinta y siete reales vellón.

De la hechura y oro del dicho rrelicario.

Pesso del viril viejo.

En Granada al 8 de setiembre de 1608 anos se pesa en el contraste de Granada un belil de plata sobre dorado viejo con su luneta y un cristo y todo peso un marco y tres onças y dos ochavas y por la verdad lo firme. Lorenzo de Castro [firma y rúbrica].

Muncha merced recebi con la de vuestra merced tan llena de las indulgencias y bendiciones de su señoría que a todos tanto a alegrado y en particular a la persona que ofrece la limosna que quisiera dar un millón según su buen desseo aunque vuestra merced enbia a mandar se den los quarenta ducados al platero me parecio ponellos en manos de vuestra merced para que salgan aumentados y multiplicados y assi será vuestra merced servido de mandallos remitir y encargalla haga una muy linda obra y en ella se manifieste en el pueblo que esta yglesia tiene a vuestra merced por señor y los que en ella están por amparo y defensa Dios guarde a nuestra merced largos años. Yllora y setiembre 8 1608. El beneficiado Luis Çatorre Lunel [firma y rúbrica]."

<sup>17</sup> P. Bertos Herrera, *El tema de la Eucaristía...* (vol. II), op. cit., p. 531.

<sup>18</sup> P. Bertos Herrera, *El tema de la Eucaristía...* (vol. II), op. cit., p. 528.

<sup>19</sup> AHDGr., Legajo 333-F, pieza 3, Contaduría Mayor, pliego de Güevéjar, año 1608, s/f. "Iglesia de guevejar. Custodia de plata. Hernando Ortiz.

Tiene reçividos Hernando Ortiz para dicha custodia quarenta ducados que le entregaron los herederos del licenciado Montenegro beneficiado que fue de guevejar que los mando por testamento para una custodia.

En veyntiuno dias del mes de mayo de mil y seysçientos y nueve años



resçeyo y el doctor Fernando de Rivera beneficiado del lugar de guebejar una custodia de plata con sus viriles y en el dos campanillas y su pie alto que peso ocho marcos y dos onças y seys ochavas para el serviçio de la yglesia del dicho lugar de guebejar y lo firme. El doctor Fernando de Rivera [rúbrica].

En 2 de junio de 1609 en don Fernando de Quiñones thesorero general de las yglesias deste arçobispado de granada se libraron a Hernando Ortiz platero treçientos y setenta reales con que se le acaban de pagar la plata y hechura de una custodia de pie que hizo para el serviçio de la yglesia de guebejar como se contiene dentro deste pliego y reçioja la librança y lo firme. Hernando Ortiz [rúbrica].

“En beinte y uno de mayo de 1609 años se peso en el contraste de granada una custodia de plata con dos campanillas y peso ocho marcos y dos onças y seis ochavas y por la verdad lo firme. Melchor de Castro [rúbrica].

Costaron los bidrios quatro reales.  
 Pesso 142 reales.  
 Vedrieras 4 reales.  
 Hechura a 3 reales 264 reales.  
 410 reales.

Pago el licenciado Montenegro y sus herederos que los mando de limosna quarenta ducados 440 reales.

Restanse en quenta 370 reales”.

“En 5 de febrero de 1609 el arçobispo mi señor mando se den de las yglessias veinte ducados para dicha custodia.

El doctor Fernando de Ribera beneficiado del lugar de guebejar del partido de cogollos digo que el licenciado Montenegro beneficiado del dicho lugar y vicario de la ciudad de loja mando por su testamento se diesen de su hacienda quarenta ducados a la yglesia del dicho lugar de guebejar, para que se hiçiese una custodia para el santísimo sacramento los quales están ya cobrados y en poder de Hernando Ortiz platero para poner en execucion lo que mando el dicho vicario y atento que con los dichos quarenta ducados no se puede haçer custodia y solamente abra en ellos para la plata suplico a vuestra señoría ilustrísima se sirva que las yglesias den la hechura de la dicha custodia.

Digo yo Hernando Ortiz platero que están en mi poder quarenta ducados que mando el doctor Montenegro beneficiado que fue de guevexar para una custodia para aquella yglesia de que hiçe escritura en favor de sus herederos obligome a haçer una custodia y pesa siete marcos la qual dare acabada dentro de dos meses desde oy dia de la fecha, fecha en granada en seis de febrero de mil y seysçientos y nueve años. Hernando Ortiz. El doctor Ribera [rúbricas].

<sup>20</sup> P. Bertos Herrera, *El tema de la Eucaristía...* (vol. II), op. cit., p. 535.

<sup>21</sup> AHDGr., Legajo 334-F, pieza 1, Contaduría Mayor, pliego de Monachil, año 1610, s.f. “En 9 de agosto de 1610 años en Miguel de Vicuña mayordomo se libraron a Hernando Ortiz platero çiento y ochenta y nueve reales por una custodia de plata que hizo para llevar el santísimo sacramento a los enfermos del lugar de monachil y para que este en la yglesia con deçencia los çinquenta reales de la hechura y lo demás de plata como se contiene dentro deste pliego y reçioja la librança y lo firme. Hernando Ortiz [rúbrica].

Este dicho dia se entrego la custodia arriba contenida al maestro Paniza beneficiado de la yglesia de guetor y lo firme. El maestro Francisco de Paniza Ladrón [rúbrica].

“En siete dias del mes de agosto de seisçientos y diez años se pesso en el contraste de granada una custodia de plata con su tapador y cruz y pesso dos marcos y una onça y ochava y media que montan çiento y treinta y nueve reales y medio y por la verdad lo firme. Cristobal de Ribas Perez [rúbrica]

Hechura 50 reales.  
 Plata 139 reales  
 189 reales”.

<sup>22</sup> P. Bertos Herrera, *El tema de la Eucaristía...* (vol. II), op. cit., p. 539. Ese pormenor de pensar que la custodia es anterior ya lo asevera la propia autora.

<sup>23</sup> AHDGr., Legajo 337-F, pieza 1, Contaduría Mayor, pliego de Padul, año 1616, s.f. “En granada a quinze de julio de mil y seysçientos y diez y seys años se pesó en el contraste desta çiudad una custodia de plata blanca con su caja para los enfermos y su viril para descubrir el santísimo sacramento y pesó seys

marcos, seys onzas y tres ochavas y por la verdad lo firmé. Juan Tellez [rúbrica]

De los viriles seys reales

Plata seys marcos seis onzas y tres ochavas 441 reales.

Hechura destes marcos a tres ducados el marco 222 reales.

Total monta 663 reales”.

“En 28 de julio de 1616 años se averiguo quenta con Hernando Ortiz platero vezino desta çiudad de lo que montó una custodia de plata que hiço para llevar el santísimo sacramento a los enfermos y un biril ençima para que esté manifesto el santísimo sacramento en algunas festividades y como se contiene en la ffe del contraste questa dentro deste pliego peso la dicha custodia seis marcos y seis onzas y tres ochavas que haçen quatroçientos y quarenta y un reales-. De la hechura de la dicha custodia a tres ducados cada marco duçientos y veinte y dos reales-. Que monta la dicha custodia seisçientos y sesenta y tres reales.

Los quales se libraron en Baltasar de Calbache a quenta de los maravedis que cobra de las yglesias que resto deviendo el señor don fray Pedro González de Mendoza lo qual se libro en librança de 801 reales en este dicho dia.

En 30 de julio de mil y seisçientos y diez y seis años recibí la custodia de plata contenida en esta partida y lo firmé. Recibi esta librança a Hernando Ortiz y lo firmó [rúbrica]. Dr. Basilio Altamirano [rúbrica].

<sup>24</sup> AHDGr., Legajo 336-F, pieza 2, Contaduría Mayor, pliego de Huétor Vega, año 1615, s.f. “En 22 de marzo de 1615 años en el mayordomo Francisco Paniza Ladrón beneficiado de guetor y mayordomo de los habizes de las iglesias de guetor, cajar y monachil se libraron a Hernando Ortiz platero veçino desta çiudad de granada treçientos y treinta y ocho reales que ubo de aver por una custodia de plata que hiço para el serviçio de la yglesia de guetor y de la hechura esta custodia es para tener el santísimo sacramento en la yglesia y llevarlo a los enfermos como se contiene en la fee del contraste que está dentro deste pliego-

Reçebi esta custodia de plata para el serbizio de la yglesia de guetor.

*Las custodias de Hernando Ortiz, un platero desconocido de la Granada de principios del siglo XVII*

*El maestro Francisco Paniza Ladron [rúbrica].*

*“En onze días del mes de marzo de mil y seisçientos y quinze años se pesso en el contraste de granada un relicario de plata y pesso duzientos y trenta y dos reales y lo firmé que hazen tres marcos y medio y quatro ochavas y media. Jerónimo de Nicuesa [rúbrica].*

*Del oro y hazogue 20 reales.*

*Pesa la custodia de plata 232 reales.*

*Del oro con que va dorada la copa 10 reales.*

*De la hechura tres marcos y medio que pesa a dos ducados y medio 26 reales  
338 reales.*

*Que se libraron al Maestro Paniza mayordomo de los havices de monachil en 20 de março de 1615 años”.*

<sup>25</sup> AHDGr., Legajo 332-F, pieza 1, *Contaduría Mayor*, pliego de Moclín, año 1604, s/f.

<sup>26</sup> AHDGr., Legajo 333-F, pieza 3, *Contaduría Mayor*, pliego de Güevéjar, año 1609, s/f.

<sup>27</sup> AHDGr., Legajo 335-F, pieza 3, *Contaduría Mayor*, pliego de Santa Escolástica, año 1612, s/f.

<sup>28</sup> AHDGr., Legajo 335-F, pieza 3, *Contaduría Mayor*, pliego de Guadahortuna, año 1612, s/f.

<sup>29</sup> AHDGr., Legajo 336-F, pieza 1, *Contaduría Mayor*, pliego de Churriana de la Vega, año 1614, s/f.

<sup>30</sup> AHDGr., Legajo 336-F, pieza 2, *Contaduría Mayor*, pliego de Albuñuelas, año 1615, s/f.

<sup>31</sup> AHDGr., Legajo 337-F, pieza 1, *Contaduría Mayor*, pliego de Dalías, año 1616, s/f.

<sup>32</sup> AHDGr., Legajo 337-F, pieza 1, *Contaduría Mayor*, pliego de Cogollos, año 1616, s/f.

<sup>33</sup> AHDGr., Legajo 337-F, pieza 1, *Contaduría Mayor*, pliego de Iznalloz, año 1616, s/f.

<sup>34</sup> AHDGr., Legajo 331-F, pieza 2, *Contaduría Mayor*, pliego de Huétor Santillán, año 1602, s/f.

<sup>35</sup> AHDGr., Legajo 334-F, pieza 1, *Contaduría Mayor*, pliego de Virgen de las Angustias, año 1610, s/f.

<sup>36</sup> AHDGr., Legajo 333-F, pieza 2, *Contaduría Mayor*, pliego de Gabias, año 1608, s/f.

## REFERENCIAS

- Bertos Herrera, Pilar. 1985. *El tema de la Eucaristía en el arte de Granada y su provincia*. Granada: Universidad de Granada.
- Bertos Herrera, Pilar. 1991. *Los escultores de la plata y el oro*. Granada: Universidad de Granada.
- Capel Margarito, Manuel. 1986. *Orfebrería religiosa de granada*. Granada: Diputación de Granada.
- Sanz Serrano, María Jesús. 1976. *La orfebrería sevillana del Barroco*. 2 vols. Sevilla: Diputación de Sevilla.



# THE TRAGEDY IN ABEYANCE OF *CÁNDIDA*. EMIGRATION AND ASSIMILATION IN THE CINEMA OF NINÍ MARSHALL

Marta Pérez Pereiro  
Silvia Roca Baamonde

Universidade de Santiago de Compostela

Data recepción: 2018/09/21

Data aceptación: 2019/08/07

Contacto autoras: [marta.perez.pereiro@usc.es](mailto:marta.perez.pereiro@usc.es); [silvia.roca@usc.es](mailto:silvia.roca@usc.es)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5260-4485>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8623-0119>

## RESUMEN

Jean Epstein explicaba poéticamente que todo film contiene una “tragedia en suspenso” que no está explícita en la narrativa. Esta idea cinematográfica guía el análisis de los films *Cándida* (1939) y *Cándida millonaria* (1941), dos de las tres comedias sobre una criada gallega en Buenos Aires dirigidas por Luis Bayón Herrera. Niní Marshall interpreta el papel de Cándida, una recién llegada a Argentina que retrata en imágenes el estereotipo de la gallega emigrante. En los films, Cándida se enfrenta a la tragedia de la recién llegada a una sociedad extraña y la tragedia de la asimilación que pone en peligro la identidad de la emigrante que quiere encajar en la nueva sociedad. Este artículo explora la representación, a través de la fotogenia descrita por Epstein, la representación del “otro” invisible -mujer, inmigrante, trabajadora doméstica y parte de una minoría étnica- y las contradicciones implícitas en su retrato cómico.

Palabras clave: cine, emigración, asimilación, Galicia, Jean Epstein

## ABSTRACT

In his writings about cinema, Jean Epstein poetically explained that every film contains a ‘tragedy in abeyance’ that is not explicit in the narrative. This cinematic idea guides the analysis of the films *Cándida* (1939) and *Cándida millonaria* (1941), two of three comedies that Luis Bayón Herrera directed about a Galician maid in Buenos Aires. Niní Marshall plays Cándida, a newcomer to Argentina who projects the stereotype of the female Galician immigrant. In these films Cándida faces two tragedies: that of a newcomer in an alien society and that of assimilation, which endangers the identity of the immigrant striving to fit into this new society. Drawing on Epstein’s concept of *photogénie*, this article explores the representation of an almost invisible ‘other’ –a female, immigrant, domestic worker who is part of an ethnic minority– and the contradictions implicit in her comic portrayal.

Keywords: cinema, emigration, assimilation, Galicia, Jean Epstein

## 1. Introduction

Jacques Rancière<sup>1</sup> recalled the words of Jean Epstein in 1921 about the tragedy in duration when reflecting on the idea of cinema as a fable. This tragedy suspended in time reveals the intimate texture

of things, opposed to the Aristotelian conventions that demand the action to develop, as if stories could have a real closure. Epstein considered that cinema:

*does not render stories well. And ‘dramatic action’ is a mistake here. Drama that acts is already half*

*resolved and on the healing slope to crisis. True tragedy remains in abeyance. It threatens all the faces. [...] Now the suspense is at freezing point. Waiting. One sees nothing as yet, but the tragic crystal which will create the nucleus of the drama has begun to form somewhere<sup>2</sup>.*

The true tragedy is revealed therefore in the objects about to fall, in the slight change of expression in a face, in the telephone waiting to ring. At the same time, cinema genres, still in formation in Epstein's era, try to suppress any slight sign of ambiguity if it is not justified in the script. In Rancière terms, the suspension conveys real life as opposed to the action of the cinematic expression, a sort of subtle filter of some suppressed truths, because the art of images is often fed with unpleasant ideas and situations. In this vein, genres such as comedy or melodrama, although considered harmless due to their intentions to entertain, can shed some light into aspects of the stories they tell and the periods they portray and, more importantly, into the ideologies implicit in their creation.

This idea of 'tragedy in abeyance' will guide the analysis of two of the 10 films in which Cándida appears, the character of a Galician maid in Buenos Aires created by the actress Nini Marshall. Although the films *Cándida* (1939)<sup>3</sup> and *Cándida millonaria/ Cándida the Millionaire* (1941)<sup>4</sup> are conventional comedies with a leading character, tragedy comes across in the face of Cándida and in the life of some common objects that display a hidden pattern in the films. The *photogénie* of Cándida, to use other of the terms of Epstein's theory<sup>5</sup>, is also part of the cinematic rendering of the maid in the films, as her face condenses the real life of the character. The quality of Marshall's expression combined with the formulaic execution of the films put into images the inseparable Siamese twins that are art cinema and industry that, as Epstein claimed, no surgeon could separate<sup>6</sup>.

Nini Marshall (the artistic name of María Esther Traverso) became one of the most shining stars in the golden era of Argentinian cinema. She performed in radio, cinema and, finally, television a series of characters that represented the social diversity of Buenos Aires in the 1930s. The success of Marshall relies on her mastery of codeswit-

ching and slapstick, a combination of verbal and physical humor. She was called a "Chaplin con faldas" [Chaplin with skirts] in the media but her comic style lends itself to a more accurate comparison with the Marx Brothers.

Cándida appeared for the first time in the early 1930s on the radio station Radio Municipal in Buenos Aires performing a secondary role in the radio drama *El chalet de Pipita/Pipita's chalet*<sup>7</sup> a soap where a Galician maid was the comic counterpoint. This role created by Nini Marshall was inspired by the Galician servant she had grown up with, Francisca Pérez, but also conveyed the most common features of Galician emigrants. In fact, the name of the role Cándida –Candid– connotes innocence, one of the characteristics of newcomers to a metropolis. Together with naïveté and fear, the thousands of Galicians who arrived in Argentina for centuries were seen as ignorant, dirty, pious and stubborn, but also hard-workers and loyal. Considering males in particular, Pérez Prado explains that the *gayegos*, Spanish by extension, but particularly the native Galicians were:

*Dirty, mean, resourceful –sometimes-, brutish –always- and coarse, but skilled for small businesses and cunning enough. There was no reason to fear them. In characterization and drawings they were represented with a squared and big head –like a cube – and a very characteristic feature: a long and very hairy monobrow, as a visor over 'moorish' eyes<sup>8</sup>.*

Núñez Seixas describes the Galician women stereotype as:

*Simple, ignorant characters, more or less yokels –although they experience a certain upward mobility–, and more greedy than Galician men and, on occasions, potentially amoral or close to the dangers of prostitution<sup>9</sup>.*

As with any given stereotype, the Galician woman has certain features related to reality. The profession of Cándida is not trivial, and derives from the demographics of the Galician migration to America at the beginning of the Twentieth century. Most of the women looked for jobs in urban areas, where most of them, 42% between 1890 and 1900, were artisans and skilled factory workers, while at least 27% of them were employed in domestic service<sup>10</sup>. The image of the Galician

maid prevails in the collective imagination 'not only because of the real facts, but also derived from the feeding of the stereotype in advertising and popular literature'<sup>11</sup>. The most negative traits of the stereotype of these immigrants are related to the scarce formal education and the roughness of their behavior, 'that made them unable to develop any other job different from the help'<sup>12</sup>. As Spanish was not their mother tongue, Galician emigrants spoke a language crowded with phonetic and grammatical mistakes, interpreted as a sign of ignorance by locals<sup>13</sup>, and were used as a source of linguistic humor in theatre plays, radio broadcasts and films<sup>14</sup>. These linguistic anomalies were therefore an important source for literary humor and an essential inspiration for gags in audiovisual media.

*Cándida* was the cinematic result of a tradition of stereotyped roles of immigrants in the popular arts, inherited from the Spanish emigrants, which had its finest expression in the *sainete criollo* [creole one-act farce]<sup>15</sup>. The 'sainete criollo' put on stage some ethnic characters from Argentinian society at the beginning of the Nineteenth century in the *conventillos*, the neighborhoods that grouped the different ethnic origins in the cities. Galician servants, both men and women, 'are generally an archetype of honesty and faithfulness'<sup>16</sup> or 'innocent and harmless' people<sup>17</sup>. The dumb Galician maid was a 'long-standing stage character'<sup>18</sup> that became a cultural cliché in the country. The success of *Cándida*, firstly in radio broadcast and later in cinema, contributed to the strengthening of the stereotype.

From the 1950s onwards, the figure of the *gayego*, that was an inevitable part of the domestic work in Argentina, started to disappear due to the drop of migration and to the social mobility<sup>19</sup>. The Galician perfect maid is substituted for the *cabecita negra* [*Little Black Head*], a local mixed race woman, that has been recently portrayed in films like *La ciénaga/ The Swamp* (Dir. Lucrecia Martel, 2001)<sup>20</sup> or *Cama adentro /Live-in Made* (AKA *Señora Beba*, Dir. Jorge Gaggero, 2004)<sup>21</sup> in Argentinean cinema.

## 2. The help in popular genres: the supporting roles of the subaltern class

The character of the maid has been a constant in comedy since *Commedia dell'Arte* where, under several different names played, the role was always visible in a fixed pattern of interactions. Franchescina, during the 1600s, and Colombina, in the 1700s, are the smart lady maids that acted as the go-between for the young lovers. While in the first versions of the character the *servetta* is an old lady with certain life experience, the *Colombinas* are often younger and more sexualized. We can claim that these two types of theatrical maids are the most common portraits of the feminine help in cinema. As with their representations in *Commedia dell'arte*, they often play an important role for the development of the plot, but this is peripheral rather than central<sup>22</sup>. The female servant therefore does not acquire the status of an individualized character as *Arlecchino* and remains in a subaltern position<sup>23</sup>, although 'Colombina has the right to occupy the central crossing of these lines whenever she is on stage'<sup>24</sup>.

The New Comedy described in the *Tractatus Coislinianus* staged the conflict between two generations, in a line of action where the oldest try to impede the love between the youngest. As with *Commedia dell'Arte*, the help plays a secondary but crucial role in the development of the story. Levin<sup>25</sup> explains the operational system of the New Comedy with a triangle of forces where the servants become allies of the youngsters towards the inevitable happy ending. According to Levin, changes in identity are one of the most important themes in comedy and often this transpires with the marriage of two of the characters. In the plots the decadent power of the older generations is often usurped by lovers disguised as servants and vice versa.

Classical comedy in cinema adopted this same script: servants are the counterparts of their masters, a comic line of action that relaxes the melodramatic situations that provoke the evolution of love affairs. As Bordwell, Staiger and Thompson outline:

*The classical film has at least two lines of action, both causally linking the same group of characters. Almost invariable, one of these lines of action*



Fig. 1. *Cándida* (Luis Bayón Herrera, 1939). The amazed and terrified look of Cándida to Buenos Aires from the deck of the ocean liner



Fig. 2. *Cándida Millonaria* (Luis Bayón Herrera, 1941). The happy faces of Cándida and Marcial returning to Buenos Aires after their honeymoon

*involves heterosexual romantic love. (...) We sometimes think of a play's second line of action as an independent subplot, such as comic love affair between servants. Classical Hollywood cinema, however, makes the second line of action casually related to the romantic action. Instead of putting many characters through parallel lines of action, the Hollywood film involves few characters in several interdependent actions*<sup>26</sup>.

Cinema thus interweaves the different plots but keeps the position of the servants as secondary, at the same time it progressively transforms servants into employees of different kinds of businesses and ugly friends of the heroes.

The triangle old-young-help tended to reproduce the imbalance between social classes in the home and the confusion that generates a mixture of the private and professional spheres in the case of the servants. In this sense, the sociologists understand that the maid is treated as 'part of the family' and a worker at the same time, and both roles alternate depending on the needs of the household<sup>27</sup>. Anderson claims that "it is the worker's "personhood", rather than her labour power, which the employer is attempting to buy, and that the worker is thereby cast as unequal in the exchange"<sup>28</sup>.

The same thing that Antonio Gramsci said about the Italian emigrants in the 1930s can be applied to the Galicians who migrated to the Americas. Gramsci explains that capitalism dragged the working class to emigration and

they joined their new societies 'in a subaltern function'<sup>29</sup>. The help is clearly portrayed as a subaltern class, using Gramsci's terms, holding a subsidized position, with spontaneous and episodic prominence. Just the same as Gramsci understood that the *feuilleton* was an appropriate cultural form to explain certain subaltern manifestations, popular cinema, namely comedy and melodrama, are ideal genres to recreate the lives of the subordinate.

The somehow unusual prominence of a character like Cándida can be understood in the same contradictory way as her duties as a maid imply. In a way, her sole presence as a leading character in a series of films could be subversive as she comes to the front line while her masters remain in a secondary position. Nonetheless, we will argue that the tragedy of the maid remains in abeyance while the melodrama of the ruling classes guides the action in the films towards their happy ending.

### **3. *Cándida* and *Cándida millonaria*. From the steerage to the luxury liner**

The photograph that Joseph Stieglitz took in 1907 titled 'The steerage' became an iconic image of the migrant experience of Europeans to America. In the picture of the liner Kaiser Wilhelm II, there is the since familiar scene of the passengers who paid the lowest fee for a transatlantic journey frequenting the lower deck of the steerage. The terrifying voyage was the first encounter many emigrants





Fig. 3. *Cándida* (Luis Bayón Herrera, 1939). Overlapped shots of the protagonist in the middle of the traffic as she faces the city for the first time



Fig. 4. *Cándida* (Luis Bayón Herrera, 1939). The photogénie of *Cándida* in the streets of Buenos Aires

had with foreign cultures and languages, a small practice for the great shock of the first sight of a metropolis such as New York or Buenos Aires.

It is precisely this gaze from the bridge of the ocean liner as a key shot in *Cándida* (1939) that dialogs with a parallel in *Cándida Millonaria/ Cándida the Millionaire* (1941) and is the starting point of our analysis. Both shots represent the two tragedies in abeyance of the character; in the first one, the tragedy of the newcomer; in the second, the tragedy of assimilation and somehow the loss of identity (figs. 1 and 2).

*Cándida* (1939) could be an accurate example of the difficulties faced by the emigrants when they arrive in a foreign land. The heroine arrives in Argentina looking for a job as a maid. She starts working really hard for a recent widower with three small sons, who will soon remarry another younger widow endangering the economy of the household in her attempt to climb in the social ladder. After the confrontation of the two women of the house, *Cándida* saves them by secretly paying their debts with her own savings that she had amassed for a future with her boyfriend Jesús.

The first sequence of *Cándida* (1939), directed and written by Luis Bayón Herrera from the story of Hernán de Castro and Niní Marshall, takes place in the steerage, where we can see the character from the first time. Her presentation is a vertical shot that starts at her feet to slowly show the physical appearance of a frightened presence,

portrayed in a ladder, a symbol of the so-called indecision of the Galicians. The soundtrack that accompanies her is the sound of bagpipes, the Galicians most iconic musical instrument, in a comic overture that leaves no doubt about the ethnicity of the character. From that portrayal, the audience knows that all the comedic elements of the story will derive from her ethnicity and the features attributed to its stereotype.

The shot of *Cándida* looking from the cruiser opens a brief dramatic sequence where the newcomer becomes aware of the difficulties of the new environment: from the images of her night's dream at the *Hotel de Inmigrantes*<sup>30</sup>, where *Cándida* is back in Galicia cuddling a piglet, there is a sharp transition to blurry shots of her in the middle of the traffic, which were shot with a *truca* for the first time in Argentinian cinema<sup>31</sup> (fig. 3). Her anguished face in the shots contrasts with the relaxed expression in her dream and show that her position in the city will be a frail one. This presentation of the character, that will be getting blurred in the following films towards a disfigured *Cándida* in *Cleopatra era Cándida* (1964)<sup>32</sup>, is focused in the face of Niní Marshall. While her *photogénie* fills, the screen the conventional plot starts to develop in a contradiction between the suspended tragedy of the face and the melodramatic narrative that will end in a bittersweet conclusion for the heroine (fig. 4).

*Cándida millonaria/ Cándida the Millionaire*, also directed by Bayón Herrera, who writes the

screenplay with Pedro E. Pico, has a parallel sequence at the beginning of the film. The story is disconnected from the previous film with Cándida as the leading role, *Los celos de Cándida/ Cándida's Jealousy* (1940), when the maid has married her boyfriend Jesús in the first film and manages a guesthouse. In *Cándida Millonaria/ Cándida the Millionaire* (1941), the action starts with the heroine again in the ranks of the help, in the house of a rich widower businessman. It is Christmas Eve and Marcial, a Galician millionaire, discovers that he is spending the night alone. In the same hazy shots of *Cándida* (1939), Marcial walks the streets of Buenos Aires, cutting a solitary figure in the crowd.

Their pictures as social misfits last just a few seconds, a tragedy in abeyance subsumed in a conventional comic narrative. Within both films, as we will see, their strategies to fit in are dissimilar but converge with their wedding in *Cándida Millonaria/ Cándida the Millionaire* (1941).

During the story of the first film of Cándida, plot and relations with other characters will determine her portrait as the stereotypical *muçama gallega* [Galician maid]: dirty, ignorant, nosy, but honest and loyal to death.

Some scholars have seen her argumentative character, one of the most important sources of the verbal humor in the narrative, as proof of the empowerment of women. In her analysis of the character in her radiophonic version, Ehrick understands that Cándida defies class and gender schedules with her attitude:

*Cándida is not the kind of woman to accept slights from her social superiors, she gives it right back in a way that reinforces the right of her voice to name and ridicule, and therefore asserts her equality in the public soundscape. The fact is that this battle of words and wits in a tie articulates that the balance of forces (class and maybe even gender) was shifting in Argentina<sup>32</sup>.*

Although the attitude of Cándida is somehow defiant, her subaltern position is not just derived from gender and class, but mainly from her ethnic origins. Under this light, the character is not perceived as emancipated but just the opposite. Although Ehrick only refers to the controversy that stirred the Marshall's character of Doña Pola,

a Jewish old lady, a significant group of the Galician community felt disrespected by Cándida<sup>34</sup>. Although the intellectuals and journalists of the immigrant community worked on campaigns against the character, critics praised the quality of the impersonation of a regular Galician woman.

The problem of identity is thus central to the analysis of the character Cándida. It is interesting to note that apparently she neither disowns nor feels ashamed of her origin but the character is surrounded by what Fernández Santiago<sup>35</sup> regards as outcasts that hide their ethnic origins to climb in the social ladder.

The first encounter between Cándida and her soon-to-be boyfriend Jesús perfectly depicts the tension of identity in that multicultural society. Jesús tries to seduce the newcomer by showing off, performing as a true Argentinean. His tag line 'como hacen/dicen los americanos' ['as Americans do/say'] is humorous because all his attempts to look like a local are contradicted with the rest of his lines, in which he unsuccessfully tries to hide Galician language. Cándida's punchline, that turns her into the winner of the verbal battle, mocks the attempts of Jesús to impress her: 'Pues como decimos (sic) los gallegos: que te parta un rayo!' 'Well, as Galician say, damn you!'

The same as Jesús, Marcial, the male protagonist in *Cándida Millonaria/ Cándida the Millionaire* (1941), found his way to assimilation in this society through economic success. While Jesús is depicted as a ridiculous aspirant, Marcial is an entrepreneur that acquires social status with his factory and his changes in manners. Although Marcial, who is successfully *acriollado* (becoming Argentinean), adapted to the Argentinean society, he does not neglect his responsibilities as part of the immigrant community. His employees in the panties factory La Pecedora (the Sinner) are supposedly Galician women, as is demonstrated by the cry -half in Spanish half in Galician- when one of them receives the Christmas tip: 'Viva la nacionña!' 'Hurra for the nation!'

Cándida points to this transformation in their first encounter:

*Cándida: Si parece talmente un compadrito de los de aquí... [If you look just like a local compadrito...].*

Marcial (proudly): *No tanto, muchacha, no tanto...*  
[Not that much, girl, not that much...]

Cándida: *En el habla, digho (sic)* [For the language, I mean].

Marcial: *Ah, vamos...* [Oh, come on...].

Cándida: *y en la fachenda* [and for the pride] (...)

While Galician men scaled social positions (or dreamed about it) with work and money, the only way for women to do so was through family relations. Cándida's life changes come with marriage in these two films, the only possible way to leave the help or start a new profession.

In *Cándida Millonaria*/*Cándida the Millionaire* (1941) the denial of Galician identity is personified in the character Ana María, the daughter of Marcial. She does not only consider herself an Argentinean but she also despises her family origins, impersonated in the character of Cándida. Their relationship, first as employer and employee and later in the plot as stepmother and stepdaughter, bring to the forefront class tensions. It also shows the fears of the assimilated Galicians, who wanted to differentiate themselves from the newcomers or from those who remained alienated.

The reaction of Ana María when she finds out that her father is marrying Cándida is epitomised in these lines of dialog:

Ana María: *Esta mujer es indigna de ti y de mi* [This woman is beneath you and me].

Marcial: *Ana María!*

AM: *¡Una palurda impresentable! [A disgraceful yoke!]*

M: *¡Cállate!* [Shut up!]

AM: *¡Una palurda! ¡Una palurda!* [A yoke! A yoke!]

M: *Así era tu madre... cuando fue tu madre.* [Your mother was like that, when she was your mother]

Marcial stands between two worlds and he is uncomfortable in both while Cándida is judged as a carpetbagger who takes advantage of the private sphere of her job. Their hidden romance is censored by the rest of the help of the house who stress that Cándida is *gallega*, as if her ethnicity could be related to the fact that she is "available" for the sexual needs of the master. Research



Fig. 5. *Cándida Millonaria* (Luis Bayón Herrera, 1941). Cándida carries a symbolic ladder to change her status from maid to wife in the film

shows that many of the Galician maids were asked to be the sexual initiators of the teenagers of the household or perform entertainment for their masters<sup>36</sup>. Other voices like Moya contend that the idea of the maid sexually involved with the household "may reveal more about social fears, male fantasies, and fetishes (...) than about the actual lives of most maids"<sup>37</sup>.

The only sexual allusion in both films is a scene where Marcial and his friend Benito look at the legs of Cándida while she hangs a curtain. Once again, a ladder, the same as in the opening scene of *Cándida*, works as an ordinary object which plays a hidden symbolic role in the narrative (fig. 5). The object and the relations of the characters to them mentioned by Epstein acquire here an important say in the fate of the character. When climbing to the tread, Cándida's silk panties, too luxurious for a maid, become a subject of speculation for the daughter of Marcial and the help. The reaction of Cándida in the following scene reveals honesty as another of the features related to the Galician stereotype. The maid fights tooth and nail to demonstrate that she is an honest Galician, although it will be clear in the following scenes that she is involved with her boss.

Her marriage to Marcial positions her as the new lady of the house, an elegantly dressed newlywed on the bridge of the ocean liner on her honeymoon. This shot is analogous with that in *Cándida* (1939), where the heroine is dressed

in the typical Galician outfit, anxious and terrified with the sight of the city. In *Cándida Millonaria/Cándida the Millionaire* (1941) there is no memory of that moment, just the melodramatic absence of Ana María, who rejects her father for his marriage to Cándida.

Although Cándida has involuntarily climbed the social ladder, she will still be under scrutiny by the Argentinean high class she aspires to. Her aspirations are naïve, as the stereotype reflects: Galicians could be stubborn and sometimes rude but they are harmless. The repetition of the line 'she is so good...' in both films anticipates Cándida's final actions in them. The maid, as a 'good savage', performs a great sacrifice in *Cándida* (1939) where she saves her masters from ruin by secretly paying a debt with all her savings. In *Cándida Millonaria/Cándida the Millionaire* (1941), the maid who has become the lady of the house buys with her wedding presents the letters with which a former lover tries to blackmail Ana María. In both cases, Cándida pays a price for being recognized as a loyal part of the household, as maid and as wife, but she is distinguished as a 'good woman', yet only inferior to the worldly masters of the first film and the estranged daughter in the second.

#### 4. Conclusions

Epstein claimed that there are not films that end badly, and happiness is achieved at the hour appointed in the programme. The happy ending

in the films performed by Cándida hides the contradiction between her tragic renounces in order to be accepted and her comic inability to fit into a new society. Although Cándida is the leading role in both films, the ending returns the story to the hegemonic narrative of classical comedy and melodrama: the action of the maid plays a crucial part in the resolution of the plot, where the stability of the nuclear family is restored.

The maid becomes visible and improves her life standards –she marries and starts a business with Jesús in *Cándida* (1939), and she becomes a millionaire by marrying Marcial– but she remains Galician, the cause of the inferiority she suffers. The tradition of the Galician comic stereotype in theatre and radio broadcasting is perfected in the films of Niní Marshall, where Cándida becomes a subaltern heroine, if that oxymoron can even be possible. The role of the *mucama gallega* represents the tragedy of immigrants who, unable to go back to their homeland, had to survive in a society which despised them and therefore forced them to lose their identity by problematically aspiring to assimilate their new culture. It is not the straightforward narrative what allows the audience to know about this tragedy but the face of the maid and her relation to the surrounding atmosphere. Niní Marshall's *photogénie* contradicts therefore the happy ending by showing the suspended tragedy of the emigrant and the subaltern.

## NOTAS

<sup>1</sup> Rancière, Jean. 2005. La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine. Barcelona: Paidós.

<sup>2</sup> Epstein, Jean. 1981. "Bonjour cinema and other writings." Translated from French by T. Milne. *Afterimage*, no. 10, 1981: 9-38.

<sup>3</sup> Bayón Herrera, Luis. 1939. *Cándida*, Buenos Aires: Arte Video.

<sup>4</sup> Bayón Herrera, Luis. 1941. *Cándida Millonaria! Cándida the Millionaire*, Buenos Aires: Arte Video.

<sup>5</sup> Epstein (1981: 20) describes as fotogenic "any aspect of things, beings or souls whose moral character is enhanced by filmic reproduction".

<sup>6</sup> Epstein, Jean. 1981. "On certain characteristics of photogénie." *Afterimage*, no. 10: 20-23.

<sup>7</sup> Cano, Josefa. 1930. *El chalet de Pipita! Pipita's chalet*, Argentina: Radio Municipal.

<sup>8</sup> Pérez-Prado, Antonio. 1993. "Imaxes da discriminación." *Grial* 31, no. 118: 212-221.

<sup>9</sup> Núñez Seixas, Xosé Manuel. 2002. *O inmigrante imaxinario: estereotipos, representacións e identidades dos galegos na Arxentina (1880-1940)*. Santiago de Compostela: USC. Servizo de Publicacións e Intercambio Científico.

<sup>10</sup> Cagiao Vila, Pilar. 1997. *Muller e emigración*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

<sup>11</sup> Cagiao Vila, Pilar. 2007. "La experiencia argentina de las mujeres gallegas." In *Buenos Aires gallega. Inmigración, pasado y presente*, compiled by Ruy Fariás, 155-166. Buenos Aires: Comisión para la preservación del patrimonio histórico cultural de la ciudad de Buenos Aires.

<sup>12</sup> Cagiao Vila, Pilar. 2007. "La experiencia argentina de las mujeres gallegas." In *Buenos Aires gallega. Inmigración, pasado y presente*, compiled by Ruy Fariás, 162. Buenos Aires: Comisión para la preservación del patrimonio histórico cultural de la ciudad de Buenos Aires.

<sup>13</sup> Fernández Santiago, Manuel. 1995. "Unha aproximación á conside-

ración social dos inmigrantes galegos en Arxentina." *Grial* 125: 95-114.

<sup>14</sup> Previous to Cándida, the derogatory linguistic approach to Galician help was popularized in theatres, with characters as the maid Ramona, a character of the playwright *J Gallego y a mucha honra!* (1929) by Emilio Paredes. The same name received another maid created by Mario Bellini as the main character of the sainete criollo [creole one-act farce] *Ramona*, which was premiered at the Teatro Comedia in Buenos Aires in 1931. Before the debut of Cándida in cinemas in 1939, the Galician made created by Niní Marshall was already well known by the Argentinean audience because of her appearances/performances in *El chalet de Pipita*, a radio production of the Broadcasting Municipal Station where Marshall worked since 1936. The phonetic and grammatical mistakes of Galician migrants promptly spread from plays and radio productions to cinema representations, as we can see in the second "talkie" in the Argentinian cinema history. In *Los tres berretines* (Dir. Enrique Susini, 1933), written by Arnaldo Malfatti and Nicolás de las Llanderas, the renowned Argentinian actor Luis Arata performs the role of Manuel Siqueira, a Galician owner of a warehouse who suffers because his sons and daughters neglect the family business to focus on their three hobbies ('berretines'): tango, football and cinema.

<sup>15</sup> Sempere, Isabel. 2002. "Niní Marshall o la imagen de la gallega en el cine argentino." In *Universitas. Homenaje a Antonio Erias Roel*, edited by C. Fernández Cortizo, D.L. González Lopo and E. Martínez Rodríguez, eds.), Tomo 2. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 273-287. Fernández Santiago, Manuel. 1995. "Unha aproximación á consideración social dos inmigrantes galegos en Arxentina." *Grial* 125: 95-114. Lojo, María Rosa. 2008. "Los gallegos en la literatura argentina. Autobiografías y memorias." In *Los "Gallegos" en el imaginario argentino. Literatura, sainete, prensa*, edited by M.R. Lojo, M. Guidotti de Sánchez and R. Fariás, 207-277. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

<sup>16</sup> Lojo, María Rosa. 2008. "Los gallegos en la literatura argentina. Autobiografías y memorias." In *Los "Gallegos" en el imaginario argentino. Literatura, sainete, prensa*, edited by M.R. Lojo, M. Guidotti de Sánchez and R. Fariás, 54. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

<sup>17</sup> Moya, José. 1998. *Cousins and strangers. Spanish Immigrants in Buenos Aires, 1850-1930*, 226. Berkeley: California University Press.

<sup>18</sup> Ehrick, Christine. 2015. *Radio and the Gendered Soundscape. Women and Broadcasting in Argentina and Uruguay, 1930-1950*, 148. New York: Cambridge University Press.

<sup>19</sup> Lojo, María Rosa. 2008. "Los gallegos en la literatura argentina. Autobiografías y memorias." In *Los "Gallegos" en el imaginario argentino. Literatura, sainete, prensa*, edited by M.R. Lojo, M. Guidotti de Sánchez and R. Fariás, 207-277. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.

<sup>20</sup> Martel, Lucrecia. 2001. *La ciénaga*. Lita Stantic Producciones, Argentina.

<sup>21</sup> Gaggero, Jorge. 2004. *Cama adentro /Live-in Made (AKA Señora Beba)*, Aqua Films.

<sup>22</sup> Nicoll, Allardice. 1977. *El mundo de Arlequín. Estudio crítico de la Comedia dell'Arte*. Barcelona: Barral.

<sup>23</sup> Nicoll, Allardice. 1977. *El mundo de Arlequín. Estudio crítico de la Comedia dell'Arte*. Barcelona: Barral.

<sup>24</sup> Rudlin, John, and Crick, Olly. 2001. *Commedia dell'arte. A Handbook for Troupes*, 167. London-New York: Routledge.

<sup>25</sup> Levin, Harry. 1987. *Playboys and Killjoys. An Essay on the Theory and Practice of Comedy*. New York: Oxford University Press.

<sup>26</sup> Bordwell, David, Staiger, Janet, and Thompson, Kristin. 1988. *The classical Hollywood cinema. Films style and mode of production to 1960*, 16. London-New York: Routledge.

<sup>27</sup> Anderson, Bridget. 2000. *Doing the dirty job? The global politics of domestic labour*. London: Zed Books. Ehrenreich, Barbara, and Hochschild, Arlie Russell. 2000. *Global women: nannies,*

maids, and sex workers in the new economy. London: Granta.

<sup>28</sup> Anderson, Bridget. 2000. *Doing the dirty job? The global politics of domestic labour*, 2. London: Zed Books.

<sup>29</sup> Gramsci, Antonio. 1999. *Cuadernos de la cárcel*, Tomo 2, 101. México D.F.: Biblioteca Era.

<sup>30</sup> The 'Hotel de Inmigrantes' [Immigrants Hotel] was a benefit institution created in the early Twentieth Century to provide accommodation, medical care and administrative help to all the emigrants who arrived in Argentina. It was declared a National Historical Monument/Memorial in 1990 and since 1997 it has hosted the Museo de las Migraciones [Museum of Migrations].

<sup>31</sup> Sempere, Isabel. 2002. "Nini Marshall o la imagen de la gallega en el cine argentino." In *Universitas. Homenaje a Antonio Erias Roel*, edited by C. Fernández Cortizo, D.L. González Lopo

and E. Martínez Rodríguez, eds.), Tomo 2. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Servicio de Publicacións e Intercambio Científico, 273-287.

<sup>32</sup> Saraceni, Julio. 1964. *Cleopatra era Cándida*, Argentina Sono Film S.A.C.I., Argentina.

<sup>33</sup> Ehrick, Christine. 2015. *Radio and the Gendered Soundscape. Women and Broadcasting in Argentina and Uruguay, 1930-1950*, 150. New York: Cambridge University Press.

<sup>34</sup> Pereira (2007) refers to the demonstrations by the Galician community at the premiere of *Cándida millonaria* on September 1941 protesting against the mockery of Galician women. In Pereira, P.B. 2007. "Cartas sin respuesta: intervenciones de gallegos a propósito de Cándida de Nini Marshall." In *VII Congreso Nacional and II Congreso Internacional de la Asocia-*

*ción Argentina de Semiótica*. Argentina: Rosario, 7-10 November 2007.

<sup>35</sup> Fernández Santiago, Manuel. 1995. "Unha aproximación á consideración social dos inmigrantes galegos en Arxentina." *Grial* 125: 95-114.

<sup>36</sup> Lojo, María Rosa. 2008. "Los gallegos en la literatura argentina. Autobiografías y memorias." In *Los "Gallegos" en el imaginario argentino. Literatura, sainete, prensa*, edited by M.R. Lojo, M. Guidotti de Sánchez and R. Farias, 207-277. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza. Cagiao Vila, Pilar. 1997. *Muller e emigración*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia

<sup>37</sup> Moya, José. 1998. *Cousins and strangers. Spanish Immigrants in Buenos Aires, 1850-1930*, 228. Berkeley: California University Press.

## REFERENCES

- Anderson, Bridget. 2000. *Doing the dirty job? The global politics of domestic labour*. London: Zed Books.
- Bayón Herrera, Luis. 1939. *Cándida*. Buenos Aires: Arte Vídeo.
- Bayón Herrera, Luis. 1941. *Cándida Millionaria/ Cándida the Millionaire*. Buenos Aires: Arte Vídeo.
- Bordwell, David, Staiger, Janet, and Kristin Thompson. 1988. *The classical Hollywood cinema. Films style and mode of production to 1960*, 16. London-New York: Routledge.
- Cagiao Vila, Pilar. 1997. *Muller e emigración*. Santiago de Compostela: Xunta de Galicia
- Cagiao Vila, Pilar. 2007. "La experiencia argentina de las mujeres gallegas." In *Buenos Aires gallega. Inmigración, pasado y presente*, compiled by Ruy Farías, 155-166. Buenos Aires: Comisión para la preservación del patrimonio histórico cultural de la ciudad de Buenos Aires.
- Cano, Josefa. 1930. *El chalet de Pipita/ Pipita's chalet*. Argentina: Radio Municipal.
- Ehrenreich, Barbara, and Arlie Russell Hochschild. 2000. *Global women: nannies, maids, and sex workers in the new economy*. London: Granta.
- Ehrick, Christine. 2015. *Radio and the Gendered Soundscape. Women and Broadcasting in Argentina and Uruguay, 1930–1950*. New York: Cambridge University Press.
- Epstein, Jean. 1981. "On certain characteristics of photogénie". *Afterimage* 10: 20-23.
- Epstein, Jean. 1981. "Bonjour cinema and other writings." [Translated from French by T. Milne] *Afterimage* 10: 9-38.
- Fernández Santiago, Manuel. 1995. "Unha aproximación á consideración social dos inmigrantes galegos en Arxentina." *Grial* 125: 95-114.
- Gaggero, Jorge. 2004. *Cama adentro /Live-in Made (AKA Señora Beba)*. Aqua Films.
- Gramsci, Antonio. 1999. *Cuadernos de la cárcel*. Tomo 2. México D.F.: Biblioteca Era.
- Levin, Harry. 1987. *Playboys and Killjoys. An Essay on the Theory and Practice of Comedy*. New York: Oxford University Press.
- Lojo, María Rosa. 2008. "Los gallegos en a literatura argentina. Autobiografías y memorias." In *Los "Gallegos" en el imaginario argentino. Literatura, sainete, prensa*, edited by M.R. Lojo, M. Guidotti de Sánchez and R. Farias, 207-277. A Coruña: Fundación Pedro Barrié de la Maza.
- Martel, Lucrecia. 2001. *La ciénaga*. Lita Stantic Producciones, Argentina.
- Moya, José. 1998. *Cousins and strangers. Spanish Immigrants in Buenos Aires, 1850-1930*. Berkeley: California University Press. <https://doi.org/10.3138/cjh.34.1.145>
- Nicoll, Allardice. 1977. *El mundo de Arlequín. Estudio crítico de la Commedia dell'Arte*. Barcelona: Barral.
- Núñez Seixas, Xosé Manuel. 2002. *O Inmigrante imaxinario: estereotipos, representacións e identidades dos galegos na Arxentina (1880-1940)*. Santiago de Compostela: USC. Servizo de Publicacións e Intercambio Científico. <https://doi.org/10.14198/pasado2004.3.15-6>
- Pereira, Paola Bibiana. 2007. "Cartas sin respuesta: intervenciones de gallegos a propósito de Cándida de Niní Marshall." In *VII Congreso Nacional and II Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Semiótica*. Argentina: Rosario, 7-10 November.
- Pérez-Prado, Antonio. 1993. "Imaxes da discriminación." *Grial* 31 (118): 212-221.
- Ranciére, Jean. 2005. *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona: Paidós.
- Rudlin, John, and Olly Crick. 2001. *Commedia dell'arte. A Handbook for Troupes*. London-New York: Routledge.
- Saraceni, Julio. 1964. *Cleopatra era Cándida*. Argentina: Argentina Sono Film S.A.C.I.
- Sempere, Isabel. 2002. "Niní Marshall o la imagen de la gallega en el cine argentino." In *Universitas. Homenaje a Antonio Erias Roel*, edited by C. Fernández Cortizo, D.L. González Lopo and E. Martínez Rodríguez, eds.), Tomo 2. Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela, Servizo de Publicacións e Intercambio Científico.





# LA ENFERMEDAD COMO *MEDIUM*. APROXIMACIÓN A LOS DIBUJOS DE UNICA ZÜRN

Luis Puelles Romero  
Universidad de Málaga

Data recepción: 2018/12/04

Data aceptación: 2019/06/10

Contacto autor: [lpr@uma.es](mailto:lpr@uma.es)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9541-7073>

## RESUMEN

Situándonos en un campo de intersecciones conformado por el surrealismo, el informalismo y el *outsider art*, se elabora en lo que sigue una propuesta hermenéutica atenta a la complejidad –empeñando por su estatuto como “objeto artístico”– de la obra dibujada de Unica Zürn. La coincidencia, a partir de los años cincuenta, entre la realización de sus inquietantes dibujos y sus continuados internamientos en sanatorios mentales hace difícil eludir la consideración de cómo inciden en sus trabajos la esquizofrenia que se le diagnostica. A partir de estas consideraciones, en la segunda parte de este artículo se acude a la fenomenología, en particular a las propuestas hechas en esos mismos años por su amigo Gaston Bachelard, y a la formulación de *lo figural* por parte de Jean-François Lyotard, procurando reunir ciertas herramientas de interpretación que mantengan la singularidad de estas imágenes en términos de irreductibilidad a las tentaciones que quisieran tomarlas en clave patológica.

Palabras clave: Zürn, automatismo, *outsider art*, enfermedad, fenomenología

## ABSTRACT

In looking at a field where surrealism, informalism and outsider art all intersect, we offer a hermeneutic proposal dealing with the complexity of the drawn work of Unica Zürn, starting with its status as an “artistic object”. The fact that the creation of her disturbing drawings coincided with her continued confinement in psychiatric hospitals from the 1950s onwards makes it hard to avoid assessing how the schizophrenia she was diagnosed with impacted on his work. Moving on from these considerations, in the second part of this article we turn to phenomenology, in particular to the proposals made during those years by her friend Gaston Bachelard, and to the formulation of the *figural* by Jean-François Lyotard, by attempting to bring together interpretative tools that maintain the singularity of these images in terms of an irreducibility to the temptations that sought to interpret them in a pathological manner.

Keywords: Zürn, automatism, outsider art, disease, phenomenology

*La psiquiatría ha estudiado el enorme campo de las aberraciones, de las vesanias, de los accidentes pasajeros que revisten de una penumbra a las almas más claras. Recíprocamente, ha descubierto en los espíritus más turbados síntesis que aún son pensamientos suficientemente coherentes para*

*dirigir una vida y para crear una obra.* Gaston Bachelard, *Lautréamont* (1939)

*Hay seres destinados a ser adorados, y otros a adorar. Yo he pertenecido siempre a los segundos. Asombrarme, admirar, adorar –incansablemente–.*

*Permanecer en la sombra, mirar, observar, es mi manera pasiva de vivir. Unica Zürn, "Notas de una anémica" (1957)*

Conducidos por la intención de adentrarnos en la complejidad del imaginario creado –escrito y pintado– por Unica Zürn, quisiera comenzar estas líneas asignándole un atributo que habrá de ayudarnos en nuestra determinación. Es el de *marginal*. Si nos detenemos en la significación de este adjetivo, al menos dos campos de definición se nos ofrecen: el primero nos diría de Zürn que es una artista –ya veremos su estatuto, también problemático, como artista o autora– poco conocida y reconocida, apenas “institucionalizada”, posiblemente eclipsada por la relevancia que sí tuvo y tiene su compañero Hans Bellmer<sup>1</sup>. Pero hay otra posibilidad de consideración de su *marginalidad*: la que, más allá de la “categoría” que las disciplinas, las instituciones o el mercado puedan llegar a otorgarle, nos advierte acerca de una posición que no dependería de eventuales factores externos, sino de una identidad más tangencial que central, más definida por intersecciones que por núcleos puros. En tal caso, podría estimarse que la obra de Unica Zürn posee una marginalidad constitutiva, independiente de los mayores o menores méritos que se le pudieran conceder; una marginalidad que acaso podría ser acogida bajo la fórmula de *outsider art*, acuñada por Roger Cardinal en 1972 (algo después y casi como corolario de unas décadas en las que el *art brut* y, en general, las expresiones de los “locos” y los naifs son reivindicados por los estudios de Hans Prinzhorn y los surrealistas)<sup>2</sup>.

Dejemos esta primera cuestión, la de una especie de marginalidad “intrínseca”, apenas sugerida, tomándola como consideración preliminar, para ir a la segunda. Cuando afirmamos que el *corpus* legado por Unica Zürn se caracteriza por su “lateralidad”, también decimos que sus trabajos son *confusos*, ambiguos, de difícil circunscripción artística. Y esta confusión nos pone ante un asunto que no puede eludirse cuando se persigue penetrar en la significación artística de las imágenes que a ella debemos, y que no es otro que el de la *autoría*. Si bien los escritos de Unica Zürn mantienen una lucidez innegable, tanto en la coherencia de sus contenidos como en el uso de la gramática, los dibujos realizados desde los años

cinuenta, ya conviviendo con Bellmer en París, se sitúan en un espacio ambiguo, prestándose, por una parte, a ser tomados como “meros” documentos testimoniales de angustiosos estados de enajenación mental y, por otra, a ser comprendidos como muestras de una subjetividad capaz de intención y conciencia.

Así, la interpretación que hagamos de las imágenes dibujadas por Zürn no se libra con facilidad de esta oscilación entre el postulado de intencionalidad y responsabilidad sobre lo creado, lo que haría de ella una *autora*, y la suposición de que estos trazos realizados durante sus internamientos psiquiátricos sólo son síntomas de su esquizofrenia. Y probablemente esta disyunción no sea más que una aporía: justamente una tensión irresoluble que nos sitúa en una cierta menesterosidad hermenéutica. Es precisamente Roger Cardinal quien, refiriéndose a los dibujos de Zürn, fija ambos términos de interpretación: “Dibujos compuestos en el trance, y así en un estado de inconsciencia; o bien en un estado segundo que no impide una parte de lucidez, esto es, de juicio y control”<sup>3</sup>. ¿Cómo dilucidar la posición conveniente? ¿Hasta dónde lo intencional y a partir de dónde lo involuntario? Algo más abajo, Cardinal busca algún asidero detectando las posibles analogías de este imaginario recurriendo a fuentes concretas de la historia del arte, pero también buscando la analogía con otros universos menos deliberativos:

*Casi alucinante, la obra de Zürn muestra semi-alusiones involuntarias que el conocedor del arte del dibujo se apresurará a agarrar. Las múltiples riquezas estimulan las comparaciones: he ahí una referencia a Wols, a Michaux, a Jean Arp, a Bellmer; he ahí un pequeño eco de Masson o de Picasso (los dibujos del Minotauro), cuando no de Ursula, de Anne Grgich, de Ody Saban. Estas cabezas combinadas nos devuelven a Arcimboldo, si no a Dalí. Algunos dibujos estremecidos y nocturnos tienen cierta afinidad con los dibujos espiritistas de Victor Hugo. Aquí y allá, yo encuentro parecidos con el estilo de dibujantes esquizofrénicos como Edmund Monsiel o August Klett, de la colección Prinzhorn, o incluso Nadja (el dibujo al que André Breton llama “un verdadero escudo de Aquiles”). La tendencia a la proliferación en artistas-médiums tales como Raphaël Lonné ofrece también un paralelo. Pero*

*toda analogía sólo es útil para agudizar nuestro sentido de la diferencia. Como indica su nombre, la aportación fundamental de Zürn es única<sup>4</sup>.*

Estas líneas, que podríamos tomar como brújula, nos dan algunas pistas de interés. La primera es que no se diferencia en ellas con nitidez a los artistas "naturalizados" por las instituciones y las disciplinas teorizantes de aquellos otros marcados por la enfermedad mental. Más abajo retomaremos las implicaciones que en esta indiferenciación se contienen, cuando tratemos de servirnos de la fenomenología como método de abordaje de estas imágenes.

Otra consideración que podremos aprovechar de las que hace Cardinal es la de tomar al artista como *médium*. Ya desde el *lón* platónico, hasta llegar a los escritos primeros de Breton, hay una extensa tradición que comprendería al artista no en su capacidad de voluntad y decisión, sino más bien en su don para prestarse a ser *receptor vehicular* de otras fuerzas o poderes, esto es, como *medio pático* a través del cual se produjese algún tipo de revelación. Aún más: alguna revelación al menos inicialmente ajena a la pretensión de conformar una representación de valor estético y, más bien al contrario, inherente a la expresión de una *verdad* (metafísica o "inconsciente", llegada desde alguna instancia absoluta o desde los sustratos profundos del psiquismo).

Se descubriría de este modo una posibilidad de creación—desde luego hasta ahora escasamente atendida— que consistiera en la capacidad del artista para actuar como receptor, como medio de una "fuerza" (a saber cuál) que fuera invocada y conducida a emergencia. Tendremos ocasión de volver sobre este asunto, pero dejemos apuntadas unas palabras de Anouchka D'Anna, pertenecientes a su libro *Unica Zürn. L'écriture du vertige*:

*Enfermedad que ella disfruta cada día, que la internan en un más allá extraño y maravilloso, y que por nada del mundo ella querría abandonar, a pesar del precio que hay que pagar: la depresión y los episodios de recaídas catatónicas. Unica no cree en su curación. Ella no quiera abandonar las bellas sensaciones que le procura su enfermedad, "el estado muy noble de médium", como ella lo llama. No parece que viva su locura como una alienación, sino como una liberación, a pesar del carácter fuertemente angustiante de sus alucinaciones<sup>5</sup>.*

Quizá D'Anna exagere las virtudes del estado de enfermedad sufrido por Unica, cuya desolación creció hasta concluir en su suicidio, pero sí vale la pena intentar reconocer el interés que tuviera la valoración de la enfermedad como un factor favorable a la creación, y no como un impedimento o una insuficiencia. Acaso ya desde el romanticismo, y alcanzando al menos a las vanguardias, mantener posiciones demasiado "intencionalistas" en lo relativo a la producción de las obras nos privaría de entender en su creciente complejidad los entresijos de las poéticas irracionalistas en todas sus posibilidades: desde lo azaroso a lo inconsciente y "automático", o la adopción de estados extremos (pensemos, por ejemplo, en el accionismo vienés...).

Queda aún una última reflexión antes de entrar en el universo personal de Unica Zürn. Del mismo modo que nos hemos preguntado por la oscilación que nos lleva desde la alienación sin intención hacia la posibilidad de que quepa reconocer la existencia de umbrales de autoría en estos dibujos, también parece oportuno interesarse por cómo incide en la recepción que se hace de sus trabajos el hecho circunstancial, pero desde luego nada anecdótico, de que Zürn fuese compañera de Hans Bellmer, artista más o menos integrado en el orbe surrealista y con una clara influencia sobre ella. A este respecto, preguntas posibles serían: ¿Si no hubiera sido la compañera de Bellmer durante sus últimos diecisiete años, en los que participó de las actividades y relaciones surrealistas, la tendríamos por artista—más o menos digna de estimación— o habría de quedar relegada a la turbia galería de enfermos mentales capaces de dibujar con cierta continuidad? ¿Qué importancia puede tener para la valoración de sus dibujos saber que esta mujer alemana llegada a París en 1953 entabló amistad con escritores y artistas como Breton, Brauner, Ray, Duchamp, Bachelard, Ernst, Tanning, Fini, Lam, Arp, Perec...? ¿Esta circunstancia podría ser eludida en el recuento de los méritos que podamos reconocerle desde el punto de vista de su "inclusión" en la pomposa Historia del arte?

Presentadas estas primeras consideraciones, convendrá que vayamos acercándonos al universo específico de esta escritora y dibujante. Comencemos dando cuenta de la Unica Zürn



Fig. 1. Hans Bellmer y Unica Zürn, Berlín, 1953

(Grünewald-Berlín, 1916-París, 1970) más conocida, la autora de un corpus de unos ciento treinta relatos, iniciado hacia 1949, y de dos escritos de extensión media y de gran valor literario compuestos en torno a 1965: *Der Mann im Jasmin* [El hombre jazmín] y *Dunkler Frühling* [Primavera sombría]. Este segundo lleva un subtítulo elocuente: *Eindrücke aus einer Geisteskranken* [Impresiones de una enferma mental]<sup>6</sup>.

A estos trabajos hay que añadir los anagramas practicados por Zürn, unos 100 en total (los primeros fueron publicados en 1954, en *Hexentexte* [Textes sorcières]). Además, la editorial Joëlle Losfeld publicó en 2000 el conjunto de textos titulado *Vacances à Maison Blanche. Derniers écrits et autres inédits*. Salvo el primero de ellos, "Notas de una anémica" (de 1957-1958), todos los demás fueron escritos en el último año de su vida, entre 1969 y 1970, y conservan un cierto estado de lucidez.

No serán sus escritos los que nos ocupen en lo que sigue, sino sus turbadores dibujos. Para llegar a ellos, me parece que es preciso situarse en una fecha de arranque: el mes de septiembre de 1953. Es entonces cuando Unica Zürn y Hans Bellmer se conocen en Berlín (fig. 1). En ese momento ella malvivía publicando cuentos perversamente infantiles en periódicos alemanes y suizos. Tiene 37 años y es madre de dos hijos (fig. 2). En los meses anteriores a este encuentro, mantuvo una relación con el pintor Alexander Camaro, quien la inicia en la acuarela y en el medio artístico berlinés.

Vale la pena leer la rememoración, en tercera persona, que ella misma hace de aquel primer encuentro con Bellmer:



Fig. 2. Unica Zürn en Berlín, 1953

*En Berlín, en la época en la que ella pasa hambre, ella comienza a pintar por primera vez, trabajando con frenesí en sus cuentos, que los periódicos les compran por casi nada. El amigo pintor, Alexander Camaro [...], le ha regalado una caja de colores y unos cuadernos para dibujar. Ella moja el papel con una esponja y, con un pincel grueso, lo impregna de colores que, al diluirse, toman bellas formas vegetales [...]. Sus primeras producciones son imágenes garabateadas que suscitan los gritos de espanto cómico de su amigo marchante de arte Rudolf Springer<sup>8</sup>.*

Y será justamente a través de Springer como ambos lleguen a conocerse. Démonos el placer de conocer los detalles de cómo ocurrió leyendo a la propia Unica:

*Restablecida, ella acude a una inauguración de su amiga Anneliese Kuhk, organizada en un restaurante francés del Kurfürstendamm. Desde hace unos días, ella está obsesionada con un rostro particular. Y de pronto se encuentra frente a un rostro que presenta un enorme parecido con esta obsesión imaginaria: el rostro de Bellmer. Él está en una mesa con Springer y quiere saber quién es ella. Springer los presenta y los invita a su casa de campo el siguiente domingo<sup>9</sup>.*

"Ella lo ama desde el primer instante"<sup>10</sup>. Bellmer ha viajado a Berlín por primera vez desde que se instalara en París en 1938. Rudolf Springer le había organizado una exposición en la librería de la Maison de France. Sin embargo, en este punto los recuerdos divergen: Bellmer declararía que ambos se conocieron en la inauguración de esta misma exposición. Webb nos traslada unas palabras del



Fig. 3. Hans Bellmer, *Retrato de Unica*, 1954

artista que hoy pudieran parecernos algo inquietantes: “[...] vestida de negro y con una rosa roja en el ojal, con su rostro inexpressivo, Unica se parecía increíblemente a la muñeca”<sup>11</sup> (fig. 3). De un modo u otro, lo cierto es que en noviembre de ese mismo año vuelven juntos a París y se instalan en la rue Mouffetard, donde vivirán doce años (fig. 4).

Detengamos aquí nuestros comentarios biográficos para reparar en una especie de enclave.



Fig. 4. Hans Bellmer y Unica Zürn, rue Mouffetard, París, 1958

Estamos en los años cincuenta, ahora en París. Y, a partir de aquí, recuperemos aquella condición de marginalidad o carácter tangencial que asignábamos a los dibujos de Zürn para proponer una especie de campo de intersecciones entre el surrealismo (a), el informalismo (b) y el *art brut* y *outsider* (c); tres campos que se cruzan en París entre los años cincuenta y setenta. Estas intersecciones nos darán alguna explicación de la *indefinición* de los trabajos de Zürn.

(a) Unos años después de instalarse en París, Unica tendrá dos exposiciones en la galería Le Soleil dans la Tête, en mayo de 1956 y en octubre de 1957. Ambas contarán con un Prefacio de André Pieyre de Mandiargues, gran amigo de la pareja. A la primera acuden personajes como Jean Wahl y Gaston Bachelard, Breton, Brauner y Man Ray. Esto nos va dando claves para entender cuál es el capital simbólico que recibe Unica de su relación con Bellmer.

En 1957, durante un viaje a Berlín, sufre un aborto y padece su primera depresión nerviosa, debiendo ser ingresada en la clínica Wittenau. Continúa publicando anagramas en diversas revistas. A partir de esta crisis su estado irá empeorando hasta revelarse una esquizofrenia.

Hacia final de ese mismo año, ambos participan en la *Exposition surréaliste internationale*, organizada por Breton y Duchamp en la galería Daniel Cordier de París –rue Mironesnil–, dedicada a EROS. En 1960 vuelve a ser hospitalizada en Berlín, donde intenta suicidarse; vuelve a París en

1961 en silla de ruedas. En septiembre es ingresada, por casi dos años, en Sainte-Anne. Henri Michaux la visita a menudo y le lleva materiales para que dibuje.

D'Anna resume bien su relación con los surrealistas:

*La relación de Unica con Bellmer implica su encuentro determinante con el surrealismo. Simbiosis perfecta: Unica encuentra su verdadera familia de acogida. Ellos son los primeros en reconocerla, en darle apoyo psicológico, amistoso, ayuda económica, y le muestran su interés. Gracias a ellos Unica se siente comprendida y arropada. Ella aprende mucho de su contacto con ellos, los observa en la sombra con un ojo admirativo y fascinado. Sin embargo, para la mayoría de ellos no es más que "la mujer de Hans Bellmer"<sup>12</sup>.*

Vayamos a las entrañas del surrealismo para tomar algunas pistas que nos aproximen a la complejidad de los dibujos de Zürn, en particular cuanto el grupo bretoniano aportó en relación con el *automatismo*. La primera gran fuente relativa al hallazgo de la "escritura automatista" la toma Breton del psiquiatra Pierre Janet, autor de *L'Automatisme psychologique*, muy leído en Francia desde su publicación en 1889. Pero, más allá de este apunte arqueológico, es ya en la definición que del surrealismo se da en el *Primer manifiesto* (1924), y a partir de la experiencia con Philippe Soupault, con quien escribe en 1919 *Les champs magnétiques*, donde nos encontramos con unos mimbres que habrán de interesarnos en nuestro propósito: en esa definición –expuesta como si se tomara de un diccionario–, se dice que el surrealismo "se propone expresar, sea verbalmente, por escrito, o de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento"; y sigue Breton diciendo que se persigue la ausencia de todo control racional, situándose la práctica automatista ajena a "toda preocupación estética o moral"<sup>13</sup>.

De esta definición canónica, desearía retener dos elementos de interés hermenéutico para nuestra tarea: uno es que, no sólo mediante procedimientos lingüísticos sino también "de cualquier otra manera" habría surrealismo donde, sin mediaciones, se produjese el funcionamiento inmediato del pensamiento. A pesar de la extrañeza que pueda suscitaros que Breton elija esta

palabra, de difícil comprensión "irracionalista", la de *pensée*, lo que creo que debe importarnos es el componente procesual y libre de premeditación que el automatismo posee. Se nos descubre así una atención hacia cómo se comportan las funciones cognitivas. Una actividad que, a fin de cuentas, genera una revelación. Creo que, sin salirnos de la primera definición de surrealismo, la del Primer Manifiesto (1924), ya encontramos claves fecundas para aproximarnos a los dibujos de Zürn.

El segundo elemento que conservaremos es que esta liberación del pensamiento es ajena a toda persecución estética. Se nos evidencia de este modo la supuesta indiferencia que el surrealismo presta a cualquier objetivo "esteticista". No se trata, por tanto, de aspirar a la representación dotada de cualidades estéticas, sino de dar emergencia concreta a las pulsiones de lo inconsciente<sup>14</sup>. Poco después, en el *Second manifeste du surréalisme*, de 1930, puede leerse sobre esto mismo: "Estos productos de la actividad psíquica, tan apartados como sea posible de la voluntad de significar, tan alejados como sea posible de las ideas de responsabilidad siempre prestas a servir como frenos, tan independientes como sea posible de todo lo que no sea *la vida pasiva de la inteligencia*"<sup>15</sup>. Se hace difícil no reconocer la idoneidad de aplicar a los dibujos de Unica Zürn estas mismas palabras: son revelaciones de "la vida pasiva de la inteligencia". Pero sobre todo lo que aquí importa es la renuncia explícita a la voluntad de significar que se implica en el automatismo surrealista. Esto aporta a las producciones pertenecientes a esta poética un valor de inaccesibilidad que también se encuentra en los extraños dibujos de nuestra berlina.

Por su parte, ya Max Morise, en "Les Yeux enchantés", publicado en 1924, en el primer número de *La Révolution surréaliste* (acompañado significativamente de un dibujo de André Masson), defiende la extensión del automatismo al campo de la creación visual, aunque será en "Des tendances les plus récentes de la peinture surréaliste" (mayo 1939) donde Breton anuncie el advenimiento del "automatismo absoluto" en las prácticas pictóricas del grupo. Poco después, en 1941, Breton publicará *Genèse et perspective artistique du surréalisme* (escrito durante su exilio

neoyorquino), un texto fundamental para la comprensión del automatismo en pintura y que tendrá gran influencia en la joven escuela americana (Baziotes, Pollock o Motherwell, quien utiliza para sí la expresión de "surrealismo abstracto").

A la vez que avanzamos a lo largo de estos años de maduración del surrealismo, hasta llegar a la mitad del siglo, observamos un aspecto para nosotros destacable, y es que se transita desde un automatismo surrealista, de revelación de lo inconsciente, de emergencia o *revelación* de lo reprimido, y en todo caso de *pregnancia* inicialmente verbal o lingüística, hacia una segunda acepción de automatismo que nos sitúa en los inicios del expresionismo americano y del informalismo europeo, este más gestual y físico. A este respecto, es significativo que el propio Breton amplíe su nómina de pintores afines al surrealismo en las sucesivas actualizaciones que *Le Surréalisme et la Peinture* tendrá entre 1928 y 1965 (entre otros Jacques Hérold y Toyen, pero también Simon Hantái o Degottex). Cuando Zürn se instala en París los escritos de Breton son cada vez más receptivos a prácticas y poéticas aparecidas entre los años cuarenta y cincuenta, en los que la figuración se quiebra hacia cierta "figuralidad" tendente a la abstracción (Grupo Cobra, Informalismo y Tachismo).

Además de algunas claves que estimo fértiles para acceder al conjunto de los dibujos garabateados por Zürn, recibimos de este escueto recorrido por la doctrina promovida por Breton la constatación de una apertura creciente hacia la dimensión *visualista* de la práctica automatista, que le hará acoger en este sentido a André Masson, y Oscar Domínguez, e incluso al propio Max Ernst.

(b) A pesar de esto, se hace inevitable advertir que cuando Zürn se instala en rue Mouffetard con su amado Hans, en 1953, compartiendo desde entonces con él el trato asiduo de los principales artistas surrealista, estos habrán cedido el honor de ser la última vanguardia a los pintores informalistas agrupados en torno a Michel Tapié. Creo que es en este enclave donde hay que buscar la fuerza liberatoria que poseen sus dibujos; más cerca de Michaux y Wols, de Bryen y Hantái que de cualquier pintor surrealista.

En "Notas de una anémica", la autora escribe unas líneas referidas a una fecha, el 27 de diciembre de 1957, que nos pueden servir de pista: "En cinco días, este año llega a su fin. Un año de grandes encuentros. He podido acompañar a Hans Bellmer a todas las sesiones de pose para sus retratos: Man Ray, Gaston Bachelard, Henri Michaux, Matta, Wifredo Lam, Hans Arp, Victor Brauner, Max Ernst"<sup>16</sup>. La amistad con Michaux será fundamental, hasta el punto de que él es "el hombre-jazmín" de su relato de 1965.

Llegados a este punto, querría prestar alguna atención a la escritura de Michaux, para poder compartir la veleidad de mirar los dibujos de Zürn a la vez que nos dejamos tomar por las palabras del poeta. En particular, son unas pocas palabras, tomadas de su libro *Emergences-Résurgences* (1972), las que me parece que nos podrían servir para afrontar la singularidad de las imágenes creadas por su amiga. Son estas: "Nacido, crecido, instruido en un medio y una cultura únicamente verbal / Pinto para *descondicionarme* [*me déconditionner*]"<sup>17</sup>. Podríamos preguntarnos si no es esto lo que motiva el empeño de la artista en la realización de sus dibujos, con la que se permite suspender las determinaciones de su personalidad social y su subjetividad íntima. Como si sus dibujos, también los de Michaux, sirvieran para liberarse de las exigencias de una vida desdichada. En este caso, suponiendo que esta interpretación pudiera tener interés, no quedarían sus dibujos limitados a ser síntomas más o menos escabrosos de una esquizofrénica fuertemente medicada, sino *medios* de elaboración de la emancipación.

Algo más abajo, sigue Michaux hablándonos de él y sus líneas, pero dejándonos que "miremos" a Zürn a través de su espléndida escritura:

*A mí también, un día, tarde, adulto, me vienen ganas de dibujar, de participar en el mundo por las líneas.*

*Una línea más bien que unas líneas. De este modo comienzo, dejándome llevar por una, por una sola, sin levantar el lápiz de la superficie del papel lo dejo correr, hasta que a fuerza de errar sin detenerse en este espacio reducido acaba por detenerse. Un entrelazamiento se ve entonces, un dibujo como deseo de entrar en él mismo [...]*



Fig. 5. Unica Zürn, s/t, 1963. Col. Yoko Ono

*Como yo, la línea busca sin saber lo que busca, rechaza los hallazgos inmediatos, las soluciones que se ofrecen, las tentaciones primeras. Evitando "llegar", línea de ciega investigación.*

*Sin conducir a nada, a nada que pueda hacerla bella o interesante, atravesándose ella misma sin tropezar, sin relajarse, sin anudarse, sin apercebir objeto, paisaje, figura.*

*No chocando con nada, línea sonámbula.*

*Curva a veces aunque sin abrazar nada.*

*Sin cercar nada, nunca cercada<sup>18</sup>.*

Creo que resulta difícil encontrar un mejor guía para recorrer estos dibujos de Zürn. Líneas que se demoran en su errancia, sin interrumpirse, sin obstruirse en ninguna definición, sin rendirse a ser concreción figurativa (figs. 5 a 7). Pero también sin saber lo que se busca, sustrayéndose de las identidades reconocibles, yendo sin rumbo adonde nunca ha estado y que no sabe qué es ni cuándo llegará. Podría decirse de la propia introspección de Zürn lo que Michaux dice de su línea. Zürn o la mujer-línea.

La última referencia que haremos a este mismo libro de Michaux nos lleva hacia otros territorios, estos compartidos por muchas de las poéticas del siglo XX: el beneficio que supone para la creación el desconocimiento de las técnicas y las destrezas académicas. Así lo dice Michaux: "Mi falta de saber-hacer, mi incapacidad para pintar, preservada hasta edad avanzada, me permite dejarme ir, dejar que todo –sin forzamiento– llegue al desorden, a la discordancia y al desperdicio, la



Fig. 6. Unica Zürn, s/t, 1963, tinta china de color y collage con pétalos. Sucesión Zürn

confusión del bien y del mal, sin malicia, sin poder volver atrás, sin rectificación, inocentemente"<sup>19</sup>.

También esto, como es claro, hace de Zürn una artista –si lo es– *marginal*. Ni siquiera podría decirse que fuese *amateur* o aficionada. Es otra cosa: sus dibujos son ajenos a toda pretensión de elaboración de algo más o menos apreciable en términos de "obra de arte". Pero, además, lo que dice Michaux es que es justamente esta carencia la que se vuelve ocasión propicia para ganar unas libertades, unas ciertas negligencias que, acaso, el artista bien formado no se permitiera. Zürn no tiene conciencia artística, y precisamente por esto puede alcanzar umbrales expresivos que pudieran ser reprochados desde el punto de vista de su "valor" artístico. Como dice Michaux, su relación con la práctica de dibujar es inocente, ajena a las exigencias de las correcciones o rectificaciones, desprovista de todo criterio de excelencia en el empleo de la técnica o en la conquista de logros formales.

(c) El tercer campo de intersección que habrá de ocuparnos tiene que ver con la dimensión, ya entrevista, que hace de Zürn una enferma mental



y, así, de sus dibujos unas muestras poco estimables fuera de la rareza testimonial propia de las personalidades alienadas. Para abordar este último ángulo de aproximación parece inevitable reparar en ciertos aspectos de la vida de Unica Zürn, tratando de indagar en cuál es el medio –mental, social, vital– desde el que estos dibujos son realizados (¿o creados?). Esta búsqueda de un punto de vista que nos proporcione alguna ventaja hermenéutica no debe confundirse con un reduccionismo sicologista. Más bien al contrario, se persigue una interpretación a la altura de la complejidad y ambigüedad que dan nacimiento a estos dibujos, los cuales ni se dejan recibir como formas bellas ni tampoco como síntomas de alteraciones mentales más o menos identificables.

Vayamos al triste asunto de los padecimientos de Unica Zürn. Ya en octubre de 1960, mientras pasa una temporada en Berlín, Unica sufre su primer internamiento, en la clínica Karl-Bonhöffer-Heilstätten, donde habrá de permanecer hasta febrero de 1961. Allí recibe el diagnóstico de esquizofrenia y es fuertemente medicada. Durante estos meses tiene una tentativa de suicidio y realiza sesenta y cuatro dibujos. Vuelve a París el 2 de marzo, en silla de ruedas. Nunca más volverá a Berlín. En septiembre de 1961 ingresa en el Hospital Sainte-Anne, al cuidado del psiquiatra Jean Delay. Michaux le lleva pinceles, tinta y papel.

Aún interna en Sainte-Anne, Zürn expone en enero de 1962 algunos dibujos en la galería Le Point cardinal, con un prefacio de Max Ernst. Su amiga y traductora Ruth Henry relata de este modo esta secuencia de su vida:

*Hacia tres años que yo conocía a Unica y, cuando pregunté qué había de nuevo, se me respondió que en ese momento se encontraba interna en Sainte-Anne; que no era la primera vez que estaba allí, donde cada cierto tiempo recibía un tratamiento a causa de su esquizofrenia, que se manifestaba en crisis irregulares. Se me dijo también que ella había comenzado a dibujar durante una de esas estancias, debido sobre todo a la insistencia de Henri Michaux, que le había proporcionado papel, tinta china y las plumas necesarias<sup>20</sup>.*

El 1 de agosto de 1964 Unica es internada en el hospital psiquiátrico *La Fond*, en La Rochelle, hasta el 15 de septiembre. La pareja piensa en separarse, después de once años en común; ella



Fig. 7. Unica Zürn, s/t, 1965. Ubu Gallery-Galerie Berinson

vive tres meses en un hotel. Acude a la consulta de Gaston Ferdière, psiquiatra próximo al círculo surrealista.

El 6 de junio de 1966 tiene una nueva crisis de locura y vuelve a ser ingresada, del 15 de junio al 28 de septiembre, en la clínica Maison Blanche, en Neuilly-sur-Marne. Allí reingresa en diciembre de 1969, para permanecer hasta enero de 1970; y tendrá todavía una tercera estancia esta misma clínica, del 4 de abril al 17 de mayo de 1970. Este mismo día es trasladada a la clínica psiquiátrica del Château de la Chesnaie de Chailles. Es ahí donde escribe *Vacances à Maison Blanche* y *Rencontre avec Hans Bellmer*. El 18 de octubre de 1970 es autorizada a abandonar la clínica durante unos días. Al día siguiente por la tarde acaba con su vida lanzándose al vacío desde su apartamento.

El tercer ángulo de aproximación a los trabajos de Unica Zürn, quizá más difuso que los anteriores, se interesa por las relaciones entre arte y enfermedad mental en el contexto francés de aquellos mismos años: la cultura del psicoanálisis (Lacan, Ferdière), el debate psiquiátrico –y anti-psiquiátrico– en Francia, las implicaciones psico-



Fig. 8. Unica Zürn, s/t, 1960. Col. Privada

lógicas del existencialismo (podríamos tener en cuenta el “psicoanálisis existencial” del suizo Ludwig Binswanger), pero también las revisiones a las que en estos años se somete la noción de *autor* por Barthes, Foucault, Deleuze o Derrida, conforman un entramado en el que los dibujos de Unica Zürn encuentran una especie de fermento natural. A estos territorios de exploración convendría agregar la formulación, en 1945, del *art brut*, por Dubuffet.

Mucho podríamos indagar entre estas puntas, pero me limitaré a traducir unas líneas de Breton, de su *L'art des fous, la clé des champs* (1948):

*No temo avanzar la idea, sólo paradójica a primera vista, de que el arte de aquellos que son incluidos en la categoría de los enfermos mentales constituye una reserva de salud moral. Escapa en efecto a todo lo que tiende a falsear el testimonio que nos ocupa y que es del orden de las influencias exteriores, los cálculos, los éxitos y decepciones existentes en el plano social, etc. Los mecanismos de la creación artística quedan aquí liberados de todo obstáculo. Mediante un perturbador efecto dialéctico, el*



Fig. 9. Unica Zürn, s/t, 1961. Centre Sainte-Anne, París

*enclaustramiento, la renuncia a todo provecho y a toda vanidad, a pesar de lo que ellos presentan individualmente de patéticos, son aquí los garantes de la autenticidad total que está ausente en todas partes fuera de aquí [...]»<sup>1</sup>.*

¿Cómo preguntarnos por estos dibujos realizados entre los años cincuenta y sesenta del siglo pasado? ¿Desde dónde convendrá hacernos con los criterios de recepción para juzgarlos del modo más propicio? ¿Qué “ética hermenéutica” será la más respetuosa con la identidad esquiva de estas imágenes? ¿Debemos conceder prioridad a su estatuto testimonial como síntomas de fuertes alteraciones mentales o, yéndonos al otro lado, su tratamiento preferible es el de tomarlos por objetos estéticos cuyas formas habrían de ser valoradas en términos de gusto? ¿Son “obras de arte” tal y como la Historia del Arte y la Estética, además de la propia práctica museística, implican en esta noción? ¿Es Unica Zürn una “autora” con conciencia suficiente de serlo –y cuánta es suficiente– o una enajenada que dibuja como podría practicar cualquier otra acción prosaica?

En cualquier caso, no es nuestro propósito discernir si Unica Zürn reunía las condiciones para ser llamada con toda contundencia “artista-autora”, sino, mirando sus dibujos medio siglo después de su muerte, el de interesarnos por la *significación* de sus dibujos. Por su consistencia, por su suficiencia para sostenerse solos. Sin quedar relegados a sombras documentales para psiquiatras y siendo al contrario capaces de permanecer poderosos con independencia de cuanto digamos sobre la persona que los creó. Es en ellos donde



Fig. 10. Unica Zürn, s/t, 1965, tinta china acuarela y aguada blanca. Col. Privada

debemos concentrar nuestra atención, tratarlos como nuestro objeto último de atención. Y, con esta intención, son los útiles aportados por el método fenomenológico los que, según lo entiendo, pueden ser justos con cuanto se muestra en estas imágenes eludiendo las dos tentaciones simplificadoras ya mencionadas: una podría ser la de tomar estas imágenes como “síntomas” o efectos heterónomos, pero hay otro exceso que también convendrá evitar, y es el de la tentación estetizante, esto es, la que supone tomar estos dibujos como expresiones susceptibles de ser tomadas desde la reducción estética y, con ella, más o menos “formalista”.

Tomaremos, en primer lugar, la fenomenología de la imagen propuesta por Gaston Bachelard hacia finales de los años cincuenta como instrumento idóneo para adentrarnos en la identidad de estos dibujos de Zürn. También utilizaremos algunas de las claves ofrecidas por Jean-François Lyotard en su importante libro *Discours, figure* (1971), lo que nos llevará a hacer mención de algún detalle contenido en el ensayo de Deleuze sobre la pintura de Francis Bacon (1981). Este



Fig. 11. Unica Zürn, s/t, 1961. Col. Privada

escueto plan de trabajo nos ocupará en las últimas páginas.

Ya en su *Lautréamont*, escrito en 1939 y anterior a la adhesión –más discolta que obediente– de Bachelard a la escuela fenomenológica, se indaga en “la necesidad de animalizar que se encuentra en el origen de la imaginación. La función primera de la imaginación es crear formas animales”<sup>22</sup>. Es ahí donde leemos: “Las reacciones metamorfoseantes son violentas, porque la creación es una violencia. El sufrimiento padecido no puede ser borrado más que por el sufrimiento proyectado”<sup>23</sup>. Creo que este libro de Bachelard, donde se analizan las formas mutantes de la imaginación animalizada, es una espléndida vía de acceso al universo de Unica Zürn, en el que proliferan garras y uñas, escamas, tentáculos, agujones... Donde pareciese que prima la función sobre la forma reconocible, la acción ofensiva sobre el órgano identificable (figs. 8 a 11).

*La poétique de l'espace* (1957) es la primera obra de Bachelard de orientación netamente fenomenológica, dedicada a afrontar –a la que da carácter de “problema filosófico”– la pregunta



Fig. 12. Unica Zürn, s/t, 1965, tinta china y acuarela. Col. Abcd, París

por cómo debemos acoger "la imagen en sí misma", en su "ser propio", como valor *absoluto* (es decir, *no relativo* a otros factores o circunstancias que la desproveen de su propia onticidad). Será el poder de resistencia y de irreductibilidad a la persecución hermenéutica de las causas explicativas el que, desde Kant a Bachelard, se propone como elemento constitutivo del acto creador de la imagen moderna, un acto en tensión liberadora respecto a las posibles explicaciones genealogistas<sup>24</sup>.

El método fenomenológico ofrece a Bachelard esta actitud no reductora: "La exigencia fenomenológica respecto de las imágenes poéticas es simple: ella pone el acento sobre la virtud de origen, tratando de tomarlas en el ser mismo de su originalidad"<sup>25</sup>. Hay en la intención de Bachelard una voluntad de adhesión a la indeterminación genética de la imagen, una actitud atenta a la *aparición* o *surgimiento* de *l'image-en-présence*. Ni participando de la naturaleza del símbolo ni sirviendo a la significación: la imagen sin determinación (o *absoluta*). El psicoanalista busca *por debajo* de la imagen para 'explicar'; apenas pien-

sa en ir *por encima*"<sup>26</sup>. Hay en estas afirmaciones, más centradas en las imágenes poéticas pero que pueden, según creo, trasladarse a los dibujos de Zürn, un cierto procedimiento de *respeto* a la imagen, consistente en no rebajarla siquiera a explicación más o menos causal. Es, así, la fenomenología de Bachelard, para lo que aquí nos ocupa, un excelente medio de aceptación de la potencia ontogenética que la acción dibujante de Zürn sin duda posee. Bachelard nos educa en la irreductibilidad de las imágenes a ninguna otra instancia de "racionalización" que pudiera entenderlas no en su radical singularidad, sino por cuanto tuvieran de común con otras de su misma condición.

La fenomenología nos enseña que la imagen creada debe ser acogida como una especie de *exceso inexplicable*. Y es así, "imaginándose", tanto por quien la crea como por quien la recibe, como la imagen posee la *potencia de presencia* capaz de fertilizar nuestra vida psíquica.

De este modo, la imagen *emerge* contra la "ley de la gravedad" del significado, con la que quedaría desmantelada y traída a representación: "ella está siempre un poco por encima del lenguaje significante"<sup>27</sup>, escribe Bachelard; ella no es representativa, precisamente porque su identidad coincide con su *presencialidad* (figs. 12 a 14).

Es momento de acudir a las páginas de Lyotard buscando en ellas posibles intuiciones con las que hacer justicia a las imágenes de Unica Zürn. De *Discours, figure* tomaremos su concepción de *lo figural* en enfrentamiento con la tradición de la figuración narrativa:

*En cuanto al espacio de la figura, "figural" lo cualifica mejor que "figurativo"; este último término en efecto se opone, en el vocabulario de la pintura y de la crítica contemporánea, a "no-figurativo", o "abstracto"; ahora bien, el trazo pertinente de esta oposición consiste en la analogía del representante y del representado, en la posibilidad ofrecida al espectador de reconocer el segundo en el primero [...] La figuratividad es entonces una propiedad que concierne a la relación del objeto plástico con lo que él representa. Ella desaparece si el cuadro deja de tener la función de representar, si él mismo es objeto<sup>28</sup>*



Fig. 13. Unica Zürn, s/t, 1965, tinta china y aguada blanca. Sucesión Zürn

Por su parte, Deleuze, haciendo uso de esta misma categoría hermenéutica aportada por Lyotard y refiriéndose a la pintura de Francis Bacon, aprecia muy bien esta doble vía de resistencia a las codificaciones significantes elaboradas por la figuración:

*No solamente el cuadro es una realidad aislada (un hecho), no solamente el tríptico tiene tres paneles aislados que ante todo no se deben reunir en un mismo marco, sino que la propia Figura está aislada en el cuadro, por el redondeo o por el paralelepípedo. ¿Por qué? Bacon lo dice a menudo: para conjurar el carácter figurativo, ilustrativo, narrativo, que la Figura tendría necesariamente si no estuviera aislada. La pintura no tiene ni modelo que representar, ni historia que contar. A partir de ahí ella tiene dos vías posibles para escapar de lo figurativo: hacia la forma pura, por abstracción; o bien hacia lo puramente figural, por extracción o*



Fig. 14. Unica Zürn, s/t, 1966, tinta china. Col. Amanda Filipacchi

*aislamiento. Si el pintor tiende a la Figura, si toma la segunda vía, será, pues, para oponer lo figural a lo figurativo<sup>29</sup>.*

Porque, entre estas intersecciones, estas ambigüedades y aporías de las que hemos levantado acta en estas pocas páginas, quedan, en el centro de los ángulos formados, respectivamente, por el automatismo psíquico de los surrealistas, los trazos autógenos de los informalistas y las complejidades sin maniqueísmos que nos deporta el tratamiento de la artista como enferma mental, las figuras dibujándose a ellas mismas, sin referentes externos de las que ser signos posibles, pero, a la vez, tampoco disueltas en las complacencias ciegas de la abstracción plástica. Las figuras impensables, impuestas como presencias turbadoras, resistentes a la distancia contemplativa. Contra todo orden de consuelo, las imágenes figurales de Unica Zürn son grandes solitarias.

## NOTAS

<sup>1</sup> Respecto a las exposiciones dedicadas a Unica Zürn desde su muerte en 1970, son estas: Ya entre diciembre de ese mismo año y las primeras semanas de 1971 se celebró en la parisina Galerie La Pochade una exposición de algunos de sus dibujos, pero habrá que esperar a 1983-1984 para que se inaugure *Pour Unica Zürn* en el Institut Goethe de París. En 1999, es el Museum Bochum de Berlín el que acoge una muestra de sus trabajos.

En 2005, Ubu Gallery, de New York, reúne unos ochenta dibujos suyos (*Unica Zürn: Drawings from the 1960s*). A esta exposición le han seguido, en esta misma galería, tres más: *Unica Zürn: Twelve Painting+Two Drawings* (noviembre 2010), otra dedicada a los dos: *Bound: Hans Bellmer & Unica Zürn*, durante el mes de marzo de 2012, y la última en 2013-2014: *Witnessing Visions: Brion Gysin, Henri Michaux, Judit Reigl, Unica Zürn*.

En 2006-2007 pudo verse en París un conjunto de cien dibujos suyos en Halle Saint-Pierre, una sala dedicada al *Art Brut* y *Outsider Art*. En Herford (Alemania), Artaud, Michaux y Zürn fueron representados en *Loss of Control: Crossing the Boundaries to Art from Felicien Rops to the Present*. Y, en 2009, *Unica Zürn: Dark Spring* estuvo en The Drawing Centre (New York).

<sup>2</sup> Me permito recomendar la consulta del espléndido catálogo de la exposición que pudo verse en 1993 en el Centro de Arte Reina Sofía: *Visiones paralelas. Artistas modernos y arte marginal*, editado por Maurice Tuchmann y Carol S. Eiel.

<sup>3</sup> Roger Cardinal, Roger, "Unica Zürn: desseins si denses". *Unica Zürn* (París: Éditions du Panama, 2006), 11.

<sup>4</sup> *Ibid.*, 14.

<sup>5</sup> Anouchka D'Anna, *Unica Zürn. L'écriture du vertige* (París: Éditions Car-touche, 2010), 43.

<sup>6</sup> *Der Mann im Jasmin* –escrito por su autora en alemán– aparece primero en Francia, en la prestigiosa Gallimard, en 1971 (*L'Homme-Jasmin*). En Alemania se publicará seis años después (en la editorial Verlag Ullstein). *Dunkler Frühling* es publicado en 1969 en alemán (ed. Merlin Verlag), y en 1970 en francés (*Sombre printemps*), en la edi-

torial Pierre Belfond, con una traducción de Ruth Henry y Robert Valançay, muy poco antes de la muerte de Unica. En España, ya en 1986, Seix Barral, con traducción directa del alemán por Ana M<sup>a</sup> de la Fuente, reunió ambos textos en un volumen (*Primavera sombría, El hombre jazmín*). En 2004, Siruela reunió algunos de sus relatos con selección de Cecilia Drey Müller –y un breve prólogo– y traducción de la misma De la Fuente: *El trapezio del destino y otros cuentos*. Algunos de ellos son verdaderamente deslumbrantes. También en Siruela apareció en 2005 *Primavera sombría* y en 2006 *El hombre jazmín*, ambos con la traducción que tuvieron en Seix Barral.

<sup>7</sup> Acerca de la singularidad de los anagramas compuestos por Zürn, puede consultarse: Victoria Appelbe, "Du wirst dein Geheimnis sagen" ('Tu diras ton secret'). L'anagramme dans l'œuvre d'Unica Zürn". *Unica Zürn* (París: Éditions du Panama, 2006), 23-44.

<sup>8</sup> Unica Zürn, "Rencontre avec Bellmer". *Vacances à Maison Blanche. Derniers écrits et autres inédits* (París: Gallimard, 2006), 35.

<sup>9</sup> *Ibid.*, 37. Se trata del rostro de Jean-Louis Barault, del film *Les Enfants du paradis*.

<sup>10</sup> *Id.*

<sup>11</sup> D'Anna, *Unica Zürn. L'écriture du vertige*, 32.

<sup>12</sup> D'Anna, *Unica Zürn. L'écriture du vertige*, 53.

<sup>13</sup> André Breton, "Manifeste du surréalisme" (1924). In *Œuvres complètes, I*, 311-346 (París: Gallimard, 1988), 328.

<sup>14</sup> Y en un breve escrito que acompaña a la reedición en 1955 de los Manifiestos, *Du surréalisme en ses œuvres vives*, nos encontramos con estas líneas iniciales: "Es hoy notorio que el surrealismo, en tanto que movimiento organizado, ha tenido nacimiento mediante una operación de gran envergadura dirigida al lenguaje. A este respecto, nunca se repetiría demasiado que los productos del automatismo verbal o gráfico que han comenzado a aparecer no poseen en el espíritu de sus autores ningún criterio estético" (Breton, André. 2008. "Du surréalisme en ses œuvres vives". *Écrits sur l'art et autres textes. Œuvres complètes, IV* París: Gallimard, 2008, 19).

<sup>15</sup> *Ibid.*, 809-10.

<sup>16</sup> Con fecha de 27 de diciembre de 1957, se lee en "Notas de una anémica": "En cinco días, este año llega a su fin. Un año de grandes encuentros. He podido acompañar a Hans Bellmer a todas las sesiones de pose para sus retratos: Man Ray, Gaston Bachelard, Henri Michaux, Wifredo Lam, Hans Arp, Victor Brauner, Max Ernst" (Unica Zürn, "Notes d'une anémique (1957/1958)". In *Vacances à Maison Blanche. Derniers écrits et autres inédits*. París: Gallimard, 2006, 17).

<sup>17</sup> Michaux, Henri. 1972. *Emergences-Résurgences*. Genève-París: Albert Skira/Flammarion, p. 5.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>19</sup> *Ibid.*, 35.

<sup>20</sup> Ruth Henry, "Rencontre avec Unica". En Zürn, Unica. *Sombre printemps* (París: Privat/Le Rocher, 2007), 97-8.

<sup>21</sup> André Breton, "L'Art des fous, la clé des champs" (1948). In *Écrits sur l'art et autres textes. Œuvres complètes, IV*, 730.

<sup>22</sup> Gaston Bachelard, *Lautréamont* (México: FCE, 1985), 46.

<sup>23</sup> *Ibid.*, 66.

<sup>24</sup> No reprimo traer aquí la "pre-cursora" definición que da Kant de la noción de *idea estética*: "Por idea estética entiendo aquella representación de la imaginación que ofrece ocasión para pensar mucho, sin que, sin embargo, pueda serle adecuada ningún pensamiento determinado, esto es, un *concepto*; que, en consecuencia, ni alcanza ni puede hacer plenamente comprensible ningún lenguaje" (Immanuel Kant, *Crítica del discernimiento*, Madrid: Antonio Machado Libros, 2003, 280-1).

<sup>25</sup> Gaston Bachelard, *La poétique de la rêverie* (París: PUF, 1984), 2.

<sup>26</sup> Gaston Bachelard, *Fragments d'une poétique du Feu* (París: PUF, 1988), 52.

<sup>27</sup> Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace* (París: PUF, 1986), 10.

<sup>28</sup> Jean-François Lyotard, *Discours, figure* (París: Klincksieck, 1971), 211.

<sup>29</sup> Gilles Deleuze, *Francis Bacon. Logique de la sensation* (París: Éditions de La Différence, 1996), 9.

## REFERENCIAS

- D'Anna, Anouchka. 2010. *Unica Zürn. L'écriture du vertige*. Paris: Éditions Cartouche.
- Bachelard, Gaston. 1985. *Lautréamont*. Trad. de A. Marín del Campo. México: FCE.
- Bachelard, Gaston. 1984. *La poétique de la rêverie*. Paris: PUF.
- Bachelard, Gaston. 1988. *Fragments d'une poétique du Feu*. Paris: PUF.
- Bachelard, Gaston. 1989. *La poétique de l'espace*. Paris: PUF.
- Bellmer, Hans. 2009. *Pour Unica Zürn : Lettres de Hans Bellmer à Henri Michaux*. Paris: Éd. Ypsilon.
- Bellmer, Hans, et Unica Zürn. 1994. *Lettres au docteur Ferdière*. Paris: Séguier.
- Breton, André. 1988. *Œuvres complètes, I*. Paris: Gallimard.
- Breton, André. 2008. *Écrits sur l'art et autres textes. Œuvres complètes, IV*. Paris: Gallimard.
- Brousta, Jean. 1999. "Unica Zürn. Les Confidences de la folie." *L'Information Psychiatrique* 75 (1): 151-60.
- Colville, Georgiana M. M., et Katharine Conley. 1998. *La Femme s'entête. La Part du féminin dans le surréalisme*. Paris: Lachenal & Ritter.
- Delavenne, Patrice. 1986. "Unica Zürn ou la folie à livre ouvert." *Frénésie* 1: 57-73.
- Deleuze, Gilles. 1996. *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Paris: Éditions de La Différence.
- Ferdière, Gaston. 1978. *Les mauvaises fréquentations*. Paris: Éd. Jean-Claude Simoën.
- Henry, Ruth. 2007. "Rencontre avec Unica." In Zürn, Unica. *Sombre printemps*, 95-115. Paris: Privat/Le Rocher.
- Hubert, Renee R. 1994. "Self-Recognition and Anatomical Junctures: Unica Zürn and Hans Bellmer." In *Magnifying Mirrors: Women, Surrealism & Partnership*, 141-71. Lincoln: Nebraska UP.
- Irigaray, Luce. 1985. "Une lacune natal: pour Unica Zürn." *Le Nouveau Commerce* 62-63: 39-47.
- Kant, Immanuel. 2003. *Crítica del discernimiento*. Trad. de R. R. Aramayo y S. Mas. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Lyotard, Jean-François. 1971. *Discours, figure*. Paris: Klincksieck.
- Michaux, Henri. 1972. *Emergences-Résurgences*. Genève-Paris: Albert Skira/Flammarion.
- Plumer, Esra. 2016. *Unica Zürn : Art, Writing and Postwar Surrealism*. London/New York: I. B. Tauris, Limited.
- Rabain, Jean-François. 1998. "Sublimation et identifications croisées : les "jeux à deux" de Hans Bellmer et d'Unica Zürn (sic)." *Revue française de psychanalyse* 4: 1247-64. <https://doi.org/10.3917/rfp.g1998.62n4.1247>
- Suleiman, Susan Rubin. 1998. "Dialogue and Double Allegiance: Some Contemporary Women Artists and the Historical Avant-garde." In *Mirror Images: Women, Surrealism, and Self-Representation*, edited by Whitney Chadwick, 128-54. Cambridge: MIT.
- Zürn, Unica. 1967. *Oracles et spectacles*. Paris: Georges Visat.
- Zürn, Unica. 1991. *L'Homme-Jasmin*, avec préface d'André Pieyre de Mandiargues. Paris : Gallimard.
- Zürn, Unica. 2004. *El trapecio del destino y otros cuentos*. Trad. de A. M<sup>a</sup> de la Fuente. Madrid: Siruela.
- Zürn, Unica. 2005. *Primavera sombría*. Trad. de A. M<sup>a</sup> de la Fuente. Madrid: Siruela.
- Zürn, Unica. 2006. *El hombre jazmín*. Trad. de A. M<sup>a</sup> de la Fuente. Madrid: Siruela.
- Zürn, Unica. 2006. *Vacances à Maison Blanche. Derniers écrits et autres inédits*. Trad. de R. Henry. Paris : Gallimard.
- Zürn, Unica. 2007. *Sombre printemps*. Paris: Privat/Le Rocher.
- VV. AA. 2006. *Unica Zürn*. Paris : Éditions du Panama.
- VV. AA. 1977. "La femme surréaliste." *Obliques* 14-15.
- VV. AA. 1981. "Approche d'Unica Zürn." *Nouveau Commerce* 49.





# MUJERES ARTISTAS E IMAGEN FEMENINA EN ALFAR, REVISTA CORUÑESA DE VANGUARDIA (1922-1926)

Isabel Rodrigo Villena  
Universidad de Castilla-La Mancha

Data recepción: 2017/11/28

Data aceptación: 2018/04/03

Contacto autora: [isabel.rodrigo@uclm.es](mailto:isabel.rodrigo@uclm.es)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3762-1260>

## RESUMEN

La revista de vanguardia *Alfar*, dirigida en A Coruña por Julio J. Casal entre 1923 y 1926, realizó una proyección inusual de la creación femenina, difundiendo la obra de poetisas, novelistas, compositoras, pintoras y escultoras, en un número exiguo, pero proporcionalmente superior al de la mayoría de las publicaciones de su tiempo y estilo. Este artículo presenta a las seis artistas plásticas que pasaron por sus páginas: Norah Borges, Sonia Delaunay, Angelina Beloff, Aida Uribe, Laura Olmos y Laura Rodig. Las sitúa en los dos momentos estéticos de la revista: el ultraísmo inicial y el llamado “retorno al orden” o nuevo clasicismo, a partir de 1924. Y analiza su acogida en relación a las ideas sobre la mujer y sobre la creatividad femenina propias de la vanguardia española de la época.

Palabras clave: *Alfar*, mujeres artistas, crítica de arte, vanguardia, estudios de género

## ABSTRACT

The avant-garde journal *Alfar*, which was edited in A Coruña by Julio J. Casal between 1923 and 1926, contributed to the visibility of female creativity to an extent quite rare at the time, by devoting some of its pages to the work of female poets, novelists, composers, painters and sculptors. Although it focused on only a few female artists, their number was proportionally much higher than in other publications of the same period and style. This paper presents the six visual artists that appeared in its pages: Norah Borges, Sonia Delaunay, Angelina Beloff, Aida Uribe, Elena Olmos and Laura Rodig. It situates them within the journal's two aesthetic phases: its initial Ultraist phase and the “return to order” or new classicism, from 1924. The paper also analyses how the artists were received in terms of the ideas that the Spanish avant-garde of the time held about women and female creativity.

Keywords: *Alfar*, women artists, art critic, avant-garde, gender studies

Por minúsculas y efímeras que parezcan, las revistas de vanguardia fueron fundamentales en la difusión de lo nuevo en una España que iba con retraso y era reticente a las novedades<sup>1</sup>. Entre las muchas que aparecieron desde la pionera *Prometeo*, este trabajo está dedicado a la revista coruñesa *Alfar* (1922-1926), de la que existe una edición facsímil<sup>2</sup>, supervisada y comentada por César Antonio Molina<sup>3</sup>, con un estudio estético

de Juan Manuel Bonet, y un trabajo fundamental que explica los orígenes de su creación y su trayectoria literaria, a cargo de Víctor G. de la Concha<sup>4</sup>.

Se trata de una revista de transición entre las publicaciones ultraístas, donde Gloria Videla sitúa a: *Cervantes*, *Cosmópolis*, *Ultra*, *Ultra* de Oviedo, *Tableros*, *Perseo*, *Vértices*, *Tobogán*, *Reflector*, *Horizonte* y *España*<sup>5</sup>, y las que Juan Manuel Rozas ha

llamado la "edad de oro de las revistas del 27"<sup>6</sup>, con *Mediodía*, *Litoral*, *Papel de Aleluya*, *Verso* y *Prosa*, *Carmen* y *Gallo* como publicaciones fundamentales. Periférica a unas y a otras, contó entre sus redactores e ilustradores a poetas y artistas afines al ultraísmo cuando el movimiento ya se daba por finiquitado, y fue portavoz del llamado "retorno al orden" en las artes, y de los poetas y prosistas que después acabarían integrando la Generación del 27.

El proyecto se debe a la labor filantrópica del poeta uruguayo Julio J. Casal, cónsul en A Coruña entre 1913 y 1926, quien primero fundó la revista *Vida* (1920-1921), asumiendo en 1922 la dirección del boletín *Casa América-Galicia*, creado en diciembre de 1920 por la asociación hispanoamericana del mismo nombre, con el fin de mantener vínculos laborales y comerciales entre los emigrados y sus países de origen, en el marco del floreciente intercambio comercial y auge migratorio entre España y América. Bajo el influjo de Casal, quien le añadió el sobrenombre *Alfar* en octubre de 1923, después de haber pasado por otras denominaciones<sup>7</sup>, el antiguo boletín se convirtió en una revista cultural y de creación de gran calidad que, durante casi cuatro años, estará atenta y dará cuenta de las corrientes más renovadoras españolas, gallegas y de ultramar. El regreso del poeta a Uruguay anunciaba su cierre en el número 60 (agosto-septiembre de 1926), reactivándola en Montevideo donde se publicó, siempre abierta a la colaboración de los exiliados españoles, desde 1929 hasta su muerte en 1954<sup>8</sup>.

De las tres etapas de la revista, trataremos en este artículo de la época coruñesa dirigida por Julio J. Casal (1922-1926), centrándonos fundamentalmente en el ámbito artístico, para analizar un aspecto escasamente tratado en la historiografía de las revistas de vanguardia: la recepción de las mujeres artistas. De acuerdo con el carácter de transición ya comentado, veremos en *Alfar* a pintoras activas en las vanguardias, junto a otras que apostaban o recuperaban las formas clásicas.

### ***Alfar*: un espacio para el arte y la creación femenina**

A diferencia de sus antecesoras ultraístas, *Alfar* fue una revista cultural más completa y generalista; una miscelánea que pretendía abarcar la

producción intelectual en su conjunto, aunque concediera un espacio importante a la literatura ultraísta y exultraísta<sup>9</sup>. La parte artística y gráfica, dirigida por el pintor uruguayo Rafael Barradas, la pusieron sus portadas, las páginas ilustradas y los ensayos críticos sobre arte y artistas de actualidad. No se hizo, sin embargo, un seguimiento o crónica de exposiciones continuada, ni existió la figura de un crítico asiduo con sección constante. Quienes más escribieron sobre arte fueron el crítico madrileño Manuel Abril, el escultor Ángel Ferrant, que se dio a conocer como teórico en una sección llamada "El escultor y su área" continuada a lo largo de siete números, y el crítico y pintor polaco refugiado en España, Marjón Paszkiewicz. El resto fueron colaboraciones ocasionales de Juan de la Encina, Guillermo de Torre, Humberto Pérez de la Ossa y hasta casi una veintena de autores<sup>10</sup> que defendieron, según los casos, el ultraísmo inicial durante los años 1922 y 1923, y el "regreso al orden" en sus diferentes versiones, a partir de 1924.

En ambos extremos situamos a las seis mujeres artistas sobre las que *Alfar* dio noticias durante sus cuatro años de tirada coruñesa: Norah Borges, Sonia Delaunay y Angelina Beloff, exponentes de la vanguardia; y representando al clasicismo y la nueva figuración: Elena Olmos, Aida Uribe y la escultora Laura Rodig. El número es absolutamente irrisorio, y pese a ello, debe decirse que *Alfar* fue una de las publicaciones de vanguardia más atentas a la creatividad femenina en comparación con la mayoría de sus homólogas, en algunas de las cuales la mujer artista, e incluso la mujer escritora, estuvieron ausentes. La coruñesa, sin embargo, no solo se hizo eco de los trabajos plásticos de las artistas citadas; también refirió su quehacer en la música publicando partituras para piano y un artículo crítico sobre la compositora y pianista Carmen Barradas; y describió la aportación a la poesía, al teatro y a la novela nacional e internacional, de casi una veintena de escritoras españolas e iberoamericanas. En concreto, publicaron poemas o prosas en *Alfar*, las autoras: Juana de Ibarbourou, Norah Lange, Helena M. Murguiondo, María Clemencia López-Pombo, María del Carmen Izcua, Luisa Luisi, Mercedes Pinto, Josefina de la Torre, María Luisa Iriarte, María Eugenia Iribarren, Gabriela Mistral y Concha Espina. Sobre esta última, Humberto Pérez de la

Ossa publicó una crítica de su obra *El cáliz rojo*. Se publicó también un texto de F. Martínez Mora llamado "La mujer gallega", que hablaba de Rosalía de Castro, Concepción Arenal y Emilia Pardo Bazán, y otro sobre la novelista peruana Angélica Palma, por Luis Antonio de Vega. Guillermo de Torre escribió, además, sobre poetisas argentinas, centrando su interés en las tres que consideraba epígonos de su generación más joven y vanguardista: Helena M. Murguiondo, María Clemencia López y Norah Lange.

### Ultraísmo femenino en *Alfar*

Estas tres poetisas del ultraísmo argentino, colaboradoras de sus publicaciones fundamentales (*Prisma*, *Proa* y *Martín Fierro*), nos acercan a la figura de Norah Borges, y con ella a la plástica ultraísta. En el texto citado, Guillermo de Torre aclaraba que las tres se habían formado bajo su égida y que "el plural fervor estético" de la pintora, había "prendido en el alma" de las "aurorales poetisas"<sup>11</sup>.

Hablar de la pintura ultraísta es hablar de Norah Borges y, cómo no, de Rafael Barradas. La participación de ambos y de otros pintores vinculados al grupo (Francisco Miguel, Luis Huici y Francisco Bores) fue lo más ultraico de *Alfar*, si seguimos el análisis propuesto por Eugenio Carmona<sup>12</sup>. Ellos se ocuparon de diseñar la gráfica, de ilustrar sus páginas -que combinaban grabado y texto en clara relación entre el contenido visual y literario-, y de decorar sus portadas con motivos ultraístas hasta finales de 1923. De éstas, Barradas habría realizado las menos arriesgadas, formadas por una sencilla xilografía que adornaba el nombre de la revista escrito en letra natural<sup>13</sup>, así como de una veintena de dibujos, caricaturas de intelectuales en su mayoría. Uno de sus retratados, el crítico Manuel Abril, defendió su apuesta vibracionista en un artículo publicado en el número 27, en marzo de 1923. Dos de las portadas de más claro estilo ultraísta, con ecos futuristas y expresionistas<sup>14</sup>, las realizó el coruñés Francisco Miguel (fig. 1). El malogrado pintor, asesinado al principio de la Guerra Civil tras regresar de una estancia de siete años en México<sup>15</sup>, publicó también varios grabados y linóleos ultraístas entre 1922 y 1923. Los linóleos de su amigo Luis Huici, el llamado "artista sastre", porque compaginaba-



Fig. 1. Francisco Miguel. Portada de *Alfar*, n° 33, 1923. Fuente: Universidad República de Uruguay

ba ambas profesiones, además de la militancia republicana que le llevaría como a él al paredón, también contribuyeron a dar un toque ultraísta a la revista a finales de 1922 y a lo largo de 1923, con obras como *Ritmo flamenco*; como también algunas xilografías de Francisco Bores, autor que llegó tardíamente al grupo, vivificándolo y siendo nexo de unión entre el "arte nuevo" y el "regreso al orden"<sup>16</sup>.

Entre estos artistas, el caso de Norah Borges inicia la historia femenina del ultraísmo plástico. Antes de describir con más detalle su aportación gráfica a la revista y cómo fue recibida por los críticos en sus páginas, debe aclararse que su paso por el ultraísmo como mujer artista, no fue del todo excepcional, que la participación femenina en la escasamente representada plástica ultraísta incluyó también a otras pintoras y escultoras, dotando al movimiento de un número casi paritario de hombres y mujeres artistas, entre los que estuvieron, tomando como fuente las descripciones del grupo realizadas por Guillermo de Torre en las revistas *Cosmópolis*<sup>17</sup> y *Ultra*<sup>18</sup>, y en su libro



Fig. 2. Norah Borges. Portada de la Revista *Casa América-Galicia*, nº 27, 1923. Fuente: Universidad República de Uruguay

*Literaturas Europeas de Vanguardia* (1925)<sup>19</sup>, los siguientes artistas: Rafael Barradas y Norah Borges como figuras fundamentales en la pintura y la xilografía, especialidad en la que también destacaron Francisco Bores y Wladyslaw Jalh; los jóvenes Santiago Vera y Ruth Velázquez, por el uso del llamado “color noviestructural”<sup>20</sup>, plástico y sensual a la vez; Daniel Vázquez Díaz, cuya ascensión colorista se había podido ver en la segunda exposición ultraísta celebrada en los salones de “La Parisina”; y un único caso en el ámbito de la escultura: el de Eva Aggerholm. En las proximidades del ultraísmo, Guillermo de Torre situó asimismo a Sonia Delaunay, según declaraciones realizadas en *Alfar* que después comentaremos; y en el terreno musical, a la compositora Carmen Barradas<sup>21</sup>. Sobre esta última, Juan G. del Valle y G. de la Vega resaltaron en *Alfar* su “sensibilidad para captar la belleza de la disonancia” y para dar hechura musical a hechos aislados derivados de sensaciones directas, como en las piezas *Fundición*, *Aserradero* o *Fabricación*<sup>22</sup>, cuya emulación de sonidos industriales tenían ecos futuristas<sup>23</sup>.

Volviendo a Norah Borges (Buenos Aires, 1901-1998) –como la bautizó su hermano Jorge Luis Borges, porque en realidad se llamaba Leonor Fanny–, su aportación gráfica en *Alfar* fue numéricamente similar a la del propio Barradas, aportando la ilustración de una portada (fig. 2) y casi una docena de linóleos y grabados. Se publicaron, además, dos textos críticos explicando su original aportación, que después comentaremos. La artista había llegado a España junto a su familia, en 1919, instalándose en Sevilla, después de haber pasado un tiempo en Mallorca, donde estudió con el pintor sueco Sven Westman, y de haber realizado un revelatorio viaje a Córdoba que la acabaría llevando al estudio de Romero de Torres en Madrid<sup>24</sup>. Según Adriano del Valle, quien se atribuyó el honor de haber descubierto a la “hermosísima perla intelectual”<sup>25</sup> que fue para él Norah Borges, el contacto con el grupo ultraísta se produjo en el Centro de Estudios Teosóficos, cuando el poeta ofrecía una conferencia literaria a la que acudió la familia Borges en pleno. Como no estaba bien visto que una mujer frecuentara los cafés y las tertulias masculinas, su relación con los ultraicos se hizo desde la distancia y gracias a la intermediación de su hermano Jorge Luis y de su futuro novio y marido, Guillermo de Torre<sup>26</sup>. El primero la habría parapetado para asistir a algunas reuniones con el grupo sevillano, y a través del segundo –según explicó ella misma en una entrevista a Juan Manuel Bonet<sup>27</sup>–, enviaba sus colaboraciones a las revistas.

No conoció, por tanto, a la mayoría de los miembros del ultraísmo y sin embargo, salvando estas y otras resistencias impuestas a las mujeres, Norah Borges fue, junto a Barradas, una de las artistas más activas del grupo. Sus xilografías ilustraron casi todas las revistas del movimiento (*Grecia*, *Reflector*, *Ultra*, *Tableros*, *Horizonte*, etc.), el “Manifiesto Ultraísta Vertical”, y algunas de las publicaciones que fueron epígono del mismo y transición a la Generación del 27, entre ellas: *Ronsel*, también gallega; *Ambos*, *Plural*, etc. Para los poetas del Ultra, Norah Borges fue una auténtica revelación, dedicándole poemas y textos exaltados que reconocían su aportación plástica al ultraísmo. En uno de ellos, publicado en la revista *Grecia* por su director, Isaac del Vando Villar, pudo leerse: “Hermanos del ultra: Norah Borges es nuestra pintora”<sup>28</sup>, resaltando su capa-

cidad intuitiva y de captación de la esencia de las cosas, su fantasía temática y su valentía para desdénar las leyes tradicionales. En la misma revista –y después lo haría en *Cosmópolis*<sup>29</sup>– Guillermo de Torre explicaba que la argentina sintonizaba con el ultra “por el ansia de su avidez innovadora [...]. Por su apasionamiento de las planimetrías inéditas [...]”<sup>30</sup>, y la comparaba con otros pintores modernos (Cezanne, Marc, Kandinsky, Gauguin y los grabadores Ossip Zadkin, Morin Jean y Galanis, etc.) y con las artistas Marie Laurencin, María Blanchard, Natalia Goncharova, Irene Laguy y Angelina Beloff. Para el escritor, todas ellas, y en particular Norah, eran una excepción entre las mujeres artistas:

*¡Oh, Norah! ¡Frente a las féminas, sólo superficie, que cultivan el «sport» del dibujo decorativo, las transcripciones museales o los acuarelismos delicuescentes, tú sola te elevas sideralmente, y te adentras al dintorno de las introspecciones pictóricas, subjectivizando vitalmente la objetiva realidad yerba, y persuadiendo a la materia hasta revelárnosla en su más recóndita belleza!*<sup>31</sup>.

Las colaboraciones de Norah Borges en *Alfar* se enviaron desde su Argentina natal, donde la pintora había regresado con su familia en 1921. Las publicadas entre 1923 y 1924 eran todavía ultraístas, aunque la artista, condicionada por un ambiente menos vanguardista que el vivido en Madrid en 1920, en esa época hubiera vuelto ya al color y a los temas de ángeles, sirenas y amantes que la caracterizarían desde entonces. Nos referimos a las maderas y linóleos que aparecieron publicados sin título en los números 27, 28, 32 y 33 –incluyendo la portada del primero, que identificamos por sus iniciales (fig. 2); y a los llamados: *Ajedrez* (fig. 3), *Urbano* y *Simona* y *Venus* y *Cupido*, que aparecieron en el 36, el 39 y el 44, respectivamente. En cambio, el grabado *Aldeanas de Lugo*, que ilustraba el número 49 de 1925, tenía ya un resabio clasicista que la alejaba del ultraísmo y anunciaba la estética de la Generación del 27.

La recepción crítica de Norah Borges en *Alfar* la pusieron dos textos de Guillermo de Torre y de Manuel Abril, publicados respectivamente en 1923 y 1924. El primero era una semblanza breve llamada “Retrato”, que apenas añadía pequeños matices a lo ya escrito de ella en *Grecia* y *Cosmópolis*. Gui-



Fig. 3. Norah Borges. *Ajedrez*. Revista *Alfar*, nº 36, 1924. Fuente: Universidad República de Uruguay

llermo de Torre, novio formal de la pintora en esa fecha, recordaba su ascendencia expresionista, herencia de su formación en Ginebra; su adhesión al constructivismo cubista, del que decía estar ya de vuelta; e insistía en la feminidad de su obra candorosa, ingenua y emotiva<sup>32</sup>, para dejarla al margen de las modernas *garçonnes*<sup>33</sup>. Sobre dicha relación, que nunca fue del agrado de Jorge Luis porque la iba alejando de sus raíces más expresionistas reconduciéndola hacia el “nuevo romanticismo”<sup>34</sup>, decía también en *Alfar*: “-Si, en efecto, Norah Borges ilumina ahí en frente como un reflector cordial, todas mis horas de pensamiento y de trabajo, pero no, no espere usted confidencias de índole erótica. Quizá en mi novela “El meridiano adolescente” haya algunos capítulos esclarecedores...”<sup>35</sup>.

El texto escrito por Manuel Abril era más distanciado y objetivo. Llamado “La dama del ajedrez”<sup>36</sup>, ponía palabras al grabado del mismo título que lo acompañaba (fig. 3). Para el crítico del arte nuevo, Norah Borges mezclaba imágenes a su voluntad, como en un juego de naipes que ella barajaba a su antojo. Establecía paralelismos entre su trabajo y el ajedrez por el orden arbitrario y los contrastes entre el marfil y el ébano recurrentes en la artista, explicando que su talento era plantear mil combinaciones, “trenzados infinitos” y “cambiantes inéditos”, sin



Fig. 4. Sonia Delaunay. Dibujo. Revista *Alfar*, nº 35, 1923. Fuente: Universidad República de Uruguay

“pisar la raya”, desplegando fantasía pero ateniéndose siempre al blanco y negro y a la cuadrícula.

Representando también a las vanguardias, y en cierto modo al ultraísmo, la segunda mujer publicitada en *Alfar* fue la pintora de ascendencia rusa Sonia Delaunay (Odesa, 1885-París, 1979), de quien se escribió un artículo referido a su segunda etapa madrileña, cuando fundó “Casa Sonia”<sup>37</sup> para aplicar los principios del simultaneísmo al mundo de la decoración y el diseño de



Fig. 5. Angelina Beloff. Retrato de Oliverio Girondo. Revista *Alfar*, nº 50, 1925. Fuente: Universidad República de Uruguay

moda. Sobre su participación en *Alfar* existe un artículo de S. Cendán<sup>38</sup>.

El interés por la pintura de Sonia Delaunay fue realmente discreto en la crítica española de la época, eclipsada por la de su marido Robert Delaunay y quizás por la de Norah Borges. Su nombre se había leído en *Grecia*, apenas esbozado en un poema donde Isaac del Vando la declaraba portavoz del arte nuevo: “En los espejos de tu cara, el arte nuevo nos sonríe”<sup>39</sup> –decía–; y en el “Álbum de retratos. Mis amigos y yo”, de Guillermo de Torre, quien la recordaba conjuntamente con su marido “contemplando maravillados el arco iris inaugural en que los colores parecen purificados...”<sup>40</sup>.

Sonia Delaunay no fue incluida en el sumario ultraísta de las *Literaturas Europeas de Vanguardia* y, pese a ello, Guillermo de Torre la consideró ultraísta, defensora y estandarte del arte nuevo; pero del arte nuevo útil, del lanzado a la calle. Así lo afirmaba en su artículo de *Alfar*: “El arte decorativo de Sonia Delaunay-Terk”, firmado en 1923, cuando la artista ya había regresado a París tras

el paréntesis de la Guerra Mundial que la trajo a la Península. Acompañado de un dibujo de la autora a página completa (fig. 4), en él describía pormenorizadamente su aplicación de la plástica simultánea a sombreros, muebles, cubiertas de libros, decoraciones teatrales y renovación de locales –citaba el vestuario diseñado para el ballet ruso de Diaghilev y sus intervenciones en el *Petit Palais* de Madrid, entre otros proyectos–, y trazaba su recorrido, sus influencias y sus méritos, con una equidad y seriedad en nada comparable a la imagen burlesca que ofreció de ella Cansinos-Assens en su novela satírica sobre el grupo: *El movimiento V.P.* (1921), donde la imaginaba en la cocina fabricando sus pigmentos con rábanos y zanahorias, bajo el sobrenombre de *Sofinka Modernuska*<sup>41</sup>. Por el contrario, Guillermo de Torre le reconocía su importante contribución en la definición inicial del cubismo y en la creación del orfismo y del simultaneísmo:

*Sonia no es una obrera hábil que movida por el industrialismo, o respondiendo a un criterio de buen gusto instintivo, manufacture productos artísticos. Sonia es una artista de noble ejecutoria. Es una pintora auténtica, de gran temperamento, y una de las figuras que en los albores del cubismo contribuyeron más a la definición de aquel movimiento. En unión de su marido Robert Delaunay fue en 1909-1912, la creadora del "orfismo" y de los contrastes simultáneos*<sup>42</sup>.

El texto sobre Delaunay era también un alegato a favor del arte decorativo. Frente al descrédito que sufría la especialidad entre algunos críticos de la vanguardia, Guillermo de Torre reconocía su importancia intelectual y creativa, destacando el carácter "altruista" de Sonia por "crear una belleza útil y necesaria" en lugar de haberse quedado en el esoterismo y la esterilidad de la pintura abstracta cubista; reconociéndole, a su vez, haberlo hecho con un estilo tan genuino que no dudaba en llamar "sonianas" a sus decoraciones, caracterizadas por integrar los signos de una nueva época, con su dinamismo, colores y contrastes simultáneos, aclimatando lo oriental a lo occidental y lo cosmopolita a lo popular. Las siguientes palabras expresan el entusiasmo del crítico hacia la propuesta colorista de Sonia:

*El color no vive ya aprisionado entre los cuatro barrotes de un cuadro [...]. El color está en libertad*

*y su prisionero, el arte decorativo tradicional, se despereza y oscurece. ¿Quién ha sido el hada generosa que con las solas llaves de sus manos ha abierto la prisión, dejando que se desparramen los colores en nuestras casas y en nuestro indumento, como una bandada de niños o de pájaros? Sonia Delaunay-Terk*<sup>43</sup>.

La última de las artistas de vanguardia presentes en *Alfar* no fue ultraísta. En realidad, no toda la vanguardia fue ultraísta en la revista coruñesa. Algunos críticos teorizaron sobre el cubismo, entre ellos Marján Paszkiewicz con su escrito "La superficie intacta" (número 37, 1924); y pasaron por sus páginas artistas cubistas y próximos al movimiento como Juan Gris, sobre el que escribió Manuel Abril y fue autor, él mismo, del texto "Las posibilidades de la pintura" (número 43, 1924); el escultor ruso Ossip Zadkine o el escultor brasileño Victor Brecheret.

La artista a la que nos referimos, la dibujante y aguafortista rusa Angelina Beloff (San Petersburgo 1879-México D.F. 1964), también pasó por una fase de experimentación cubista, aunque para la época en que *Alfar* publicó su *Retrato de Oliverio Gironde* (fig. 5), para ilustrar una semblanza del poeta argentino en el número 50 de 1925, practicaba ya la nueva figuración, dentro de un estilo que no se atiene a fácil clasificación. Nos referimos a ella en el grupo de las vanguardistas por los contactos que estableció Guillermo de Torre entre su obra y la de Norah Borges, al practicar la primera el aguafuerte y la aguatinta sobre metal (fig. 6), y esta última la xilografía; ambas especialidades rudas y aparentemente poco femeninas que ejercían con valentía, encanto y feminidad, según el autor. Sus titubeos con el cubismo y otras vanguardias coinciden con sus años en París, donde conoce en el taller del español Anglada Camarasa a su gran amiga María Blanchard, y a través de ella, al que sería su esposo, Diego Rivera, entrando en contacto también con Picasso, Juan Gris y otros intelectuales y artistas españoles<sup>44</sup>. La proclamación de la Primera Guerra Mundial sorprendió a la pareja en un viaje a Mallorca, residiendo en Madrid por varios meses durante 1915. Ramón Gómez de la Serna describió el paso del matrimonio de artistas por la emblemática tertulia del *Pombo*. Según el escritor, él contaba cosas de México y ella de su



Fig. 6. Angelina Beloff. *La vie à deux*, 1920. Colección Andrés Blaisten

pasado en Rusia y de sus veranos en Finlandia. Beloff le reveló que su inclinación al aguafuerte era un recuerdo del duro clima, de la luz de la nieve y del gris de aquellas tierras. Ramón la describía como una mujer “incógnita, silenciosa, bajo un delicado velo casi siempre –un velo que iba muy bien a su espíritu”. Era “la delicadeza trabajando la materia más dura y viril”. Su obra contrastaba con

*[...] su ser dulce y débil, de voz delicada -a la que da un tono herido el que la emanación de los ácidos que trabajan las planchas del aguafuerte la ha atacado la garganta-, de ojos azules, de perfil fino y suavemente aguileño, toda ella delgada y vestida de azul -jersey azul en la casa y en la calle traje azul de líneas resueltas-, tan azul todo en ella, tan envoltentemente azul, que por eso, además de por su perfil, se la podría llamar el pájaro azul<sup>45</sup>.*

### **Pintoras de la nueva figuración: Uribe, Olmos y Rodig**

Junto a las artistas modernas, las tres mujeres que mejor representaron en *Alfar* la desarticulación de las vanguardias y su sustitución por las nuevas figuraciones en sus distintas vertientes, al hilo de lo que también ocurría en Europa con el Novecento italiano y la Nueva Objetividad alemana, fueron Aida Uribe, Elena Olmos y Laura Rodig.

La liquidación de las vanguardias y el proceso de “retorno al orden” fueron tomando presencia en *Alfar* a lo largo de 1924. Los cambios más aparentes, además del diseño de sus portadas, que dejaron atrás los motivos ultraicos para dar al número de la revista –sobredimensionado y con



Fig. 7. Elena Olmos. Retrato. Portada de la Revista Casa América-Galicia, nº 24, 1922. Fuente: Universidad República de Uruguay

aire racionalista<sup>46</sup>–, el protagonismo principal, los tenemos en el giro estético de los artistas que antes habían puesto la nota ultraísta: Francisco Bores, Francisco Miguel, Norah Borges y su propio director artístico: Rafael Barradas, cuyos dibujos de sus paisanos de Luco de Jiloca mostraban una peculiar reconsideración del clasicismo ingresco picassiano<sup>47</sup>, que tuvo que ser defendida por un nuevo artículo de Manuel Abril, publicado en el número 49 (abril, 1925).

La nueva orientación estética de la revista supuso también la difusión de nuevas figuras artísticas entre las que estaban, además de las mujeres citadas, de quienes hablaremos a continuación, autores ya consolidados, como el escultor José de Creef; otros como Victorio Macho y Mateo Hernández, que sin haber estado en contacto con las vanguardias se acercaban al nuevo clasicismo; artistas jóvenes, entre ellos García Maroto, Gregorio Prieto y Salvador Dalí; y por último, autores que mantenían las referencias figurativas aprovechando del cubismo cierta depuración técnica,



como Joaquín Sunyer y un Daniel Vázquez Díaz muy alejado de su retrato cubista de Picasso de 1922.

Volviendo a las mujeres, una de nuestras artistas, Aida Uribe, paisajista guatemalteca asentada en Madrid y en Guipúzcoa<sup>48</sup>, fue citada en *Alfar* por su participación en la primera exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos (S.A.I.) celebrada en el Parque del Retiro de Madrid en mayo-junio de 1925; un evento al que la revista dedicó el número 51 casi completo, donde incluyó su Manifiesto y comentarios entusiastas de Juan de la Encina y del periódico *El Sol*, y que suponía su adhesión más firme al nuevo clasicismo. Dicho manifiesto no contenía firmas femeninas, y sin embargo, sabemos que participaron activamente en una o más exposiciones del grupo las escultoras Margarita Sans Jordi y Eva Aggerholm, y las pintoras Ángeles Santos, Clotilde Fibla, Rosario de Velasco, Lola de la Vega, Marisa Pinazo, Marisa Roësset, María Blanchard, Teresa Condeminas, Carmen Cortés, Margarita Frau, Maruja Mallo, Roberta González, Gabriela Marjorie de Pastor, Marisa Pinazo, Irene Narezo y las pintoras de *Alfar*: Norah Borges y Aida Uribe.

Del giro estético de Norah Borges y de su participación en la primera exposición de los Ibéricos, *Alfar* no hizo ya ningún comentario en su etapa coruñesa. A la paisajista Aida Uribe, la citaba solamente en la relación de artistas que participaron en el evento, según los datos recuperados del periódico *El Sol*. Siguiendo esta fuente, su trabajo se habría visto en una sala contigua a la principal, donde habían reunido a los que todavía no tenían obra suficiente para mostrar grandes series, caso también de Zelaya, Fernández Balbuena, Berdejo Elipe, Sancho Cortés, Ascot o Peinado<sup>49</sup>. A diferencia de lo escrito por Pérez Segura en su estudio de la S.A.I., donde se afirma que Aida Uribe solo colgó un paisaje que no se ha podido identificar<sup>50</sup>, Francisco Alcántara escribía en *El Sol* que la autora expuso cuatro paisajes "de laderas verdes y arbolados bañados en luz"<sup>51</sup>, acordes a la renovación estética del movimiento; una apuesta que no era incompatible con su participación en las más conservadoras Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, donde el año anterior había presentado dos paisajes que la crítica encontró "brillantes de colorido y sim-



Fig. 8. Laura Rodig. *India mexicana*. Vaciado en escayola patinada. MNCARS

ples de factura"<sup>52</sup>. La prensa y los catálogos de exposiciones de esos años la sitúan también en el Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1918; en el IV Salón de Otoño de 1923, donde presentó dos paisajes vascos, un bodegón y el apunte de unas barcas; y en el Lyceum Femenino de Madrid en 1927, de cuya muestra escribió Antonio Espina en la *Gaceta Literaria*, que no había ningún gran acierto en su técnica, pero sí una energía delicada en sus apuntes de naturalezas muertas, algunos con ciertos toques puntillistas<sup>53</sup>.

Otra de las artistas que representaron en *Alfar* la apuesta por una figuración más tradicional fue Elena Olmos Mesa (A Coruña, 1899 - Buenos Aires, 1983), hija del cónsul de Argentina en A Coruña (Manuel Olmos de Aguilera), que acabaría exiliada en el país paterno junto a su esposo, el político Leandro Pita Romero. En realidad, Elena Olmos no venía de retorno. Tras sus estudios en Inglaterra y varios viajes a los Países Bajos que le permitieron conocer a los maestros flamencos, fue formada en Madrid por Sotomayor y Bene-

dito<sup>54</sup>, realizando desde sus inicios una pintura realista, de un regionalismo no estricto porque también pintó tipos belgas e italianos y retratos de mujeres de la alta sociedad<sup>55</sup>, cuya difusión en *Alfar* era exponente de la disparidad de criterios estéticos presentes en *Alfar* la revista.

Sobre Elena Olmos escribió en *Alfar* Julio J. Casal, su director, un texto temprano publicado en el número 24, en diciembre de 1922, momento en que la revista todavía cedía mucho espacio a temas relacionados con los consulados socios de la asociación Casa América, y año también en que la artista, habitual en las exposiciones regionales de arte gallego, se había lanzado con cierto éxito a la Exposición Nacional de Bellas Artes con su obra *La niña de las naranjas*. El autor no hablaba de ello. Sus palabras, breves, pero muy elogiosas, se limitaban a comparar a la autora con los grandes pintores por su maestría técnica y de color, poniendo como ejemplo un *Retrato* que ilustraba la portada (fig. 7) y dos reproducciones de sus obras: *Adela y Rosalía* y *Retrato de la Vizcondesa de Palazuelos*, esta última a página completa. [...] Muchos consagrados, cuyo nombre hace tiempo, cabalga a la grupa de la fama, ya quisieran ser dueños del trazo vibrante y sintético que caracteriza a esta hermana de cisnes y de rosas<sup>56</sup>.

La última artista presente en *Alfar*, la chilena Laura Rodig (Los Andes, 1901-Santiago, 1972), de quien habló Huberto Pérez de la Ossa en 1925, sí encaja a la perfección con la nueva orientación plástica de la revista, merced a la simplificación evidente de sus temas pictóricos y escultóricos. Representaba, sin embargo, un modelo de mujer mucho más moderno que las anteriores: independiente y segura de sí misma, declarada feminista y disidente de los roles femeninos patriarcales del matrimonio y la maternidad, debido a su condición sexual y a su relación sentimental con Gabriela Mistral<sup>57</sup>, a quien conoció en 1916 cuando la escritora y maestra daba clases en el Liceo de los Andes, y sería por un tiempo su protectora, favoreciéndole un puesto de profesora de dibujo y escultura en el Liceo de Niñas de Punta Arenas<sup>58</sup>.

Rodig se había formado en la Academia de Bellas Artes de Santiago en la época en que fue director Fernando Álvarez Sotomayor. Su recha-

zo a las enseñanzas academicistas de Virginio Arias le había costado una expulsión, en cuya readmisión intercedió el pintor español<sup>59</sup>. Recibió después una beca que la llevó a París en 1928. La temática indigenista y el carácter social de su obra procedían de su viaje a México, donde se desplazó junto a Mistral, en las misiones educacionales de José Vasconcelos como misionera de la cultura indígena, en 1922. Allí conoció de primera mano el movimiento muralista, que difundió después en Chile, Estados Unidos, Uruguay y varios puntos de Europa, y fue lo más aplaudido por la crítica española tras su exposición, junto a José María Terry, en el Salón Nancy de Madrid en diciembre de 1924.

Gabriela Mistral y Laura Rodig residieron en España entre los últimos meses de 1924 y los primeros de 1925. Mientras la escritora y colaboradora de *Alfar* era homenajeada por el Pen Club de Madrid en el *Lhardy*<sup>60</sup>, Rodig promocionaba su obra en la capital<sup>61</sup>, donde la Junta de Museos adquirió su escultura *India mexicana* (fig. 8), un vaciado en escayola patinada que hoy conserva el MNCARS<sup>62</sup>. Después llegarían a Coruña, invitadas por Julio J. Casal, y desde allí retornarían a Chile en febrero de 1925. El texto sobre la artista se publicó en *Alfar* un mes más tarde. Humberto Pérez de la Ossa lo tituló: "Una emoción de México en Madrid: Laura Rodig"<sup>63</sup> e iba ilustrado por ocho obras de la autora, en su mayoría apuntes de mercados, junto a las esculturas: *Maternidad*, *Mujer triste* e *India mexicana*, y un retrato de José Vasconcelos. El crítico destacó el exotismo de la temática, traída a Europa sin pasar por París, como Gauguin. Valoraba su honradez y frescura en el tratamiento de sus indios mexicanos, realizados desde el amor sincero y piadoso a la triste condición de esos pueblos. Y le parecían modernas, en consonancia con la nueva orientación estética de la revista, su frescura juvenil y la ausencia del amaneramiento propio del academicismo y los vanguardistas, empeñados en ser nuevos en todo. En sus propias palabras:

*Con unos cuantos trazos de tizas de colores. Muy sintéticos [...] recogidos de prisa en sus viajes, esta chilena, poseída por el fervor del sol de México, [...] nos ha dicho de la Nueva España lo que nadie nos había sabido decir. Con una intuición muy clara y*

una gran precisión de línea y de ritmo, los apuntes de Laura Rodig son de una enorme fuerza sugestiva.

Otros textos sobre Rodig escritos en la misma época, incidieron también en su modernidad contenida, coincidente con la corriente novoclasicista y con las otras escultoras de la Sociedad de Artistas Ibéricos: Eva Aggerholm o Margarita Sans Jordi. La propia Gabriela Mistral la comparó con Rodin, con Donatello y los maestros clásicos, por llevar en sí “el anhelo de la delicadeza y de la fuerza a la vez, cosas sólo en apariencia contradictorias; una delicadeza suave y firme y un vigor sin exageraciones grotescas, el vigor tranquilo de los antiguos”<sup>64</sup> –escribía. Mistral decía también de ella que tenía el sentido de la “divinidad del Arte”, que apreciaba la “belleza pequeña y la grande”. Y admiraba su culto de los maestros y cómo entrelazaba a Rodin y a Mestrovic –“el uno todavía con Grecia en su frente y el otro con la visión enloquecida del alma contemporánea” – con su propio credo artístico e impresiones personales de mujer joven. Un texto escrito por Margarita Nelken en la revista *Blanco y Negro* recalca lo mismo: “es muy moderna –con las últimas adquisiciones simplificadoras de la estatuaría–, y muy antigua: con el estilización milenaria dictada por la raza misma”<sup>65</sup>. Nelken escribía sobre ella cinco años después de su exposición en Nancy, en 1929. Ese año, la chilena recibía una medalla en la Exposición Iberoamericana de Sevilla. Desde su Chile natal, y como una de las figuras centrales del Movimiento Pro Emancipación de las Mujeres de Chile, exhortó a sus compatriotas a solidarizarse con las españolas en la Guerra Civil y participó activamente en las campañas de ayuda a la República<sup>66</sup>, defendiendo a Dolores Ibárruri “La pasionaria”, en un texto publicado en la página 4 del periódico *La Hora*, el 19 de julio de 1937<sup>67</sup>.

La edición coruñesa de la revista *Alfar* no aportó evidencias femeninas representativas de la vía suprarreal planteada desde la SAI. Aunque *Alfar* se hizo eco del surrealismo publicando el manifiesto parisino pocos meses después de su aparición, y sendos artículos de Picón y Bretón llamados respectivamente “La revolución superrealista” (1925) y el “Texto super-realista” (1926), las mujeres artistas que manifestaron cierta cercanía al nuevo credo, como Ángeles Santos o Maruja Mallo, despuntaron a partir de 1928, fecha en

que la revista había dejado de editarse en España antes de reaparecer en Uruguay.

### Recepción crítica del arte femenino y balance final

La vanguardia y la tradición convivieron también en la crítica a la mujer artista planteada desde *Alfar*. Fue novedosa e inusual la puesta en valor del arte femenino, pero se hizo reproduciendo los prejuicios sexistas corrientes en la crítica de arte española de la época, que han sido analizados por Rodrigo Villena, García Maldonado o P. Muñoz<sup>68</sup>.

En primer lugar, debe aclararse que la paridad entre hombres y mujeres en el ultraísmo plástico no concordó con la imagen de lo femenino lanzada desde el grupo. Lo que más llama la atención es que en una época en que las nuevas generaciones femeninas estaban luchando por sus derechos en los incipientes movimientos feministas; demostrando sus habilidades en casi todas las esferas de la actividad social y laboral tras la ocupación de puestos de trabajo masculinos durante la Primera Guerra Mundial; y en definitiva, iniciando su propia revolución en el sistema patriarcal, la llamada al progreso en los manifiestos ultraicos se hiciera sin contar con ellas ni reconocer su fortaleza. Por el contrario, los manifiestos ultraístas se dirigían expresamente a los hombres, utilizando un lenguaje intencionadamente machista que relacionaba progreso, juventud, fortaleza y poder, con masculinidad. En ellos se describía a los poetas como hombres “jóvenes y fuertes”<sup>69</sup>, “púgiles”<sup>70</sup>, “artistas que tienen músculos”<sup>71</sup>, “los fuertes, los puros, los selectos”<sup>72</sup>, asociando la conquista de la modernidad con una conquista amorosa a la que, según Guillermo de Torre, habría que ir “firmemente erectos como antenas”<sup>73</sup>, para vencer –en palabras de Isaac del Vando Villar– “el himen del futuro”<sup>74</sup>; por citar sólo algunas de las metáforas sexuales de dominación hombre-mujer presentes en proclamas, poemas y *boutades*.

No menos contradicciones hallamos en el concepto de la mujer emitido por los jóvenes –y menos jóvenes– escritores del Ultra, que no teniendo como punto central de sus ataques el sentimentalismo y el amor romántico como sí ocurriera en el Futurismo italiano, mantuvieron a la mujer en

su antiguo rol de musa, lavando su cara con imágenes modernas. Siguiendo los consejos de Jorge Luis Borges, de Isaac del Vando, de Guillermo de Torre y de Cansinos Assens, los poetas ultraístas huyeron de las rancias imágenes mitológicas y transformaron a las faunas novecentistas en simples “hembras lúbricas”<sup>75</sup>; a las “princesitas de los bucles de oro”<sup>76</sup> en “aviadoras”<sup>77</sup>; o a Galatea en “la cowgirl del Far-West que practica todos los deportes, viste falda pantalón y maneja, como un falo portátil el revólver norteamericano”<sup>78</sup>; renegando en cambio de la mujer emancipada. Así se explicaba el tema en *Cervantes*, la revista en que se leyeron sus primeros manifiestos:

*[...] más obtendrá la mujer siendo objeto de devoción de los hombres, que si, desviándose de su natural camino, trata de erigirse en adversario y competidor; porque entonces no será la belleza la que admiraremos, será la competencia lo que consideraremos, y toda la poesía que alrededor de la mujer pusimos, se tocará en vulgaridad*<sup>79</sup>.

La musa ultraísta tampoco era la mujer corriente, la española de estar por casa, que el orientador teórico del grupo<sup>80</sup>, Rafael Cansinos Assens, caracterizó en la “Elegía del Hombre Crucificado”<sup>81</sup>, publicada en la misma revista revista, con los siguientes atributos nefastos: su vacuidad espiritual debida a sus “pensamientos pueriles”; su vida rutinaria y poco interesante; su inclinación natural a centrarse en sí misma; su actitud tradicionalista, sedentaria y apacible; y su tendencia a la exageración. En contraposición a este modelo femenino, Cansinos Assens describía al hombre como un ser rico espiritualmente pero incomprendido; que vivía el drama de soportar en silencio el peso de su “maravilloso pensamiento”, al que la puerilidad femenina no alcanzaba e intimidaba; y el drama de tener como misión la profundidad de pensamientos osados, viéndose obligado a apurar el vaso del destino en todos los ámbitos. La única dignidad de la mujer era ser madre y por ello, el hombre debía tratarla bien y educarla: “Hacedla buena madre y habréis hallado su oficio”, escribía Enrique Llaveró en *Grecia* en 1919, añadiendo que “desde su gineceo, [la mujer] será un día legisladora: cuando de cada uno de sus hijos, sepa hacer un hombre”<sup>82</sup>.

A estas generalidades sobre la mujer, propias del conservadurismo de la vanguardia intelectual

masculina, deben añadirse los prejuicios específicos sobre la creatividad femenina, que interfirieron también en las críticas a las escritoras y artistas divulgadas en *Alfar*. Casi todos coincidían en que la mujer, por imperativo biológico y debido a sus obligaciones maternas, había forjado un carácter y unas habilidades diferentes a las del hombre, que definieron en las revistas culturales del momento científicos e intelectuales como: Georges Simmel, Carl Jung, Gregorio Marañón, Edmundo González Blanco, Roberto Novoa Santos, etc. Éste último, autor de un conocido ensayo sobre la inferioridad femenina llamado *La indigencia espiritual del sexo femenino* (1908), donde decía que las mujeres originales eran casos patológicos de desviación de su sexo<sup>83</sup>, también colaboraba en *Alfar*. La aplicación de dichos prejuicios al terreno artístico había llevado a interiorizar la idea de un arte femenino y masculino diferentes, donde el hombre dominaba la ejecución técnica y la imaginación creadora, y la mujer compensaba sus carencias con su innata sensibilidad y delicadeza. En otras palabras: las obras femeninas eran menos correctas y audaces en el dibujo, en el color o en la elección del tema, pero tenían gracia, dulzura, ingenuidad, encanto, frescura, y una intuición natural que hacía olvidar a los críticos el esfuerzo personal, los años de estudio y las dificultades sociales y trabas morales por las que pasaban las artistas. El único mérito de las autoras, tratadas como casos excepcionales entre la mediocridad femenina, no era otro que el de poner la dosis justa de sus atributos femeniles, para no caer por exceso en la sensiblería –el mayor pecado atribuido a las mujeres artistas– y por defecto, en una exagerada virilización.

Algunos ejemplos extraídos de *Alfar* que ilustran estos preconceptos sexistas, son:

-[F. Martínez Mora sobre las mujeres gallegas Concepción Arenal, Rosalía de Castro y Pardo Bazán]: “[...] el apego al terruño, el espíritu conservador de lo tradicional, lo eterno, lo intrínseco [...]: el hondo sentimentalismo, y la extraordinaria viveza intelectual, la instintiva bondad [...], caracterizan el alma de nuestras mujeres”<sup>84</sup>.

-[Humberto Pérez de la Ossa sobre Concha Espina]: “Hay dos maneras de sentir el paisaje: una de enamorado gozador que se adueña de él, que lo

posee; otra de modo inverso: el que se deja poseer del paisaje. Parece este el modo más femenino”<sup>85</sup>.

-[Guillermo de Torre sobre las poetisas argentinas Norah Lange, María Clemencia López Pombo y Helena M. Murguiondo]: “[son] muy líricas y muy femeninas”, “[en las tres] la cualidad femínea, neta y desenfadadamente femenina, hasta los límites más audaces de la sinceridad erótica, es la que más resplandece”<sup>86</sup>.

-[Luis Antonio de Vega sobre la escritora peruana Angélica Palma]: “bella escritora limeña”, “alma maravillosamente femenina”, “graciosa alma tierna”, “delicadas prosas”, “delicada narración donde las palabras precisas aparecen con dulzura tranquila”<sup>87</sup>.

-[Guillermo de Torre sobre Norah Borges]: “musa de la xilografía”<sup>88</sup>, “...iridiscente sensibilidad femínea. Que aspira a conservar sin mixtificaciones cerebrales”, “ingenuidad temperamental”<sup>89</sup>.

-[Manuel Abril]: “Norah Borges sabe muy bien, como mujer, lo de obedecer a las leyes jugando (la feminidad consiste en eso: en hacer del juego una técnica para mejor cumplimiento del Designio)”<sup>90</sup>.

-[Humberto Pérez de la Ossa sobre Laura Rodig]: “joven y delicada”, pero capaz de hacer una “obra recia, fuerte, por el camino de la gracia”. [...] “Nada de frivolidad, nada de afeminamiento en su labor. Laura Rodig siente la escultura con toda la dignidad de la fuerza interna, con el grávido reposo de las masas potentes. La materia y el volumen tienen su verdadero sentido siempre; por eso los que no conciben la fuerza femenina (el poder de las mujeres fuertes, muy distinto de la virilidad), ante las estatuas de Laura Rodig creen hallarse ante la obra de un hombre”<sup>91</sup>.

Con todo, más allá de esta visión conservadora y de los prejuicios sobre la mujer y la artista, la atención que recibió la creación femenina en *Alfar* fue muy superior a la que obtuvo en otras revistas de la vanguardia española. Empezando por la también gallega *Ronsel*, publicación efímera y pretendidamente ecléctica dirigida por Evaristo Correa Calderón y el caricaturista Álvaro Cebreiro, en ella solo se pudo leer el nombre de Norah Borges, de quien se publicó en el número 4 un grabado en madera llamado *Fiesta flamenca*, ejemplo de ultraísmo y dinamismo poco frecuente ya por esos años<sup>92</sup>. La revista, a caballo

también entre la vanguardia y el novoclasicismo, tanto en las colaboraciones literarias como en las plásticas, donde convivían obras de Julio Antonio y Jesús Corredoira con las de Cebreiro, Barradas, Benjamín Palencia, o Alberto Sánchez<sup>93</sup>, parecía anunciarse como una revista masculina, dirigida específicamente a los hombres, según se deduce de la siguiente llamada a los lectores publicada por Sanin Cano en el número 5: “Adelante, hombres de “Ronsel”, que vuestro bello gesto sirva algún día para que los jóvenes se desembarquen de la tutela senil y tengan aún el coraje de no volver hacia atrás los ojos cuando las pupilas empiezan a enturbiarse mirando hacia delante”<sup>94</sup>.

La ausencia de nombres femeninos en la mayoría de publicaciones de la vanguardia que antecedieron o se editaron paralelamente a *Alfar*, incluso en las que tenían secciones artísticas, reafirman la singularidad de *Alfar* en este aspecto. Por ejemplo, en *Cervantes* no se escribió sobre ninguna artista, más allá de nombrar a algunas entre los artistas presentes en la Nacional de 1917 y en la Exposición de Bellos Oficios de 1918. Lo mismo en *Cosmópolis*, donde solo Norah Borges, citada dentro de un artículo más amplio sobre el renacimiento xilográfico, tuvo un pequeño espacio de crítica. En *Grecia*, Norah Borges ilustró algunas de sus páginas y se le dedicaron algunos poemas, como también a Sonia Delaunay, siendo los únicos casos. En *Ultra*, junto a la reproducción de algunos grabados de Norah Borges y una escultura de Eva Aggerholm, solo se escribió sobre la joven pintora Ruth Velasco, compartiendo espacio con el también pintor Santiago Vera. Nada en las revistas *Reflector*, *Tableros* y *Horizontes*, salvo algún grabado de Norah Borges. Nada en *Vértices* y en *Tobogán*, ni en las revistas de Juan Ramón: *Índice*, *Si* (*Boletín Bello Español*) y *Ley*.

Por lo tanto, el caso de la revista *Alfar*, con sus seis mujeres artistas, las colaboraciones de escritoras y los textos críticos sobre algunas de ellas, los trabajos musicales de y sobre Carmen Barradas, y un texto en dos entregas, en septiembre y noviembre de 1924, en el que Adolfo Salazar describía, desde la comprensión de los intereses de ambos, los vaivenes del matrimonio de Minna Wagner con el genio apasionado, fue una excepción respecto a las revistas homólogas, incluidas las pertenecientes a la Generación 27, algunas de

las cuales ni siquiera tuvieron colaboraciones femeninas literarias, caso de *Litoral*, *La Rosa de los Vientos*, *Carmen* y *Gallo*. Entre las publicaciones del 27, la que más seguimiento hizo de la creación femenina fue *La Gaceta Literaria*<sup>95</sup>, dado su mayor alcance cultural e interés por las cuestiones artísticas, y evidentemente, debido a su mayor recorrido temporal entre 1927 y 1932. La publicación dirigida por Giménez Caballero, además de incluir comentarios breves sobre una docena de artistas al hilo de la crónica de exposiciones que sostenían Juan de la Encina, Rafael Marquina y Lafuente Ferrari, narró con varios trabajos el giro definitivo de Norah Borges hacia el clasicismo y el despuntar de dos nuevas artistas que nacieron al amparo de la generación: Ángeles Santos, vallsolletana, y Maruja Mallo, gallega. Esta última fue ilustradora de *Alfar* en su etapa de Montevideo,

y se escribieron sobre ella varios textos antes y después de su exilio americano, lo que demuestra que se siguió hablando de mujeres artistas en la *Alfar* uruguaya, aunque este constituye ya un capítulo diferente en lo geográfico, en lo temporal y en la propia historia de las mujeres artistas. En los años treinta, Maruja Mallo, Ángeles Santos y otras pintoras de la nueva figuración como Marisa Roësset o Rosario de Velasco, por citar solo a las mejor recibidas por la crítica, representaron en España a una nueva generación de mujeres artistas profesionales, salidas muchas de ellas de las Academias de Bellas Artes, que sin estar necesariamente protegidas e integradas en el arte y la cultura por sus familiares varones, como sí ocurrió con las artistas de *Alfar*, contribuyeron a romper con la idea negativa y estereotipada que se tenía del arte femenino.

## NOTAS

<sup>1</sup> J. Brihuega, *Las Vanguardias Artísticas en España. 1910-1931. Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales*, Cátedra, Madrid, 1979, pp. 155-156.

<sup>2</sup> Los fondos de la revista están digitalizados por la Universidad de la República de Uruguay. Vid: <http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/4668>, para los números correspondientes a *Revista Casa América-Galicia*, y <http://anaforas.fic.edu.uy/jspui/handle/123456789/5562>, para los correspondientes a *Alfar*.

<sup>3</sup> C.A. Molina, *La revista «Alfar» y la prensa literaria de la época (1920-1930)*, 5. Vol., Nos, La Coruña, 1984.

<sup>4</sup> V. G. de la Concha, "'Alfar': Historia de dos revistas. 1920-1927", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 255, 1971, pp. 500-535.

<sup>5</sup> G. Videla, *El ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*, Gredos, Madrid, 1971.

<sup>6</sup> J.M. Rozas, *El 27 como generación*, Sur Ediciones, Santander, 1978, p. 73.

<sup>7</sup> El antiguo *Boletín de Casa América-Galicia*, se llamó después: *América Galicia. Revista Comercial ilustrada Iberoamericana* y *Revista Casa América Galicia* (números 21-32). El sobrenombre *Alfar* se lo otorgó Julio J. Casal en el número 33. Vid.: C.A. Molina, "Presentación", en *La revista «Alfar»...*, op. cit. s/p.

<sup>8</sup> V.G. de la Concha, "Alfar...", op. cit., pp. 505-506 y 531-533.

<sup>9</sup> M. Martínez Pérsico, *La gloria y la memoria. El Ultraísmo iberoamericano 'suivant les traces' de Cansinos Assens*, Editer BoD, 2012, p. 143.

<sup>10</sup> Publicaron escritos sobre arte y artistas en *Alfar*: Manuel Abril, Rafael Alberti. Julio J. Casal, Juan Chabás, Gonzalo Deza, Juan de la Encina, Adolphe Falgairolle, Ángel Ferrant, Juan Gris, Jaime Ibarra, Demetrio Korsi, Vizconde de Lazcano Tegui. Francisco Miguel, Marjón Paszkiewicz, Alfonso Mosquera, Humberto Pérez de la Ossa, Maurice Raynal, Adolfo Salazar, Albert Shenneberger, Jules Supervielle, J. Su-

bías, Ramón María Tenreiro, Guillermo de Torre y Cesar Vallejo.

<sup>11</sup> G. de Torre, "Tres nuevas poetas argentinas", *Revista de Casa de América-Galicia*, nº 29, mayo de 1923, p. 274.

<sup>12</sup> E. Carmona, "Tipografías desdobladas. El arte nuevo y las revistas de creación entre el novecientos y la vanguardia, 1918-1936" en *Arte moderno y revistas españolas. 1898-1936* (cat. exp.), Museo Nacional Reina Sofía, Madrid, 1997, pp. 72-73.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> J. M. Bonet, "La novela y la pintura de Francisco Miguel", *ABC*, 20 de noviembre de 1999, p. 46.

<sup>16</sup> E. Carmona, "Bores ultraísta, clásico, nuevo" en *Francisco Bores. El ultraísmo y el ambiente literario madrileño 1921-1925* (cat. exp.), Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 1999, p. 17.

<sup>17</sup> G. de Torre, "Literaturas novisimas. El movimiento ultraísta español", *Cosmópolis*, nº 2, noviembre 1920, p. 482.

<sup>18</sup> G. de Torre, "Dos pintores de Vanguardia: Ruth Velázquez y Santiago Vera", *Ultra*, nº 12, 30 de mayo de 1921, p. 4.

<sup>19</sup> G. de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, op. cit., p. 54.

<sup>20</sup> G. de Torre, "Dos pintores de Vanguardia: Ruth Velázquez y Santiago Vera", op. cit., p. 4.

<sup>21</sup> G. de Torre, "Literaturas novisimas...", op. cit. p. 482.

<sup>22</sup> J. G. del Valle y G. de la Vega, "Una compositora uruguaya: Carmen Barradas", *Casa América Galicia*, nº 25, enero de 1923.

<sup>23</sup> M. Molina, "El artista del 'Mono Azul': sonidos de la era industrial" en *Del mono azul al cuello blanco: Transformación social y práctica artística en la era postindustrial* (cat. exp.), Consellería de Cultura de la Generalitat Valenciana, Valencia, 2003, p. 10.

<sup>24</sup> G. Gómez de la Serna, *Norah Borges*, Losada, Buenos Aires, 1946, pp. 6-7.

<sup>25</sup> A. del Valle Hernández, *Adriano del Valle, mi padre*, Renacimiento, Sevilla, 2006, p. 50.

<sup>26</sup> R. Quance, "Espacios masculinos/femeninos. Norah Borges en las vanguardias", *Dossiers Feministes*, nº 20, 2007, pp. 234-235.

<sup>27</sup> J. M. Bonet, "Hora y media con Norah Borges", *Renacimiento*, nº 8, 1992, pp. 5-6.

<sup>28</sup> I. del Vando, "Una pintora ultraísta", *Grecia*, nº 38, 20 de enero de 1920, p. 6.

<sup>29</sup> G. de Torre, "Interpretación y sugerencias. El renacimiento xilográfico. Tres grabadores ultraístas", *Cosmópolis*, nº 44, agosto de 1922, pp. 333-336.

<sup>30</sup> G. de Torre, "El arte candoroso y torturado de Norah Borges", *Grecia*, nº 44, 15 de junio de 1920, p. 6.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>32</sup> G. de Torre, "Retrato" (de Norah Borges), *Alfar* (ed. facsímil), nº 27, marzo de 1923, p. 201.

<sup>33</sup> R. Quance, "Espacios masculinos/femeninos. Norah Borges...", op. cit., p. 240.

<sup>34</sup> *Ibid.*, pp. 233 y 245.

<sup>35</sup> G. de Torre, "Visita del 'Interviewer ignotus' al autor de 'Hélices'", *Revista de Casa de América-Galicia* (ed. facsímil), nº 28, abril 1923, pp. 236-238.

<sup>36</sup> M. Abril, "La dama del ajedrez", *Alfar* (ed. facsímil), nº 36, enero de 1924, p. 196.

<sup>37</sup> "Casa Sonia" fue una firma registrada; no un local abierto para la exposición y venta de sus productos, que la artista mostraba en su propio domicilio o en lugares como el Salón Matheu de Madrid. M. Ruiz del Árbol, "El arte total y Casa Sonia" en *Sonia Delaunay. Arte, diseño y moda* (cat. exp.), Museo Thyssen, Madrid, 2017, pp. 87-107.

<sup>38</sup> S. Cendán, "Sonia Delaunay&Alfar. Paisajes de una relación singular", *Abrente*, nº 42-43, 2010-2011, pp. 401-415.

<sup>39</sup> I. del Vando, "Sonia Delaunay", *Grecia*, nº 48, 1 de septiembre de 1920, p. 3.

<sup>40</sup> G. de Torre, "Madrid-París. Álbum de Retratos. Mis amigos y yo",

Grecia, nº 48, 1 de septiembre de 1920, pp. 11-12.

<sup>41</sup> R. Cansinos-Assens, *El movimiento V.P.* (ed. facsímil), Ediciones Peralta/Libros Hiperión, Pamplona, 1978, p. 165.

<sup>42</sup> G. de Torre, "El arte decorativo de Sonia Delaunay-Terk", *Alfar* (ed. facsímil), nº 35, diciembre de 1923, p. 160.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

<sup>44</sup> E. de Torre Villar, *Ilustradores de libros. Guión bibliográfico*, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999, pp. 86-96.

<sup>45</sup> R. Gómez de la Serna, "Riverismo", *Sur*, año I, otoño de 1931, p. 65.

<sup>46</sup> E. Carmona, "Tipografías desdobladas...", op. cit. p. 73.

<sup>47</sup> *Ibid.* p. 74.

<sup>48</sup> El *Catálogo Oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1924* (Matheu Artes Gráficas, Madrid, 1924) escribe que Aida Uribe era de Guatemala, discípula Ángel Laroque, y que vivía en la calle Sacramento 19, de Zarauz. En cambio, el *Catálogo del cuarto Salón de Otoño. Fundado por la Asociación de Pintores y Escultores. Madrid, octubre 1923*, la sitúa en la calle Sacramento 10, de Madrid.

<sup>49</sup> "Salón de Artistas Ibéricos: La Exposición - De "El Sol", Madrid", en *Alfar*, nº 51, julio de 1925, p. 4.

<sup>50</sup> J. Pérez Segura, *La sociedad de artistas ibéricos (1920-1936)*, tesis doctoral, vol. 1, Universidad Complutense, Madrid, 1997, p. 174. Disponible en: <http://eprints.ucm.es/2478/1/T22384.pdf>.

<sup>51</sup> F. Alcántara, "Los artistas ibéricos", *El sol*, 14 de julio de 1925, p. 2.

<sup>52</sup> J. Francés, "La Exposición Nacional de Bellas Artes", *El Año Artístico 1924*, Mundo Latino, Madrid, 1925, p. 291.

<sup>53</sup> A. Espina, "Paisajes de puertas adentro: Aida Uribe; María Luisa Pérez Herrero; Ricardo Baroja", *La Gaceta Literaria*, nº 10, 15 de mayo de 1927, p. 5.

<sup>54</sup> F. Pereira Bueno, *Mulleres pintoras na arte galega (segunda metade do século XIX e primeiro terzo do século XX). Unha historia de invisibilidade*, Consello da Cultura Galega. Comisión de Igualdade, 2009, p. 15.

<sup>55</sup> F. Pereira Bueno, *A presenza das mulleres pintoras na arte galega: 1858-1936*, Edicions Do Castro, A Coruña, 2004, pp. 166-167.

<sup>56</sup> Julio J. Casal, "Elena Olmos", *Casa de América-Galicia* (ed. facsímil), nº 24, diciembre de 1922, pp. 104-105.

<sup>57</sup> M. Vergara, *Memorias de una mujer irreverente*, Editorial Gabriela Mistral, Santiago de Chile, 1974, p. 342 y G. Cortés Aliaga, "Estéticas de la resistencia: Las artistas chilenas y la vanguardia femenina (1900-1936)", *Artelogie*, nº 5, 2013, p. 24, ARTELOGIE [Consulta: 14/01/2016]. <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article261>

<sup>58</sup> Y. Valdebenito Carrasco, "Laura Rodig Pizarro: un caso de estudio en la historiografía del arte chileno desde un enfoque de género", *Anales de la Historia del Arte*, nº 28, 2018, p. 227.

<sup>59</sup> "Mujer y territorio. Laura Rodig y su vida artística en Magallanes". MUSEO REGIONAL DE MAGALLANES/DIBAM [Consulta: 10/10/2017]. <http://www.museodemagallanes.cl/645/w3-article-55352.html>

<sup>60</sup> A. Caballé, "Gabriela Mistral en Madrid", *Anales de literatura hispanoamericana*, nº 22, 1993, pp. 236-237.

<sup>61</sup> Otras fuentes la sitúan también en el Museo de Arte Moderno de Madrid, dato erróneo, y en la Galería Arte Nuevo. G. Cortés Aliaga, "Estéticas de la resistencia: Las artistas chilenas...", op. cit., p. 24. G. Cortés Aliaga, *Modernas. Historias de mujeres en el arte chileno (1900-1950)*, Origo Ediciones, Santiago de Chile, 2013, p. 180.

<sup>62</sup> *India mexicana*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Nº de Registro: AS00351.

<sup>63</sup> H. Pérez de la Ossa, "Una emoción de México en Madrid: Laura Rodig", *Alfar*, nº 47, febrero de 1925, pp. 16-20.

<sup>64</sup> G. Mistral, *Grandeza de los oficios*, Editorial Andrés Bello, Santiago de Chile, 1979.

<sup>65</sup> M. Nelken, "La explosión disciplinada: Laura Rodig", *Blanco y Negro*, nº 1981, 29 de mayo de 1929, p. 94.

<sup>66</sup> M. Barchino (ed.), *Chile y la guerra civil española. La voz de los intelectuales*, Calambur, Madrid, 2013, s/p.

<sup>67</sup> Véase un desarrollo más amplio de las implicaciones políticas y del feminismo activo de Laura Rodig en: Y. Valdebenito Carrasco, "Laura Rodig Pizarro...", op. cit., pp. 225-245.

<sup>68</sup> Sobre la crítica a la mujer artista en el primer tercio del siglo XX, véase: I. Rodrigo Villena, "Crítica de arte y polémicas de género en la España del primer tercio del siglo XX». En *Actas del XVII Congrès Nacional d'Història de l'Art. CEHA*, Atrio, Granada 2017, pp. 1242-1256; B. García Maldonado, "La mujer artista ante la crítica de arte (1910-1936)", *AACA Digital. Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, nº 17, 2011, s/p., AACA DIGITAL: [Consulta: 06/05/2017]. <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idindice=2>; y P. Muñoz, "Las mujeres como creadoras en las artes plásticas según los textos de hombres y mujeres en la España de la primera mitad del siglo XX", *Arenal*, vol. 19, nº 2, julio-diciembre de 2012, pp. 393-413. UGR [Consulta: 12/10/2017], <http://www.ugr.es/~arenal/articulo.php?id=195>.

<sup>69</sup> I. del Vando, "El triunfo del ultraísmo", *Grecia*, nº 29, octubre de 1919, pp. 1-2.

<sup>70</sup> G. de Torre, "Manifiesto ultraísta vertical", *Grecia*, nº 50, 1 de noviembre de 1920, s/p.

<sup>71</sup> G. de Torre, "Del tema moderno como 'número de fuerza'", *Mediodía*, nº 8, 1927, pp. 12-13.

<sup>72</sup> Boutade sin autoría incluida en *Ultra*, nº 13, 10 de junio de 1921, p. 1.

<sup>73</sup> G. de Torre, "Manifiesto ultraísta vertical", op. cit., s/p.

<sup>74</sup> I. del Vando, "Manifiesto ultraísta", *Grecia*, nº 20, 30 de junio de 1919, p. 9.

<sup>75</sup> J.L. Borges, "Al margen de la lírica moderna", *Grecia*, nº 34, 31 de enero de 1920, p. 16 y ss.

<sup>76</sup> I. del Vando, "El triunfo del ultraísmo", op. cit., pp. 1-2.

<sup>77</sup> G. de Torre, "Manifiesto ultraísta vertical", op. cit., s/p.

<sup>78</sup> R. Cansinos Assens, *El movimiento V.P.*, op. cit., p. 14.

<sup>79</sup> A. Ballesteros de Martos, "Artes plásticas. El suntuoso sensualismo de Federico Beltrán", *Cervantes*, agosto de 1919, pp. 83 y 87.



<sup>80</sup> Guillermo de Torre reconoció la orientación teórica del Ultraísmo a Rafael Cansinos Assens, negándose a después. Véase sobre ello: López Cobo, "El ansia ultraísta de Guillermo de Torre", *AnMal*, vol. XXXI, nº 1, 2008, pp. 61-77 (p. 68).

<sup>81</sup> R. Cansinos Assens, "Elegía de los hombres crucificados", *Cervantes*, abril de 1919, pp. 1-13.

<sup>82</sup> E. Llaveró, "De la mujer", *Grecia*, nº 29, 12 de octubre de 1919, p. 6 y E. Llaveró: "De la mujer", *Grecia*, nº 35, 10 de diciembre de 1919, p. 4.

<sup>83</sup> R. Novoa Santos, *La indigencia espiritual del sexo femenino (las pruebas anatómicas, fisiológicas y psicológicas de la pobreza mental de la mujer. Su explicación biológica)*, Valencia, 1908, p. 119.

<sup>84</sup> F. Martínez Mora, "La mujer gallega", *Revista Casa América-Galicia*, nº 31, julio de 1923, pp. 13-15.

<sup>85</sup> H. Pérez de la Ossa, "Concha Espina: El dolor en el arte", *Alfar*, nº 38, marzo de 1924, p. 20.

<sup>86</sup> G. de Torre, "Tres nuevas poetas argentinas", op. cit., p. 274.

<sup>87</sup> L. A. de Vega, "Coloniaje Romántico", *Revista Casa América-Galicia*, nº 32, septiembre de 1923, p. 38.

<sup>88</sup> G. de Torre, "Visita del 'Interviewer ignotus' al autor de 'Hélices'", op. cit., p. 238.

<sup>89</sup> G. de Torre, "Retrato" (de Norah Borges)", op. cit., p. 201.

<sup>90</sup> M. Abril, "La dama del ajedrez", op. cit., p. 196.

<sup>91</sup> H. Pérez de la Ossa, "Una emoción de México en Madrid: Laura Rodig" op. cit., pp. 16-17.

<sup>92</sup> M. V. Carballo, "El arte nuevo y las revistas de creación en Galicia (1918-1936). *Ronsel* (Lugo, 1924), una revista

'eclectica' ", *Abrente*, nº 40-41, 2009-2010, p. 316.

<sup>93</sup> J. M. Bonet Correa, "'Ronsel' y el arte de vanguardia", en *Ronsel. Revista de Literatura y arte. Número conmemorativo del cincuentenario de su publicación 1924-1974*, Lugo, 15 de enero de 1975, p. 8.

<sup>94</sup> B. Sanin Cano, "De Senectute", *Ronsel. Revista de Arte*, nº 5, septiembre de 1924, p. 5. El subrayado en la palabra "hombre" no aparece en el texto original.

<sup>95</sup> Véase: I. Rodrigo Villena, "La Gaceta Literaria (1927-1931) y sus pintoras modernas". En *XI Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres. 15 al 31 de octubre de 1919. Comunicaciones*, Asociación de Amigos del Archivo Histórico Diocesano, Jaén, 2019, pp. 645-668. REVISTA ÍNDICE://www.revistacodice.es/publi\_virtuales/xi\_congreso\_mujeres/comunicaciones/34\_rodrigo\_villena.pdf

REFERENCIAS

- Abril, Manuel. 1924. "La dama del ajedrez." *Alfar* 36 (Enero): 196.
- Alcántara, Francisco. "Los artistas ibéricos", *El Sol*, Julio 14, 1925.
- Ballesteros de Martos, Antonio. 1919. "Artes plásticas. El suntuoso sensualismo de Federico Beltrán." *Cervantes*, Agosto: 77-91.
- Barchino, Matías, ed. 2013. *Chile y la guerra civil española. La voz de los intelectuales*. Madrid: Calambur.
- Bonet, Juan Manuel. 1975. "'Ronsel' y el arte de vanguardia." *Ronsel. Revista de Literatura y arte. Número conmemorativo del cincuentenario de su publicación 1924-1974* 15 (Enero): 9-13.
- Bonet, Juan Manuel. 1992. "Hora y media con Norah Borges." *Renacimiento* 8: 5-6.
- Bonet, Juan Manuel. 1999. "La novela y la pintura de Francisco Miguel." *ABC*, Noviembre 20, 1999.
- Borges, Jorge Luis. 1920. "Al margen de la lírica moderna." *Grecia* 34 (Enero 31): 16.
- Brihuega, Jaime. 1979. *Las Vanguardias Artísticas en España. 1910-1931. Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales*. Madrid: Cátedra.
- Caballé, Anna. 1993. "Gabriela Mistral en Madrid." *Anales de literatura hispanoamericana* 22: 231-246.
- Cansinos Assens, Rafael. 1919. "Elegía de los hombres crucificados." *Cervantes* (Abril): 3-13.
- Cansinos-Assens, Rafael. 1978. *El movimiento V.P.* (ed. facsímil). Pamplona: Ediciones Peralta/Libros Hiperión.
- Carballo, María Victoria. 2009-2010. "El arte nuevo y las revistas de creación en Galicia (1918-1936). *Ronsel* (Lugo, 1924), una revista 'ecléctica'." *Abrente* 40-41: 305-324.
- Carmona, Eugenio. 1997. "Tipografías desdobladas. El arte nuevo y las revistas de creación entre el novecientos y la vanguardia, 1918-1936." In *Arte moderno y revistas españolas. 1898-1936*, edited by Eugenio Carmona y Juan José Lahuerta, 63-102. Madrid: MN-CARS.
- Carmona, Eugenio. 1999. "Bores ultraísta, clásico, nuevo." In *Francisco Bores. El ultraísmo y el ambiente literario madrileño 1921-1925* (cat. exp.), 11-23. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes.
- Casal, Julio J. 1922. "Elena Olmos." *Revista de Casa de América-Galicia* 24 (Diciembre): 8-9.
- Cendán, Susana. 2010-2011. "Sonia Delaunay&Alfar. Paisajes de una relación singular." *Abrente* 42-43: 401-416.
- Concha, Victor G. de la. 1971. "Alfar: Historia de dos revistas. 1920-1927." *Cuadernos Hispanoamericanos* 255 (Marzo): 500-535.
- Cortés Aliaga, Gloria. 2013. "Estéticas de la resistencia: Las artistas chilenas y la vanguardia femenina (1900-1936)." *Artelogie* 5: 1-25. Accessed January 14, 2016. <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article261>.
- Cortés Aliaga, Gloria. 2013. *Modernas. Historias de mujeres en el arte chileno (1900-1950)*. Santiago de Chile: Origo Ediciones.
- Espina, Antonio. 1927. "Paisajes de puertas adentro: Aída Uribe; María Luisa Pérez Herrera; Ricardo Baroja." *La Gaceta Literaria* 10 (Mayo 15): 5.
- Francés, José. 1925. "La Exposición Nacional de Bellas Artes." In *El Año Artístico 1924*, 273-292. Madrid: Mundo Latino.
- García Maldonado, Begoña. 2011. "La mujer artista ante la crítica de arte (1910-1936)." *AACA Digital. Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte* 17. Accessed May 6, 2017. <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idindice=2>.
- Gómez de la Serna, Ramón. 1931. "Riverismo." *Sur* 1 (Otoño): 59-85.
- Gómez de la Serna, Ramón. 1946. *Norah Borges*. Buenos Aires: Losada.
- Llavero, Enrique. 1919. "De la mujer." *Grecia* 29 (Octubre 12): 6.

- Llavero, Enrique. 1919. "De la mujer." *Grecia* 35 (Diciembre 10): 4.
- López Cobo, Azucena. 2008. "El ansia ultraísta de Guillermo de Torre." *AnMal* 31 (1): 61-77.
- Martínez Mora, F. 1923. "La mujer gallega." *Revista de Casa América-Galicia* 31 (Julio): 13-15.
- Martínez Pérsico, Marisa. 2012. *La gloria y la memoria. El Ultraísmo iberoamericano 'suivant les traces' de Cansinos Assens*. París: BoD.
- Mistral, Gabriela. 1979. *Grandeza de los oficios*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.
- Molina, Cesar Antonio. 1984. *La revista «Alfar» y la prensa literaria de la época (1920-1930)*. La Coruña: Nos.
- Molina, Miguel. 2003. "El artista del 'Mono Azul': sonidos de la era industrial." In *Del mono azul al cuello blanco: Transformación social y práctica artística en la era postindustrial* (cat. exp.), 1-10. Valencia: Consellería de Cultura de la Generalitat Valenciana.
- Muñoz, Pilar. 2012. "Las mujeres como creadoras en las artes plásticas según los textos de hombres y mujeres en la España de la primera mitad del siglo XX." *Arenal* 19 (2): 393-413. Accessed October 12, 2017. <http://www.ugr.es/~arenal/articulo.php?id=195>.
- Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile. "Artistas Plásticos Chilenos: Laura Rodig." Accessed September 7, 2017. <http://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40178.html>.
- Museo Regional de Magallanes/DIBAM. "Mujer y territorio. Laura Rodig y su vida artística en Magallanes." Accessed October 10, 2017. <http://www.museodemagallanes.cl/645/w3-article-55352.html>.
- Nelken, Margarita. 1929. "La explosión disciplinada: Laura Rodig." *Blanco y Negro* 1981 (Mayo 5): 94.
- Novoa Santos, Roberto. 1908. *La indigencia espiritual del sexo femenino (las pruebas anatómicas, fisiológicas y psicológicas de la pobreza mental de la mujer. Su explicación biológica)*. Valencia: F. Sempere y Compañía.
- Pereira Bueno, Fernando. 2004. *A presenza das mulleres pintoras na arte galega: 1858-1936*. A Coruña: Edicions Do Castro.
- Pereira Bueno, Fernando. 2009. *Mulleres pintoras na arte galega (segunda metade do século XIX e primeiro terzo do século XX). Unha historia de invisibilidade*. A Coruña: Consello da Cultura Galega.
- Pérez de la Ossa, Humberto. 1924. "Concha Espina: El dolor en el arte." *Alfar* 38 (Marzo): 20.
- Pérez de la Ossa, Humberto. 1925. "Una emoción de México en Madrid: Laura Rodig." *Alfar* 47 (Febrero): 16-20.
- Pérez Segura, Javier. 1997. "La sociedad de artistas ibéricos (1920-1936)." PhD diss., Universidad Complutense de Madrid.
- Pradó Nieto, Bernat. 2014. "Historia intelectual de la revista Alfar (1920-1927)." PhD diss., Universidad de Zaragoza.
- Quance, Roberta Ann. 2007. "Espacios masculinos/femeninos. Norah Borges en las vanguardias." *Dossiers Feministes* 10: 233-248.
- Rodrigo Villena, Isabel. 2017. "Crítica de arte y polémicas de género en la España del primer tercio del siglo XX." In *Actas del XVII Congreso Nacional d'Història de l'Art. CEHA, 1242-1256*. Granada: Atrio.
- Rodrigo Villena, Isabel. 2019. "La Gaceta Literaria (1927-1931) y sus pintoras modernas." In *XI Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres. 15 al 31 de octubre de 1919. Comunicaciones*, 645-668. Asociación de Amigos del Archivo Histórico Diocesano: Jaén. [https://www.revistacodice.es/publi\\_virtuales/xi\\_congreso\\_mujeres/comunicaciones/34\\_rodrigo\\_villena.pdf](https://www.revistacodice.es/publi_virtuales/xi_congreso_mujeres/comunicaciones/34_rodrigo_villena.pdf)
- Rozas, Juan Manuel. 1978. *El 27 como generación*. Santander: Sur Ediciones.
- Ruiz del Árbol, Marta. 2017. "El arte total y Casa Sonia." In *Sonia Delaunay. Arte, diseño y moda* (cat. exp.) 87-107. Madrid: Museo Thyssen.
- "Salón de Artistas Ibéricos. Manifiesto (De El Sol. Madrid)." *Alfar* 51 (Julio): 2-5.
- Sanín Cano, Baldomero. 1924. "De Senectute." *Ronsel. Revista de Arte* 5 (Septiembre): 3-5.

- Torre, Guillermo de. 1920 "Manifiesto ultraísta vertical." *Grecia* 50 (Noviembre 1): s/p.
- Torre, Guillermo de. 1920. "El arte candoroso y torturado de Norah Borges." *Grecia* 44 (Julio 15): 6-7.
- Torre, Guillermo de. 1920. "Literaturas novísimas. El movimiento ultraísta español. I" *Cosmópolis* 2 (Noviembre): 284-296.
- Torre, Guillermo de. 1920. "Madrid-París. Álbum de Retratos. Mis amigos y yo." *Grecia* 48 (Septiembre 1): 11-12.
- Torre, Guillermo de. 1921. "Dos pintores de Vanguardia: Ruth Velázquez y Santiago Vera." *Ultra* 12 (Mayo 30): 4
- Torre, Guillermo de. 1922. "Interpretación y sugerencias. El renacimiento xilográfico. Tres grabadores ultraístas." *Cosmópolis* 44 (Agosto): 333-336.
- Torre, Guillermo de. 1923. "El arte decorativo de Sonia Delaunay-Terk." *Alfar* 35 (Diciembre): 18-19.
- Torre, Guillermo de. 1923. "Retrato (de Norah Borges)." *Alfar* 27 (Marzo): 201.
- Torre, Guillermo de. 1923. "Tres nuevas poetisas argentinas." *Revista de Casa América-Galicia* 29 (Mayo): 8.
- Torre, Guillermo de. 1923. "Visita del 'Interviewer ignotus' al autor de 'Hélices'." *Revista de Casa América-Galicia* 28 (Abril): 6-8.
- Torre, Guillermo de. 1925. *Literaturas europeas de vanguardia*. Madrid: Rafael Caro Editor.
- Torre, Guillermo de. 1927. "Del tema moderno como 'número de fuerza'." *Mediodía* 8: 12-13.
- Torre Villar, Ernesto de. 1999. *Ilustradores de libros. Guion bibliográfico*. México: Universidad Nacional Autónoma.
- Valdebenito Carrasco, Yocelyn. 2018. "Laura Rodig Pizarro: un caso de estudio en la historiografía del arte chileno desde un enfoque de género." *Anales de la Historia del Arte* 28: 225-245. <https://doi.org/10.5209/anha.61613>
- Valle Hernández, Adrián del. 2006. *Adriano del Valle, mi padre*. Sevilla: Renacimiento.
- Valle, Juan G. del. 1923. "Una compositora uruguayana: Carmen Barradas." *Revista de Casa América-Galicia* 25 (Enero): 7.
- Vando, Isaac del. 1919. "El triunfo del ultraísmo." *Grecia* 29 (Octubre 12): 1-2.
- Vando, Isaac del. 1919. "Manifiesto ultraísta." *Grecia* 20 (Junio 30): 9.
- Vando, Isaac del. 1920. "Sonia Delaunay." *Grecia* 48 (Septiembre 1): 3.
- Vando, Isaac del. 1920. "Una pintora ultraísta." *Grecia* 38 (Enero 20): 12.
- Vega, Luis Antonio de. 1923. "Coloniaje Romántico." *Revista de Casa América-Galicia* 32 (Septiembre): 38.
- Vergara, Marta. 1974. *Memorias de una mujer irreverente*. Santiago de Chile: Editorial Gabriela Mistral.
- Videla, Gloria. 1971. *El ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*. Madrid: Gredos.

# EL PINTOR ALONSO DE NARVÁEZ Y LA DEVOCIÓN A LA VIRGEN DE CHIQUINQUIRÁ. NUEVOS APORTES BIOGRÁFICOS

Guadalupe Romero Sánchez

Universidad de Granada

Data recepción: 2018/11/10

Data aceptación: 2019/05/24

Contacto autora: [guadalupers@ugr.es](mailto:guadalupers@ugr.es)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3865-3579>

## RESUMEN

El primer pintor europeo del que tenemos noticias en territorio neogranadino es el sevillano Alonso de Narváez, establecido en Tunja pocos años después de haberse fundado la ciudad en 1539. Sobre su vida apenas hay referencias, a pesar de ser el autor de la *Virgen de Chiquinquirá*, cuya fama y devoción pronto traspasará los límites de la Audiencia y de la que daremos cuenta a lo largo del texto. En este artículo reconstruimos el árbol genealógico de Narváez, así como otros aspectos relacionados con su biografía, su labor como artista y sus lazos sociales y de vecindad. Para ello nos hemos servido de su testamento, de varios pleitos, de censos de población, memoriales y otros documentos oficiales.

Palabras clave: Alonso de Narváez, Ana de Prado, Siglo XVI, Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá, Tunja

## ABSTRACT

The first European painter we have word of in the New Kingdom of Granada is the Sevillian artist Alonso de Narváez, who settled in Tunja a few years after the city's foundation in 1539. Though little is known about his life, we do know that he painted the Virgin of Chiquinquirá, which attracted fame and devotion that would soon extend beyond the limits of the Royal Audiencia, as we will show throughout the text. In this article we reconstruct Narváez's family tree and other aspects relating to his life, his work as an artist and his social and community ties. In doing so, we have referred to his will, various court papers, population censuses, memorial pieces, and other official documents.

Keywords: Alonso de Narváez, Ana de Prado, 16th century, Our Lady of the Rosary of Chiquinquirá, Tunja

## 1. Introducción

En 1539 Gonzalo Suárez Rendón fundaba la ciudad de Tunja. Al tiempo se proyectaba su trazado en una cuadrícula perfecta en torno a la plaza central. Iglesias, conventos y grandes mansiones con destacadas portadas de piedras blasonadas se levantaron a lo largo de esta centuria

dando forma a una ciudad que fue llamada por el investigador Morales Folguera la "Atenas del Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada"<sup>1</sup>.

El ambiente culto y refinado de la ciudad atrajo pronto a numerosos artistas. El primer pintor conocido en la historia artística neogranadina, que se estableció en Tunja poco tiempo después de



Fig. 1. Basílica de Nuestra Señora del Rosario. Chiquinquirá. Departamento de Boyacá, Colombia. Fotografía: autora

su fundación, fue Alonso de Narváez, natural de la localidad sevillana de Alcalá de Guadaíra, autor del lienzo de *Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá*<sup>2</sup>. A él le siguen otros artistas, por citar algunos ejemplos podemos advertir la participación del pintor Juan Pérez en 1587 en la realización de la Capilla del Rosario de Tunja, como autor de la *Virgen de la Contemplación* para la puerta del Sagrario<sup>3</sup>. Ese mismo año llegaría el pintor romano Angelino Medoro al que se unió el milanés Francisco del Pozo<sup>4</sup>, dejando una importantísima obra pictórica renacentista, mucho más abundante en el caso de Medoro<sup>5</sup>. Ya en el siglo XVII contamos con el sevillano Bartolomé de Figueroa “el viejo” (iniciador de una importante saga de pintores), así como con Antonio Acero de la Cruz, Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos, Alonso Fernández de Heredia o Pedro de Aguirre, lo que coloca a Tunja entre las ciudades más importantes del Nuevo Reino a nivel artístico.

Sobre la mayoría de estos pintores la producción bibliográfica es muy extensa, lo que no ocurre con Alonso de Narváez. De hecho, son escasísimos los datos que se conocen sobre su vida y obra, aunque hace algunos años pudimos profundizar en ellos atendiendo a los datos que él mismo nos proporcionó en su testamento<sup>6</sup>. Por contrapartida la historiografía ha sido muy fértil al tratar sobre su única obra conocida, acrecentada desde muy temprano por la fama de milagrosa. Así, muchos cronistas e investigadores han tratado sobre el lienzo de Chiquinquirá desde muy diferentes posiciones y con distintas finalidades, centrándose en el estudio de la obra en sí, en su

historia, en los hechos extraordinarios atribuidos a su intermediación, en su iconografía y errores compositivos o en su estado de conservación, sin prestar el menor interés por averiguar aspectos relacionados con su artífice o su círculo social.

Esta será nuestra labor, intentar recuperar datos que aunque escasos y procedentes de fuentes o documentos dispersos, puedan aportar algo de luz sobre la biografía de este artista, atendiendo también a sus lazos familiares y de vecindad en la ciudad de Tunja. Para ello tomamos como primeras referencias las crónicas escritas entre los siglos XVII y XVIII donde se mencionan aspectos muy interesantes en torno al encargo de la obra y el milagro de su renovación. Posteriormente nos detendremos de manera muy breve en comprobar cómo se propagó el culto a la Virgen de Chiquinquirá no solo entre los habitantes tunjanos sino también entre los indios reducidos en los pueblos de la región, este hecho aunque se aparta de nuestro cometido es muy importante por las implicaciones que tiene y que no hemos querido dejar pasar. En un tercer apartado nos centraremos en reconstruir la biografía de Narváez a través de la creación de su árbol genealógico y de su actividad profesional en la ciudad, para concluir con el análisis del censo poblacional de Tunja a comienzos del siglo XVII donde aparecerán a manera de cierre todos los personajes reseñados, perfilándose lazos de vecindad que consideramos fundamentales como base para futuras investigaciones (fig. 1).

## 2. Agentes implicados en el encargo del lienzo y el milagro de su renovación

### 2.1. El encargo del lienzo milagroso: Antonio de Santana y Andrés Jadraque

Debemos partir inexorablemente de la obra de Tobar y Buendía editada en Madrid en 1694<sup>7</sup>, en ella se narra cómo uno de los primeros conquistadores en llegar al Nuevo Reino de Granada fue Antonio de Santana, a quien la Corona en compensación por los servicios militares prestados concedió el disfrute de las encomiendas de los pueblos de indios de Suta y de Chiquinquirá, distantes ocho leguas uno de otro y pertenecientes al término territorial de la ciudad de Tunja. En los aposentos que Santana poseyó posteriormente en Suta ordenaría poco tiempo después levantar:

... una capilla pequeña de vara en tierra y paja, y con deseo, de poner en ella una Imagen de la Madre de Dios del Rosario, se fue a la ciudad de Tunja, que dista del pueblo de Suta, catorce leguas, y mandó a Alonso de Narváez, que era el Pintor, que había en dicha ciudad, que le pintara una Imagen de Nuestra Señora del Rosario, en una Manta de Algodón (que era el lienzo, que había en aquel tiempo)<sup>8</sup>.

Según refiere el escribano de la Real Audiencia Juan Flórez de Ocariz en sus *Genealogías* editadas en Madrid en 1674, Santana, al que reseña como Antón, llegó al Nuevo Reino de Granada en 1541 junto al Gobernador Gerónimo Lebrón y en compañía de su hermano Hernando<sup>9</sup>. Tras su muerte por no tener hijos le sucedería en sus encomiendas su mujer Catalina García de Iros, dejando constancia de que tras el fallecimiento de ella se les otorgase a su sobrino Francisco de Aguilar Santana<sup>10</sup>, el hijo de Hernando, que llegaría con posterioridad<sup>11</sup>.

Según algunos investigadores fue en 1560 cuando Santana fue beneficiado con la encomienda de indios de Suta, territorio donde ya habían incursionado los dominicos, custodios hoy de la imagen, entre 1555 y 1558<sup>12</sup>, sin embargo, en un interrogatorio que hemos localizado en el Archivo General de la Nación de Colombia y que realiza uno de los oidores y visitantes de la audiencia santafereña al propio Santana, que se presenta también como Antón, podemos situarlo algunos años antes como encomendero. Así, en virtud de las inspecciones llevadas a cabo en agosto de 1560 en algunos de los pueblos de indios de la zona entre los que se encontraba Suta, el propio encomendero afirmará que era poseedor de ese título por ejecutoria de la Real Chancillería del Nuevo Reino y que disfrutaba de él desde hacía 4 años y medio aproximadamente por lo que éste debió concederse hacia 1555, estando establecido ya para entonces en la ciudad de Tunja<sup>13</sup>.

En la casa de Antonio de Santana vivió Andrés Jadraque, religioso español que había llegado a la región en 1550<sup>14</sup>. Según expone fray Alonso de Zamora en 1701 era «lego de gran virtud y deseo de la conversión de los indios»<sup>15</sup>. A él le comunicaría el encomendero su deseo de poner una imagen de la Virgen del Rosario en el oratorio de su casa, donde algunas veces decían misa



Fig. 2. Narváez, Alonso de. *Nuestra Señora de Chiquinquirá*, mediados del siglo XVI. Basílica de Nuestra Señora del Rosario. Chiquinquirá, Departamento de Boyacá, Colombia. Fotografía: autora

los religiosos que se encontraban catequizando a los naturales del partido, encargándole a este fraile buscar quien lo pintara. Con este encargo, prosigue Zamora, Jadraque marcharía a la ciudad de Tunja y trataría con Alonso de Narváez sobre su materialización, siendo el mismo fraile quien, una vez ejecutado el cuadro, lo llevaría personalmente a la estancia de Santana quien agrado por el resultado ordenaría ponerlo en su capilla.

Como puede advertirse entre Tobar y Buendía y Zamora hay dos versiones diferentes del encargo de la obra, aspecto que no será el único en el que difieran pues en la concreción de la iconografía del lienzo también presentan grandes divergencias<sup>16</sup>. Así, para Tobar y Buendía la decisión final en la elección de San Antonio de Padua y San Andrés como los santos que acompañan a la Virgen en el lienzo y que se ejecutaron a derecha e izquierda de esta, respectivamente, partiría del propio Santana quien afirma ser el ideólogo intelectual de la imagen no interviniendo el artista más que para plasmar su idea fielmente, mientras que para Zamora sería Jadraque junto con Narváez quienes decidieron sobre este asunto, debido a una pretendida motivación derivada de la forma de la manta de algodón usada como lienzo<sup>17</sup>.

El papel protagonista de Antonio de Santana o Andrés Jadraque en la definición final de la obra y en la elección de sus personajes, San

## CUADRO GENEALÓGICO DE ANTONIO DE SANTANA

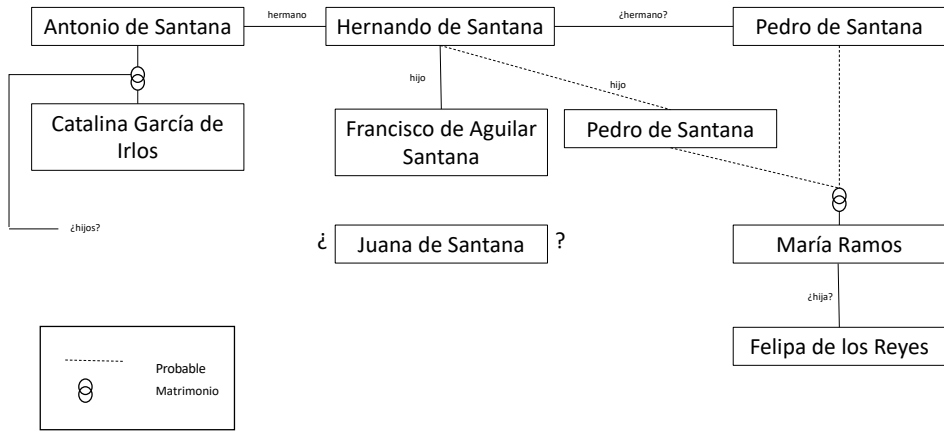


Fig. 3. Cuadro genealógico del conquistador Antonio de Santana. Elaboración propia

Antonio de Padua y San Andrés que según vemos serían sus santos homónimos y protectores, es muy cuestionable. A nivel iconográfico se ha debatido ampliamente habiendo dudas sustanciales incluso de si en origen representaría a una Virgen del Rosario o si este elemento definitorio de su imagen le fue colocado al lienzo como un postizo tras el establecimiento de los dominicos en la zona (fig. 2).

No obstante, a nivel de conjunto y sin entrar en los consabidos errores de representación presentes en la obra y achacados a Narváez por su pretendida escasa formación<sup>18</sup>, el debate continúa pues las imágenes de la Virgen, San Antonio y San Andrés se presentan estáticas y sin aparente relación lo que se ha visto como ejemplo de una “Sacra Conversazione” entendida esta como reunión, pudiendo tener como modelo la representación de estatuas colocadas en hilera de algún retablo portátil del siglo XVI<sup>19</sup>. Este elemento no sería extraño en la Tunja contemporánea pues las necesidades de evangelización en los pueblos de indios de la provincia y la escasez de objetos en los templos y de religiosos permanentes haría que en un primer momento los curas doctrineros se vieran obligados a prestar servicio en varias poblaciones debiendo llevar consigo los elementos básicos para la liturgia y catequización, siendo

los retablos portátiles necesarios y a veces imprescindibles.

Ahora bien como ya pudimos averiguar Alonso de Narváez era además escultor<sup>20</sup> y como artista debió estar relacionado con mercaderes de la ciudad para la venta de sus obras en sus respectivas tiendas y la recepción de posibles encargos, por lo que no sería extraño que en algún momento entrara contacto con algunos de estos objetos y los conociera de primera mano. No obstante, tampoco debemos obviar la influencia que los grabados europeos podrían haber ejercido en sus composiciones pictóricas de Narváez pues, al igual que ocurría en el resto del continente, las estampas son una fuente principal de inspiración y ejecución de obras, siendo esta teoría la más aceptada en algunas de las investigaciones más destacadas en el debate sobre la definición del modelo iconográfico de la Virgen de Chiquinquirá<sup>21</sup>.

## 2.2. El Milagro de la Renovación. Completando la nómina de personajes

En la leyenda asociada al milagro de la renovación del lienzo hay algunos personajes importantes que debemos atender para establecer las relaciones de vecindad de nuestro pintor en la ciudad de Tunja, entre ellos destacaría María Ramos, natural de Guadalcanal (Sevilla) y Catali-



na García de Irlos, como ya hemos mencionado esposa de Antonio de Santana y parece ser que originaria también de la provincia sevillana.

Según la leyenda María Ramos llegó al Nuevo Reino de Granada acompañada de Francisco de Aguilar Santana para establecerse con su marido Pedro de Santana<sup>22</sup>, al que había ido a buscar<sup>23</sup>, pero tras el despecho sufrido por su infidelidad fue a parar a Chiquinquirá. Allí se estableció con Catalina García de Irlos, encomendera del pueblo, cargo que había ocupado desde la muerte de su esposo. A ambas las unían razones de parentesco, no obstante, en un interrogatorio al que someten a María años después y que trataremos más adelante, la razón principal de vivir con Catalina la tomó por ser ambas viejas amigas, probablemente de su época en Sevilla.

El 10 de enero de 1587, pocos días después de haberse obrado el prodigio, en el que no nos vamos a detener, se organizó una comisión para tomar testimonio del suceso a sus principales testigos entre los que se encontraba María Ramos, la india Isabel, Juana de Santana o el padre Juan de Figueredo, cura de los pueblos de Chiquinquirá y de Suta. Según el relato de la primera sería ella junto a la india Isabel y Juana de Santana quienes levantarían el lienzo poniéndolo sobre el altar, este testimonio sería corroborado por las otras personas implicadas, destacando del interrogatorio a la propia Juana de Santana. El parentesco de esta no queda claro y lo único que hemos podido averiguar hasta el momento es que era viuda de un tal Juan Morillo y que también vivía en Chiquinquirá junto a otras mujeres de las que no refiere sus nombres<sup>24</sup> (fig. 3).

### 3. Devoción y representación de Nuestra Señora de Chiquinquirá. La propagación de su fama

Si el Milagro de la Renovación se produjo a finales de 1586, dos años más tarde la imagen de Nuestra Señora de Chiquinquirá sería llevada a Tunja para ser sacada en procesión intentando buscar su intercesión para acabar con la epidemia de viruela que azotaba la ciudad. Durante estos hechos religiosos estuvo presente Juan de Castellanos, cronista que ejercía de párroco en la Iglesia de Santiago, quien sería fiel devoto de esta



Fig. 4. Anónimo. *Nuestra Señora de Chiquinquirá*, segunda mitad siglo XVI. Casa del Fundador Gonzalo Suárez Rendón, Tunja, Departamento de Boyacá, Colombia. Fotografía: autora

advocación concediéndole poderes curativos. En 1601 Castellanos escribía<sup>25</sup>:

*Cae Chiquinquirá más adelante,  
poblezuelo de muy poco momento,  
ahora celebrado grandemente  
a causa del retrato venerable,  
imagen de la Virgen sin mancilla  
por cuya intercesión allí se muestra  
el Sumo Hacedor Maravilloso  
sanando ciegos, mancos y tullidos.*

La devoción hacia la Virgen de Chiquinquirá y la propagación de su fama de milagrosa ya estaba muy extendida para estas fechas como explica el propio Castellanos en 1588 cuando afirma que «los caciques que tenían pueblos algo más apartados del camino, rogaban la pasasen [la imagen] por sus casas prometiendo magníficas limosnas»<sup>26</sup>. De hecho, casi con toda probabilidad muy poco tiempo después del milagro primigenio se comenzaron a realizar copias del lienzo o interpretaciones del mismo pues sabemos que su devoción se extendió pronto a otros lugares como Popayán, Quito o Lima. Así, la representación más antigua localizada hasta el momento data precisamente de la segunda mitad del siglo XVI localizándose en la casa del Fundador Gonzalo Suárez Rendón en Tunja, en el lateral derecho de la Iglesia Mayor de la ciudad hacia la plaza principal. Se trata de un mural, muy deteriorado, situado en la parte alta de la pared sobre un arco de medio punto que da acceso a la sala principal de la vivienda. De ella solo se conserva el tercio superior de las imágenes de San Antonio de Padua y de la Virgen, estando el resto de la composición prácticamente perdida<sup>27</sup>. Debido a



Fig. 5. Acero de la Cruz, Antonio. *Nuestra Señora de Chiquinquirá*, 1643. Basílica de Nuestra Señora del Rosario. Chiquinquirá, Departamento de Boyacá, Colombia. Fotografía: autora

su iconografía, antigüedad y ubicación algunos investigadores han dejado entrever la posibilidad de que esta obra sea también una creación de Alonso Narváez<sup>28</sup>, teoría que hasta el momento no tenemos datos para poder confirmar o desmentir aunque sería muy poco probable, mientras otros investigadores exponen la posibilidad de que fuera ejecutada por Angelino Medoro, fray Pedro Bedón o alguno de sus seguidores<sup>29</sup> (fig. 4).

Las imágenes posteriores, ya de lienzo, datan del siglo XVII, exceptuando quizás la atribuida a Bernardo Bitti o a su círculo que puede fecharse en el último tercio del XVI. La más significativa la ejecutada por el pintor Antonio Acero de la Cruz en 1643 y conservada en el Museo de la Basílica de Nuestra Señora de Chiquinquirá. No obstante, hay indicios de que Acero de la Cruz pudo pintar otra copia 10 años antes para la iglesia de Fúquene pudiéndose tratar de la que menciona el inventario de bienes realizado por el oidor Gabriel de Carvajal en 1638 «Otra hechura en lienzo al óleo de Nuestra Señora de Chiquinquirá con su marco de madera»<sup>30</sup>. En cuanto a los grabados el más antiguo localizado es el que se reprodujo a mediados del XVII en la obra «El Desierto Prodigioso y Prodigio del Desierto» de Pedro Solís de Valenzuela, aunque también debemos mencionar por su importancia el efectuado por Benito de Miranda (fig. 5).

Todos estos datos nos llevan a confirmar que la propagación de su devoción fue muy temprana y casi coetánea al milagro de la renovación del lienzo, aunque por desventura no se hayan conservado apenas ejemplos pictóricos que así lo demuestre. No obstante, como contrapartida si hemos podido localizar algunas referencias documentales que nos permiten validar la realidad de la peregrinación constante a la iglesia de este pequeño pueblo de indios e incluso su culto de forma temprana en algunos de los poblados de naturales limítrofes, como queda atestiguado a través de las referencias seleccionadas.

El pueblo de Chiquinquirá estuvo encomendado desde tiempo atrás a Antonio de Santana, sin embargo y como ya advertimos, los indígenas allí agregados no estaban siendo bien adoctrinados y sus viviendas ni siquiera quedaban cerca de la iglesia donde se veneraba a esta milagrosa imagen. Por esta razón desde la Real Audiencia santafereña se enviaron diferentes inspecciones y se comisionó a algunos oidores para que realizaran los trabajos oportunos con el fin de reducir de nuevo a los naturales en unos terrenos más próximos al templo facilitando así las labores de evangelización. El problema se hace más evidente en 1595 cuando se aprecia que el terreno que se pretendía utilizar para este fin lo tenía en propiedad Gonzalo Gallegos, cura de Chiquinquirá, quien afirmaba habérselo comprado a Alonso de Rivera Santana, aunque luego las autoridades intentaron probar que el propio Antonio de Santana lo había regalado años atrás al templo y que Gallegos se había apropiado de él. Lejos de esta disputa de difícil solución, en las pesquisas que siguieron que versaban sobre el posible cambio de emplazamiento del pueblo, se alegó la inconveniencia de ejecutarlo pues, según se desprende del relato, este hecho causaría muchas perturbaciones a los indios, a los españoles y a otros devotos de la Virgen que acudían al templo para venerar la imagen. Así lo demuestran los siguientes fragmentos:

*... del sitio y asiento de la yglesia de Nuestra Señora de Chiquinquirá poco más de dos mil pasos, un cerro en medio que es del asiento de la dicha yglesia, no se puede ver la población e de los españoles ni otras personas que vinieren a visitar la ymagen de*

*Nuestra Señora y tienen novenas, no les puedan hazer daño...<sup>31</sup>.*

*... que los dichos indios estén más juntos al sitio de la yglesia de Nuestra Señora de Chiquinquirá para les administrar los Santos Sacramentos porque del uno al otro ay muy poca distancia y quando en esto recibiera algún más beneficio no se compensa con el daño que pueden recibir de las personas que vienen a visitar //<sup>303v</sup> la dicha Santa Casa con las cabalgaduras que de necesidad a la dicha çercanía van a hazer<sup>32</sup>.*

Más importante aún que la propia peregrinación al templo será la constatación de la existencia de otras copias de la imagen en algunos de los pueblos de indios neogranadinos, uno de estos casos es el Sámaca donde el oidor Luis Henríquez realizó la inspección del templo el 22 de noviembre de 1599 afirmando la existencia de un «lienzo de Nuestra Señora de Chiquinquirá con San Francisco y San Andrés a los lados»<sup>33</sup>. Es obvio que hay un error en la descripción de la obra y confunde a San Antonio de Padua con San Francisco pero lejos de eso lo que nos interesa es la presencia real del cuadro que pudo haberse pintado varios años antes no pudiendo precisar la antigüedad del mismo. El hecho de poseer este templo doctrinero una imagen de este tipo a fines del siglo XVI corrobora la rápida difusión de su fama de milagrosa no solo entre la población española residente en Tunja o en Santafé sino entre los propios naturales reducidos en los pueblos cercanos.

Varios años más tarde, concretamente en 1636, el oidor Juan de Valcárcel realizó una nueva inspección a este templo constatando en esta ocasión la existencia todavía de este cuadro sobre el que afirma estar pintado al temple y adornado con un marco de madera dorado. Pero, lo que es más llamativo, es la existencia de otra «ymagen de bulto muy pequeña de Nuestra Señora de Chiquinquirá con San Andrés y San Antonio a los lados»<sup>34</sup>. Se trata de la única representación escultórica de esta advocación localizada hasta el momento, pudiéndose tratar de una imagen titular de alguna cofradía de naturales, lo que implicaría otros matices y análisis<sup>35</sup>.

Otro ejemplo temprano es el de Montambe inspeccionado por el oidor Diego Gómez de Mena el 11 de septiembre de 1600. Del inven-

tario se extrae la existencia de una imagen «del retrato» de Nuestra Señora de Chiquinquirá que había donado Juan del Toro, encomendero de una de las parcialidades reducidas, para la doctrina, y dos mantas de algodón, una de las cuales servía de cielo y otra «está arrimada al çercado en que estaba puesta la ymagen de Nuestra Señora» la cual había sido donada por el encomendero del pueblo Juan de Ezpeleta. Estos datos llaman poderosamente la atención ya que se especifica claramente que la pintura era del retrato de Chiquinquirá lo que podría significar que se trataba de una copia fiel realizada del modelo original. Este tipo de reproducciones buscaban que los lienzos resultantes gozaran del mismo favor divino siendo consideradas igualmente como hacedoras de milagros, lo que implicaba su ocultación que bien podía hacerse con cortinas, como era lo habitual en estos casos, o/y con el añadido de un espacio acotado para resguardar la imagen e impedir el acceso a los devotos, como podía ocurrir aquí con la presencia del cercado.

Según nos expone Olga Acosta, «el cortinaje en los retratos de imágenes marianas se puede asociar con el *velo*, un elemento utilizado en la colocación de las Vírgenes milagrosas, cuyo uso se constituyó en una práctica corriente durante el periodo colonial en la Nueva Granada y, en general, en el Nuevo Mundo»<sup>36</sup>. A lo que se añade que además de servir para proteger del polvo y la luz, el velo tenía principalmente una función litúrgica en la presentación de las imágenes tanto en el ámbito sagrado como en el profano, dado que el cubrimiento y la develación de una imagen consistía una práctica fundamental en el culto a las imágenes. Las imágenes milagrosas solo en ocasiones especiales eran descubiertas, con ello se buscaba dosificar el efecto de la imagen sobre el espectador<sup>37</sup>.

Este efecto de la ocultación o inaccesibilidad lo apreciamos con la presencia del cercado en Montambe pero se observa de forma más rotunda en Susa. En este pueblo el oidor Gabriel de Carvajal fue el encargado de efectuar el inventario de bienes del templo el 14 de diciembre de 1638 y en su descripción dejó constancia de la existencia de los velos o de la previsión de su materialización, dejando entrever que se trataría de otra imagen copia fiel del retrato del Santuario o al menos

CUADRO GENEALÓGICO DE LOS NARVÁEZ - PRADO

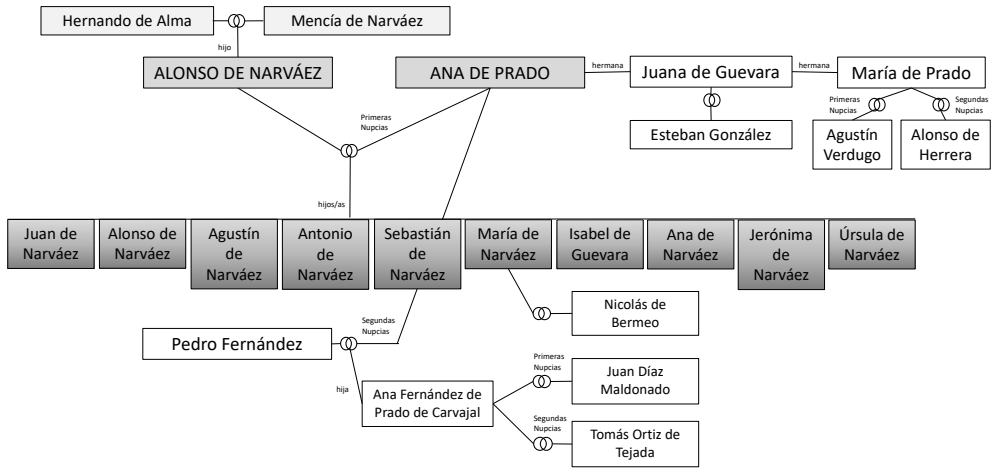


Fig. 6. Cuadro genealógico del pintor Alonso de Narváez y su mujer Ana de Prado. Elaboración propia

tocada al original que con los velos preservaría su fama:

*Quatro varas y media de çintas de seda angosta para los velos de la ymagen de Nuestra Señora de Chiquinquirá que está en el altar desta iglesia*<sup>38</sup>.

*Otro lienzo pequeño al óleo de Nuestra Señora de Chiquinquirá guarnescido en madera y pintada de colorado, azul y amarillo, con dos velos viejos, el uno de tafetán colorado de la China y el otro de toca rajada*<sup>39</sup>.

#### 4. Alonso de Narváez, artista sevillano en la Tunja del siglo XVI. Nuevos aportes documentales a su biografía

Alonso de Narváez era hijo de Hernando de Alma y de Mencía de Narváez, natural de Alcalá de Guadaíra, desconociéndose la fecha en la que se establecería en la ciudad tunjana junto a su mujer Ana de Prado. Ambos tuvieron 10 hijos: Juan, Alonso, Agustín, Antonio, Sebastián, María, Isabel, Ana, Jerónima y Úrsula, todos referidos en el testamento del pintor ejecutado en 1583 con el apellido paterno excepto una de sus hijas a quien menciona como Isabel de Guevara<sup>40</sup>.

Los caminos entre los miembros de la familia de Alonso de Narváez y los de Antonio de Santana se cruzaron en varias ocasiones, así sabemos que por razones laborales nuestro pintor estu-

vo vinculado también a la encomienda de Suta habiendo adquirido por concierto con Catalina García de Irllos los derechos de un molino que a la muerte de esta siguió siendo de su uso, disfrute y propiedad. Más tarde, en 1571, con motivo de las obras que se estaban realizando en la Iglesia Mayor de Tunja, se aprobó una segunda derrama<sup>41</sup> entre los vecinos para asumir la parte de los costes correspondientes, y es aquí donde sus nombres vuelven a coincidir. Alonso Narváez contribuiría como cualquier otro vecino con 2 pesos y 2 tomines y Antonio de Santana con 10 pesos y 4 tomines<sup>42</sup>.

Escasos datos sabemos en torno a los negocios y a la actividad de Narváez en Tunja. No obstante, podemos afirmar que Alonso de Narváez contaba con un pequeño taller probablemente en su domicilio y que estaba equipado con todos los utensilios propios de su oficio. También podemos atestiguar que tuvo varios encargos de obra, que pintó una botica para Pedro Hernández por valor de 50 pesos de oro corriente; que realizó dos crucifijos de 8 pesos del mismo valor para Pedro de Castro y María Hernández; que pintó tres lienzos de Nuestra Señora sin precisar advocación; dos hechuras de imágenes de la Virgen del retrato de San Lucas y el adorno de un retablo de grandes proporciones. Por otro lado mantuvo tratos con algunos mercaderes de la ciudad como demuestra la afirmación hecha en su testamento al dejar

constancia de la cesión de una serie de pinturas a Francisco Hernández para su venta en su tienda o sus acuerdos con el carpintero Aranda, también residente en Tunja, a quien menciona varias veces en relación a vales firmados con él<sup>43</sup>.

Un contrato muy interesante que nunca llegó a cumplir por motivo de su muerte fue el realizado por Hernando de Lorenzana quien le encarga en 1583 la realización de dos imágenes de pasta, una de Nuestra Señora de la Soledad que debía ser igual que la existente en la iglesia mayor de Tunja y otra de Santa Lucía, las cuales serían de vestir y por la cuales recibiría 50 pesos de oro corriente. Con este documento queda patente que su actividad no se restringía solo a la pintura lo que abre muchísimo el abanico de otras obras de su autoría<sup>44</sup>.

Los últimos años de su vida fueron un poco más convulsos, así hemos podido saber que en 1580 se inicia una causa para intentar dilucidar si había habido engaño en un concierto establecido entre Lázaro de Alfaro con Alonso de Narváez y Nicolás de Bermeo, por el cual se comprometían a asumir 4000 pesos de una deuda contraída tiempo atrás entre Alfaro y Antonio de Santana, traspasándoles también todo el derecho que contra Santana tenían las escrituras originales.

Este interesante proceso saca a la luz primero que Nicolás de Bermeo, pintor de profesión, era el yerno de Narváez estando casado con su hija María y que ambos, o al menos así lo refieren, habían sido engañados por Alfaro, quien había mentido en la cifra de la deuda habiendo dolo en el concierto que piden anulen las justicias. La causa se complicó aún más pues Pedro de Santana, en nombre de Antonio fue quien solicitó traslado de las escrituras para sus propias investigaciones afirmando Bermeo que ellos las tenían ya reprobadas, solicitando que no se le diese copia de dichos documentos pues ninguno dejaba en buen lugar a Antonio de Santana, entendiéndose del contexto que el concierto con Alfaro lo habían hecho para proteger y ayudar a Santana, pudiéndoles unir, además de intereses laborales derivados de la encomienda de Suta, una relación de confianza o al menos de respeto<sup>45</sup>.

Para estas fechas los negocios de Narváez debieron marchar bien pues en los primeros años de 1580 el matrimonio adquirió unas casas en

la ciudad de Tunja, de las que hablaremos más adelante, una de las cuales lindaba con la vivienda de Martín de Zerena y otra con la de la encomendera Catalina García de Irlas, ambos edificios habían pertenecido a Francisco Suárez de Mecina habiéndole pagado por ellas la cantidad de 870 pesos de oro corriente<sup>46</sup>.

Una vez fallecido Alonso de Narváez dejó como albaceas de su testamento<sup>47</sup>, por ser la mayoría de sus hijos menores de edad, a su mujer y a un tal Esteban González. Esta decisión acarrió numerosos problemas a su viuda debiendo gastar mucho dinero de la herencia en pleitos contra él<sup>48</sup>.

Estos pleitos, aportan informaciones interesantes. Así hemos podido averiguar que Esteban González era cuñado de Ana de Prado, que estaba casado con una hermana de ésta llamada Juana de Guevara, que tenía 30 años de edad en el momento de la sentencia y que era natural de las montañas de León llevando 16 años en Tunja. También hemos corroborado que en el momento de la muerte del pintor Ana de Prado debía tener 31 años de edad pues en la declaración del año 88 afirmaba tener 36, eso nos lleva a pensar que Narváez debió casarse con ella siendo ésta muy joven pues uno de sus hijos y probablemente el mayor, Juan, habría nacido cuando esta contaba tan solo con 13 años, afirmando a estas alturas tener 23. Otra hermana de Ana de Prado sería María de Prado, quien era tres años menor. María estuvo casada en primeras nupcias con Agustín Verdugo con quien tuvo varios hijos y tras el fallecimiento de éste contrajo matrimonio con Alonso de Herrera. Todos parecían vivir en la casa de su primer marido, al menos durante un tiempo, la cual lindaba con las Calles Reales y con la vivienda de Hernando de Almonte, pues posteriormente se mudarían. Entre ambas hermanas debieron existir problemas al saberse que su cuñado, Esteban González, le había dado 1000 pesos de oro de veinte quilates como parte del censo para su casa, reclamando Ana de Prado que ese dinero no era de González sino que era de la herencia de sus hijos de los que recordemos era curador no dueño, que procedía de una deuda mayor que tenía contraída con ellos Catalina García de Irlas y que él se había encargado de cobrar, desviando el dinero, siendo una de las causas iniciales del pleito entre ambos<sup>49</sup> (fig. 6).

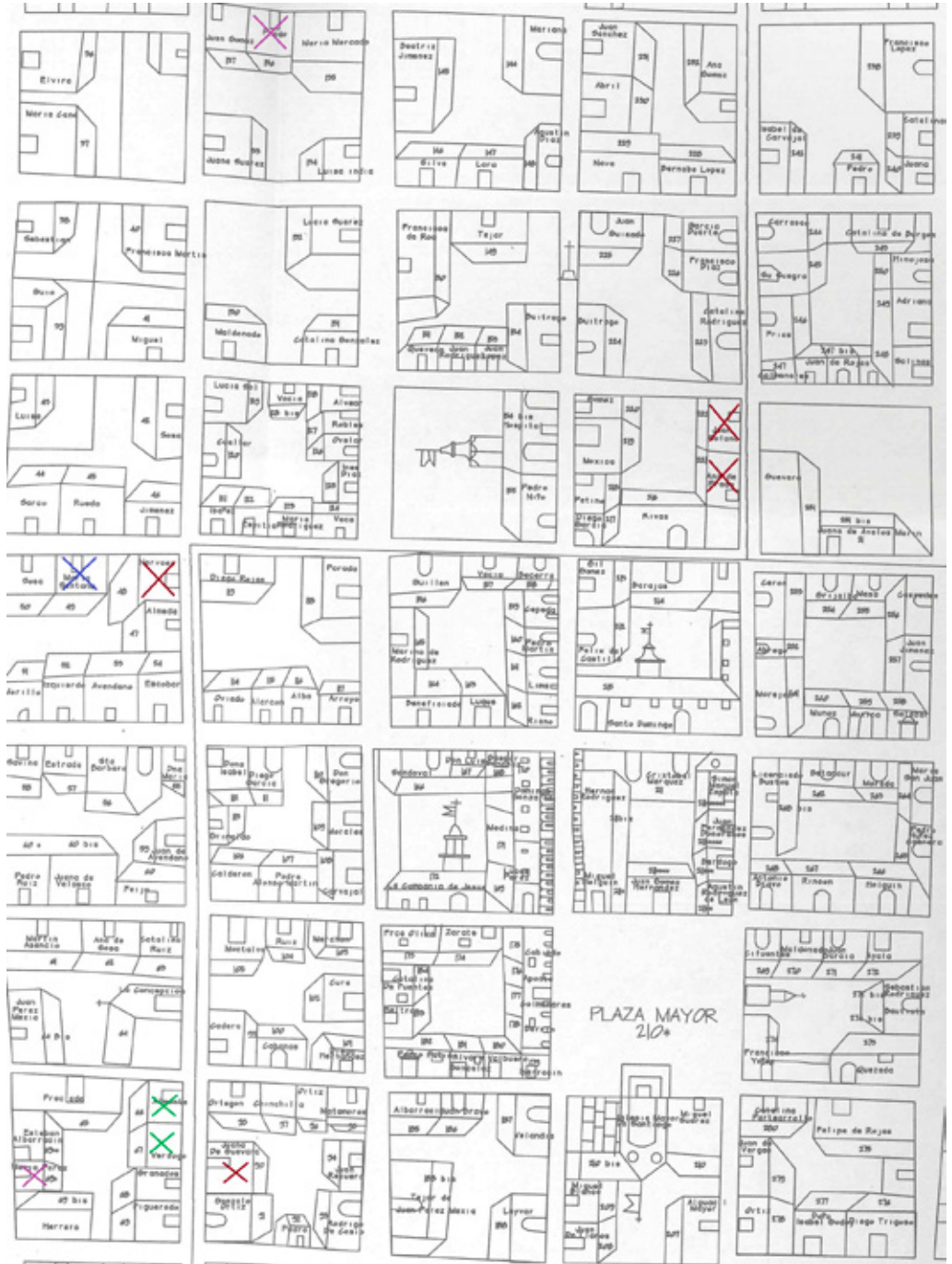


Fig. 7. Ubicación general de las casas identificadas. Detalle del plano elaborado en 2009 por Magdalena Corradine Mora en base al original de 1623. En él se identifican por manzanas las casas de Ana de Prado y Juan Solano, las casas de Juana de Guevara, Almonte, Verdugo y María Pérez y las de Narváez y María Santana

### 5. Relaciones de vecindad. Identificación de personajes en el censo de población y sus residencias

Una vez relacionados los personajes principales y sus vínculos con Alonso de Narváez vamos a identificar sus viviendas en Tunja y sus relaciones de vecindad. Para ello vamos a servirnos del interesante trabajo realizado por Magdalena Corradine Mora sobre el plano original de la ciudad de 1623, que digitaliza y también de los censos de 1620 y 1623: *Memoria de los vecinos y moradores que ay en esta çidad de Tunja y en todas las quadras y casas dellas* (en adelante *Memoria*) y *Memoria de las quadras, casas y vecinos que tiene la çidad de Tunja conforme a las parrochias que se an de hazer* (en adelante *Relación*), respectivamente<sup>50</sup>.

En el plano de 1623 (ver fig. 7) hay dos cuadras separadas por espacio de tres calles que nos llaman poderosamente la atención, en una de ellas se detalla como propietarios de los edificios de la manzana a Ana de Prado, que por este entonces contaría con 71 años, Juan Solano, Rivas, Diego García, Patino<sup>51</sup>, Moxica y Gómez; en la segunda hay una vivienda que se señala con el nombre de Narváez, siendo el resto de vecinos Sosa, María Santana, Almeda, Escobar, Avendano<sup>52</sup>, Izquierdo y Morillo. En el resto de la ciudad hay otras dos propiedades que nos interesan, una casa perteneciente a Juana de Guevara y otra distante a varias manzanas de ésta donde se menciona a Prado como su dueño o dueña.

Cuando consultamos la *Memoria* de 1620 nos percatamos de que la parcela identificada tanto en el plano como en la *Relación* como de Ana de Prado aquí figura con el nombre de Tomás Ortiz, quien sería el cabeza de familia en este momento. De tratarse de una de las casas adquirida en vida de nuestro pintor debió de ser la que lindaba con un tal Martín de Zerena, sin embargo, ninguna de las propiedades limítrofes llevan este nombre lo que nos impide poder identificarla como tal, a pesar de ello, nos decantamos por pensar que la vivienda era propiedad de Ana de Prado y no de Tomás Ortiz como refieren los documentos posteriores. Lo que está confirmado es que ella residía en esta casa en compañía de su hija Ana Fernández de Prado de Carvajal casada en primeras nupcias con Juan Díaz Maldonado y que

tras el abandono de este vuelve a contraer matrimonio en 1598 con el mencionado Tomás Ortiz de Tejada doce años más tarde<sup>53</sup>. Sobre su madre solo se menciona que en ese momento era viuda de un tal Pedro Fernández, por lo que atestigüamos que también ella volvió a casarse siendo Ana Fernández probablemente hija de este matrimonio. Si esta propiedad era fruto de la herencia de Alonso de Narváez o de Pedro Fernández es un dato que por el momento no podemos aclarar, lo que si podemos afirmar es que en la casa vivían otras ocho personas además de ellos, pudiendo ser cinco de ellos los hijos del matrimonio principal o del cabeza de familia llamados Lucas de Tejada, Julio de Tejada, Juan Ortiz, Pedro de Tejada y Juan de Tejada y dos indios de su servicio al no llevar apellidos y referenciarlos solo como Juliana y Pedro.

La vivienda de Tomás Ortiz lindaba como sabemos con la de Juan Solano, al comprobar el *Memorial* nos percatamos de que la mujer de este era una tal María de Prado, quien probablemente estuviera emparentada con Ana de Prado pudiendo tratarse de una de sus hermanas aunque de ser así Juan Solano sería su tercer marido. Al referenciarse en la nómina de personas residentes en esta casa otras dos personas homónimas nos inclinamos a pensar que, como ocurriera con Ana de Prado, su hermana viviera con una de sus hijas llamada igual que ella, con su yerno y con sus nietos, por tanto la dueña de la casa sería su sobrina no su hermana. En total vivían 26 personas en esta casa siendo una tercera parte de ellos indios e indias de servicio.

Como ya avanzamos, María de Prado se había casado en primeras nupcias con Agustín Verdugo cuya casa lindaba con la de Hernando de Almonte. Al comprobar el *Memorial* y el *Plano* nos percatamos de que hay una cuadra donde aparecen ambos nombres en casas limítrofes. La vivienda 66 seguiría perteneciendo a Almonte, sastre de 74 años y la marcada con el número 67 a un tal Francisco Verdugo Briceño de 44, mayordomo de la Cofradía de Nuestra Señora del Rosario, pudiendo tratarse de uno de los hijos de Agustín Verdugo y no sabemos de si también de María de Prado.

De las hermanas identificadas nos queda Juana de Guevara quien fuera mujer de Esteban Gonzá-

lez y del que se había separado ante el Tribunal Eclesiástico<sup>54</sup>, al parecer no había tenido hijos y vivía sola junto a tres indias llamadas Pascuala, Beatriz y Laorcana, su casa distaba varias manzanas de la residencia de Ana, aunque quedaría casi enfrente de la vivienda de Francisco Verdugo, donde viviera su otra hermana anteriormente.

La casa identificada como de María de Narváez es una de las más interesantes, ella era la esposa de Nicolás de Bermeo, quien a estas alturas ya había muerto en los reinos del Perú. En la casa vivía, además de con el personal, con su hermana Isabel de Guevara y con una tal Marcela de Narváez de la que no hemos podido identificar el parentesco. Esta vivienda podemos confirmar que se trataría de una de las adquiridas por el matrimonio Narváez-Prado limítrofe con la casa de la encomendera Catalina García de Irlas que a estas alturas habitaba María de Santana una de sus descendientes.

Otras casas donde con un porcentaje alto de probabilidad residían otros miembros de la familia de nuestro pintor era la 69, perteneciente a María Pérez, viuda de Juan García de Prado, donde vivían también Francisca y Magdalena de Prado; y la 136 propiedad de Antonio de Prado que al parecer estaba casado con Antonia Suárez y quien tenía tres hijos: Ana Suárez, Gregoria de Prado y Josefa de Prado. De ellos no hemos podido establecer el parentesco pero sin duda debieron ser hijos, sobrinos o nietos del pintor (fig. 7).

## 6. Conclusiones

Las referencias familiares del pintor Alonso de Narváez que se desprenden de este estudio las entendemos cruciales para poder profundizar en un futuro sobre su vida y obra. Debemos tener

en cuenta que este artista sevillano es aún muy desconocido en la historia del arte iberoamericano y que su importancia es superlativa, pues se trata del primer pintor establecido en el Nuevo Reino de Granada y autor del famoso cuadro de Nuestra Señora de Chiquinquirá. A través de esta investigación podemos corroborar también que una importante comunidad sevillana se estableció en la ciudad de Tunja en el siglo XVI y que entre ellos fijaron relaciones de vecindad y de trabajo. La nómina de personajes es muy amplia, no obstante, por el análisis que desarrollamos nos hemos centrado en dos de las personalidades más importantes como fueron el propio artista y Antonio de Santana, con su amplia familia. Sus viviendas, situadas muy cerca de la plaza mayor de la ciudad y de la Iglesia de la Compañía de Jesús, se encuentran muy próximas entre sí y su ubicación coincide, como hemos visto, con los datos aportados por el testamento de Narváez. De esta manera podemos establecer el lugar donde se estableció su taller y su área de actividad.

Por otro lado, gracias a este análisis hemos podido recrear su árbol genealógico, lo cual no era una tarea fácil pues los datos documentales estaban muy dispersos en varios archivos, aportando numerosos datos inéditos que amplían sobre manera el conocimiento de la biografía de este artista, gracias a ello hemos podido relacionar también a Narváez con Nicolás de Bermeo, también artista, quien además fue su yerno, con el que hemos constatado que colaboró en alguna ocasión. Sentamos las bases, pues, para avanzar en el conocimiento de este relevante pintor a nivel biográfico, lo que permitirá, gracias a las relaciones de vecindad y asentamiento en Tunja, profundizar en la posible identificación de su obra.



## NOTAS

<sup>1</sup> Morales Folguera, José Miguel. 1998. *Tunja. Atenas del Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad.

<sup>2</sup> En esta época es reseñable la aparición de diversas imágenes milagrosas locales como por ejemplo *Nuestra Señora de Monguí*, el *Cristo de Sopó*, la *Virgen del Rosario de Guaca* o el *San Juan de Sahagún*, que se unen a la *Virgen de Chiquinquirá*, cuya fama y devoción pronto traspasará los límites de la Audiencia neogranadina.

<sup>3</sup> Mateus Rosada, Gustavo. 1989. *Tunja. El arte de los siglos XVI-XVII-XVIII*. Bogotá: Litografía Arco, s.p.

<sup>4</sup> Vargas Murcia, Laura Liliana (2012). *Del pincel al papel: Fuentes para el estudio de la pintura en el Nuevo Reino de Granada (1552-1813)*. Bogotá: ICANH, 32-33.

<sup>5</sup> Medoro con quien coincidiría largos años en Tunja llegaría a decir de Narváez: «La Virgen del mío caro amigo sobrevivirá todas las tempestades de la época y aún llegará a lejanas centurias, cuando habrán desaparecido las vírgenes de la faz de la tierra». Aristizábal, Luis H. 1987. «La Tunja de Inés de Hinojosa y de Juan de Castellanos». *Boletín Cultural y Bibliográfico* 13: 67.

<sup>6</sup> Romero Sánchez, Guadalupe. 2011. «Alonso de Narváez, pintor andaluz establecido en Tunja». In *Andalucía y América. Patrimonio artístico*, editado por Rafael López Guzmán, 13-30. Granada: Editorial de la Universidad.

<sup>7</sup> Tobar y Buendía, Pedro de. 1986. *Verdadera Histórica Relación del Origen, Manifestación y Prodigiosa Renovación por sí misma y milagros de la imagen de la Sacratísima Virgen María, Madre de Dios, Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá*, edición facsimilar de la impresión de Madrid de 1694. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

<sup>8</sup> Tobar y Buendía y otros, Pedro de. 1986. *La Virgen de Chiquinquirá. Única fuente histórica del milagro, escrita en el siglo XVII por el padre Pedro Tobar y Buendía*. Colombia: Academia Boyacense de Historia y Caja Cultural Cooperativa, 43.

<sup>9</sup> Flórez de Ocariz, Juan. 1990. *Libro primero de las Genealogías del Nuevo Reino de Granada*, edición facsimilar de la impresión de Madrid de 1674. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo e Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 74-75.

<sup>10</sup> Los revendederos padres Cornejo y Mesanza se refieren a él con el nombre de Francisco Rivera Santana, si bien sabemos que se trata de otro de los sobrinos de Antonio de Santana quien participaría también de sus negocios y quien viviría en Chiquinquirá pero que no heredaría las encomiendas tras el fallecimiento de su esposa. Cornejo, Fr. José María y Mesanza, Fr. Andrés. 1919. *Historia de la milagrosa imagen de Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá, de su ciudad y su convento*. Bogotá: Editorial Centro S.A., 27.

<sup>11</sup> Según refiere Magdalena Corradine Mora, Antonio de Santana dejaría un hijo natural del que no hemos podido encontrar ninguna otra referencia. Corradine Mora, Magdalena. 2008. *Los fundadores de Tunja. Genealogías, Tomo I*. Tunja: Academia Boyacense de Historia, 89.

<sup>12</sup> Vences Vidal, Magdalena. 2008. *La Virgen de Chiquinquirá, Colombia: afirmación dogmática y frente de identidad*. México: Museo de la Basílica de Guadalupe, 36.

<sup>13</sup> Archivo General de la Nación (AGN), Bogotá, Visitas Boyacá, Sección Colonia 62, tomo 18, folios 201r-201v. Este interrogatorio es muy interesante pues queda en evidencia la falta de doctrina a los indios reducidos en él siendo el propio Santana quien confiesa que no ha podido cumplir con su obligación de proporcionar cura o sacerdote para la evangelización de los naturales sencillamente por no haber hallado ninguno. Sobre esta cuestión se realizarán los informes con el cargo a la Audiencia para que esta actuara en consecuencia por el incumplimiento del encomendero ya que según parece con la anterior encomendera, la mujer de un tal Cristóbal de Roa, sí la había habido siendo la excusa de Santana al parecer falsa.

<sup>14</sup> Sastoque Poveda, Fr. Luis Francisco O.P. (s.f.). *Historia de Nuestra Señora del Rosario, Chiquinquirá*. Bogotá: Universidad Santo Tomás, 5.

<sup>15</sup> Zamora, Fr. Alonso de. 1980. *Historia de la Provincia de San Antonino del Nuevo Reino de Granada*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 22.

<sup>16</sup> Sobre el análisis de la iconografía ver: Romero Sánchez, Guadalupe. 2011. «Alonso de Narváez, pintor andaluz establecido en Tunja». In *Andalucía y América. Patrimonio artístico*, editado por Rafael López Guzmán, 13-30. Granada: Editorial de la Universidad.

<sup>17</sup> Este asunto es todavía elemento de debate pues se presupone que la manta facilitada por el encomendero y que usaría Narváez para su cuadro era más ancha que larga y que al pintar de manera apaisada a Nuestra Señora en el centro quedaron los amplios espacios en blanco a los lados por lo que fue necesario completar la obra con la adición de dos santos que se dispondrían a ambos lados de la Virgen, interpretación simplista de la configuración de su iconografía ya advertida por Francisco Gil Tovar en sus estudios. El investigador sugiere que en realidad esta decisión se corresponde más a una yuxtaposición de figuras frontales en concordancia con la óptica medieval. Gil Tovar, Francisco. 1986. «La Virgen de Chiquinquirá en el arte». In *Chiquinquirá. 400 años*, editado por Octavio Arizmendi Posada et al., 167-95. Bogotá: Fondo Cultural Cafetero y Federación Nacional de Cafeteros, 83.

<sup>18</sup> Entre ellos errores de composición, al invertir el orden de ubicación de los santos pues en atención a su categoría deberían estar ejecutados San Andrés Apóstol a la derecha de la Virgen y San Antonio de Padua a la izquierda, y de iconografía siendo el más destacado la duplicidad del Niño Jesús o la advertencia de la palma del martirio que sostiene San Antonio, quien al no ser mártir no le correspondería este atributo, esta cuestión a veces ha sido solventada por algunos autores al hablar directamente de «un lirio en forma de palma» cuando describen al santo. Ariza, Fr. Alberto. 1986. *Nuestra Señora de Chiquinquirá, Patrona Principal y Reina de Colombia*. Bogotá, 28.

<sup>19</sup> Acosta Luna, Olga. 2011. *Milagrosas imágenes marianas en el Nuevo*

*El pintor Alonso de Narváez y la devoción a la Virgen de Chiquinquirá*

Reino de Granada. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 221.

<sup>20</sup> Romero Sánchez, Guadalupe. 2011. "Alonso de Narváez, pintor andaluz establecido en Tunja". In *Andalucía y América. Patrimonio artístico*, edited by Rafael López Guzmán, 13-30. Granada: Editorial de la Universidad.

<sup>21</sup> Fajardo de Rueda, Marta. 2014. "Grabados europeos y pintura en el Nuevo Reino de Granada". *Historia. Revista de historia regional y local*, 6: 68-125; Vences Vidal, Magdalena. 2008. *La Virgen de Chiquinquirá, Colombia: afirmación dogmática y frente de identidad*. México: Museo de la Basílica de Guadalupe, 89 y Gil Tovar, Francisco. 1986. "La Virgen de Chiquinquirá en el arte". In *Chiquinquirá. 400 años*, edited by Octavio Arizmendi Posada et al., 167-95. Bogotá: Fondo Cultural Cafetero y Federación Nacional de Cafeteros, 85-86.

<sup>22</sup> Probablemente otro hermano de Antonio de Santana o su sobrino.

<sup>23</sup> María Ramos según refieren otros autores tendría un parentesco diferente, para Álvarez White puede que se tratase de la esposa de un sobrino de Antonio de Santana habiendo llegado a Tunja en 1585, al año siguiente habría viajado a Chiquinquirá para dar el pésame a Catalina por la muerte de su esposo, fallecido años antes (Álvarez White, María Cecilia. 1986. *Chiquinquirá, arte y milagro*. Bogotá: Presidencia de la República y Museo de Arte Moderno, 14), para Flórez de Ocariz, María Ramos era la cuñada de Francisco Aguilar de Santana y ésta además llevaría consigo en su periplo a su hija Felipa de los Reyes (Flórez de Ocariz, Juan. 1990. *Libro primero de las Genealogías del Nuevo Reino de Granada*, edición facsimilar de la impresión de Madrid de 1674. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo e Instituto Colombiano de Cultura Hispánica, 15).

<sup>24</sup> Arizmendi Posada et al., Octavio. 1986. *Chiquinquirá. 400 años*. Bogotá: Fondo Cultural Cafetero y Federación Nacional de Cafeteros, 29-35.

<sup>25</sup> Castellanos, Juan de. 1887. *Historia del Nuevo Reino de Granada*. Madrid: Imp. de Antonio Pérez Dubrull, 73.

<sup>26</sup> Acosta Luna, Olga. 2011. *Milagrosas imágenes marianas en el Nuevo*

*Reino de Granada*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 81.

<sup>27</sup> Sobre la posibilidad de que esta pintura mural fuera realizada en tiempos de Miguel Suárez de Figueroa, hijo mayor y heredero del fundador Gonzalo Suárez Rendón ver: Martínez Martín, Abel Fernando; Otálora Cascante, Andrés Ricardo y Espinoza Torres, María del Pilar. 2015. "En la ciudad de Dios. La advocación mariana de Miguel Suárez y las pinturas murales de la casa del fundador de Tunja Nuevos documentos e interpretaciones". *Historia y Memoria* 11: 179-211.

<sup>28</sup> Álvarez White, María Cecilia. 1986. *Chiquinquirá, arte y milagro*. Bogotá: Presidencia de la República y Museo de Arte Moderno, 31.

<sup>29</sup> Vences Vidal, Magdalena. 2008. *La Virgen de Chiquinquirá, Colombia: afirmación dogmática y frente de identidad*. México: Museo de la Basílica de Guadalupe, 169.

<sup>30</sup> AGN, Bogotá, Visitas Cundinamarca, Sección Colonia 62, tomo 6, folio 912r.

<sup>31</sup> AGN, Bogotá, Visitas Bolívar, Sección Colonia 62, tomo 5, folio 893v.

<sup>32</sup> AGN, Bogotá, Visitas Bolívar, Sección Colonia 62, tomo 5, folios 903r-903v.

<sup>33</sup> AGN, Bogotá, Visitas Boyacá, Sección Colonia 62, tomo 18, folio 721v.

<sup>34</sup> AGN, Bogotá, Visitas Boyacá, Sección Colonia 62, tomo 18, folios 691r y 693r.

<sup>35</sup> Romero Sánchez, Guadalupe. 2014. "Las congregaciones de indios en el territorio central de la audiencia de Nueva Granada, siglos XVI-XVII". In *Devoción, Paisanaje e Identidad. Las cofradías y congregaciones de naturales en España y en América (siglos XVI-XIX)*, edited by Óscar Álvarez Gila, Alberto Angulo Morales y Jon Ander Ramos Martínez, 129-144. Bilbao: Universidad del País Vasco.

<sup>36</sup> Acosta Luna, Olga. 2011. *Milagrosas imágenes marianas en el Nuevo Reino de Granada*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 173.

<sup>37</sup> Stoichita, Víctor. 1996. *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el*

*siglo de Oro español*. Madrid: Alianza Forma, 62.

<sup>38</sup> AGN, Bogotá, Visitas Cundinamarca, Sección Colonia 62, tomo 10, folio 87r.

<sup>39</sup> AGN, Bogotá, Visitas Cundinamarca, Sección Colonia 62, tomo 10, folio 88r.

<sup>40</sup> Romero Sánchez, Guadalupe. 2011. "Alonso de Narváez, pintor andaluz establecido en Tunja". In *Andalucía y América. Patrimonio artístico*, edited by Rafael López Guzmán, 13-30. Granada: Editorial de la Universidad, 17-18.

<sup>41</sup> La primera tuvo lugar en 1557 y la tercera en 1573, constando en los documentos como uno de los contribuyentes de la primera carga Antonio de Santana.

<sup>42</sup> Porras Collantes, Ernesto. 2006. *Corónica Colonial de Tunja y su provincia*. Tunja: Academia Boyacense de Historia y Fondo Mixto de Cultura de Boyacá, 57, 65 y 67.

<sup>43</sup> Romero Sánchez, Guadalupe. 2011. "Alonso de Narváez, pintor andaluz establecido en Tunja". In *Andalucía y América. Patrimonio artístico*, edited by Rafael López Guzmán, 13-30. Granada: Editorial de la Universidad, 22-26.

<sup>44</sup> Archivo Histórico Regional (AHR), Tunja, Fondo Protocolo Notarial, volumen 11, año 1583, folios 381r.

<sup>45</sup> AGN, Bogotá, Fondo Historia Eclesiástica, Sección Colonia 30, documento 46, folios 773r-867v. En el folio 778r se menciona a Alonso de Narváez como mercader.

<sup>46</sup> Romero Sánchez, Guadalupe. 2011. "Alonso de Narváez, pintor andaluz establecido en Tunja". In *Andalucía y América. Patrimonio artístico*, edited by Rafael López Guzmán, 13-30. Granada: Editorial de la Universidad, 19-20.

<sup>47</sup> AHR, Tunja, Fondo Protocolo Notarial, volumen 11, año 1583, folios 336r-342r.

<sup>48</sup> A González además se le abrieron numerosas causas judiciales resultando en 1588 una sentencia condenatoria por público difamador a servir 8 años en galeras debiendo partir al puerto de Cartagena de Indias y unirse como remo a una de sus flotas para una vez cumplida la pena regresar a España sin posibilidad de volver hacia América.

AGN, Bogotá, Fondo Criminales (juicios), Sección Colonia 19, 151, documento 1, folios 30v-31r.

<sup>49</sup> AGN, Bogotá, Fondo Criminales (juicios), Sección Colonia 19, 151, documento 1.

<sup>50</sup> Corradine Mora, Magdalena. 2009. *Vecinos y moradores de Tunja 1620-1623*. Tunja: Consejo Editorial de Autores Boyacenses.

<sup>51</sup> Probablemente Patiño.

<sup>52</sup> Posiblemente Avendaño.

<sup>53</sup> Corradine Mora, Magdalena. 2009. *Vecinos y moradores de Tunja 1620-1623*. Tunja: Consejo Editorial de Autores Boyacenses, 185.

<sup>54</sup> Corradine Mora, Magdalena. 2009. *Vecinos y moradores de Tunja 1620-1623*. Tunja: Consejo Editorial de Autores Boyacenses, 150.

## REFERENCIAS

- Acosta Luna, Olga. 2011. *Milagrosas imágenes marianas en el Nuevo Reino de Granada*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert. <https://doi.org/10.1080/10609164.2013.851355>
- Álvarez White, María Cecilia. 1986. *Chiquinquirá, arte y milagro*. Bogotá: Presidencia de la República y Museo de Arte Moderno.
- Aristizábal, Luis H. 1987. "La Tunja de Inés de Hinojosa y de Juan de Castellanos." *Boletín Cultural y Bibliográfico* 13: 67.
- Ariza, Fr. Alberto. 1986. *Nuestra Señora de Chiquinquirá, Patrona Principal y Reina de Colombia*. Bogotá.
- Arizmendi Posada, Octavio, et al. 1986. *Chiquinquirá. 400 años*. Bogotá: Fondo Cultural Cafetero y Federación Nacional de Cafeteros.
- Castellanos, Juan de. 1887. *Historia del Nuevo Reino de Granada*. Madrid: Imp. de Antonio Pérez Dubrull.
- Cornejo, Fr. José María, y Fr. Andrés Mesanza. 1919. *Historia de la milagrosa imagen de Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá, de su ciudad y su convento*. Bogotá: Editorial Centro S.A.
- Corradine Mora, Magdalena. 2008. *Los fundadores de Tunja. Genealogías, Tomo I*. Tunja: Academia Boyacense de Historia.
- Corradine Mora, Magdalena. 2009. *Vecinos y moradores de Tunja 1620-1623*. Tunja: Consejo Editorial de Autores Boyacenses.
- Fajardo de Rueda, Marta. 2014. "Grabados europeos y pintura en el Nuevo Reino de Granada." *Historiolo. Revista de historia regional y local* 6: 68-125. <https://doi.org/10.15446/historiolo.v6n11.41977>
- Flórez de Ocáriz, Juan. 1990. *Libro primero de las Genealogías del Nuevo Reino de Granada*, edición facsimilar de la impresión de Madrid de 1674. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo e Instituto Colombiano de Cultura Hispánica.
- Gil Tovar, Francisco. 1986. "La Virgen de Chiquinquirá en el arte." In *Chiquinquirá. 400 años*, edited by Octavio Arizmendi Posada et al., 167-95. Bogotá: Fondo Cultural Cafetero y Federación Nacional de Cafeteros.
- Martínez Martín, Abel Fernando, Otálora Cascante, Andrés Ricardo, y María del Pilar Espinoza Torres. 2015. "En la ciudad de Dios. La advocación mariana de Miguel Suárez y las pinturas murales de la casa del fundador de Tunja Nuevos documentos e interpretaciones." *Historia y Memoria* 11: 179-211. <https://doi.org/10.19053/20275137.3728>
- Mateus Rosada, Gustavo. 1989. *Tunja. El arte de los siglos XVI-XVII-XVIII*. Bogotá: Litografía Arco.
- Morales Folguera, José Miguel. 1998. *Tunja. Ateñas del Renacimiento en el Nuevo Reino de Granada*. Málaga: Servicio de Publicaciones de la Universidad.
- Porras Collantes, Ernesto. 2006. *Corónica Colonial de Tunja y su provincia*. Tunja: Academia Boyacense de Historia y Fondo Mixto de Cultura de Boyacá.
- Romero Sánchez, Guadalupe. 2011. "Alonso de Narváez, pintor andaluz establecido en Tunja." In *Andalucía y América. Patrimonio artístico*, edited by Rafael López Guzmán, 13-30. Granada: Editorial de la Universidad.
- Romero Sánchez, Guadalupe. 2014. "Las congregaciones de indios en el territorio central de la audiencia de Nueva Granada, siglos XVI-XVII." In *Devoción, Paisanaje e Identidad. Las cofradías y congregaciones de naturales en España y en América (siglos XVI-XIX)*, edited by Óscar Álvarez Gila, Alberto Angulo Morales y Jon Ander Ramos Martínez, 129-144. Bilbao: Universidad del País Vasco.
- Sastoque Poveda, Fr. Luis Francisco O.P. (s.f.). *Historia de Nuestra Señora del Rosario, Chiquinquirá*. Bogotá: Universidad Santo Tomás.
- Stoichita, Víctor. 1996. *El ojo místico. Pintura y visión religiosa en el siglo de Oro español*. Madrid: Alianza Forma.
- Tobar y Buendía, Pedro de, et al. 1986. *La Virgen de Chiquinquirá. Única fuente histórica del milagro, escrita en el siglo XVII por el padre Pedro Tobar y Buendía*. Colombia: Academia Boyacense de Historia y Caja Cultural Cooperativa.

- Tobar y Buendía, Pedro de. 1986. *Verdadera Histórica Relación del Origen, Manifestación y Prodigiosa Renovación por sí misma y milagros de la imagen de la Sacratísima Virgen María, Madre de Dios, Nuestra Señora del Rosario de Chiquinquirá*, edición facsimilar de la impresión de Madrid de 1694. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.
- Vargas Murcia, Laura Liliana (2012). *Del pincel al papel: Fuentes para el estudio de la pintura en el Nuevo Reino de Granada (1552-1813)*. Bogotá: ICANH.
- Vences Vidal, Magdalena. 2008. *La Virgen de Chiquinquirá, Colombia: afirmación dogmática y frente de identidad*. México: Museo de la Basílica de Guadalupe.
- Zamora, Fr. Alonso de. 1980. *Historia de la Provincia de San Antonino del Nuevo Reino de Granada*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura Hispánica.



# EL CAMINO CUBISTA HACIA LA EXPERIENCIA N-DIMENSIONAL<sup>1</sup>

Iñigo Sarriguarte Gómez

Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea

Data recepción: 2017/03/17

Data aceptación: 2019/05/29

Contacto autor: [inigo@inigo77.jazztel.es](mailto:inigo@inigo77.jazztel.es)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0206-9864>

## RESUMEN

El acercamiento metodológico del lenguaje cubista hacia las ciencias contemporáneas les llevó a interesarse por aquellas cuestiones que eran más novedosas y que estaban siendo más debatidas a principios del siglo XX, entre ellas, la temática relacionada con la Cuarta Dimensión y todo lo relativo a lo *n-dimensional*, tanto desde una perspectiva positivista como filosófica, lo que les inducirá a consultar no sólo publicaciones herméticas, sino especialmente los trabajos matemáticos de Esprit Jouffret y Henri Poincaré, cuyas nociones técnicas serán transmitidas especialmente por parte del matemático Maurice Princet. Dichos encuentros especulativos y toma de contacto con lo *n-dimensional* impulsaran una reorientación representativa en los trabajos de Marcel Duchamp, Juan Gris, Kazimir Malevich y especialmente las aportaciones de Albert Gleizes y Jean Metzinger, entre otros.

Palabras clave: cubismo, cuarta dimensión, Gleizes, Duchamp, Metzinger

## ABSTRACT

The methodological approach of Cubist language towards contemporary science led the Cubists to take an interest in the latest themes under discussion in the early 20th century, including subjects relating to the Fourth Dimension and everything related to the *n-dimensional*, both from a positivist and philosophical perspective. As a result, they consulted both hermetic publications and, more specifically, mathematical works by Esprit Jouffret and Henri Poincare, whose technical concepts were disseminated by the mathematician Maurice Princet in particular. These speculative meetings and the contact engaged in with the *n-dimensional* inspired a representative reorientation in the work of Marcel Duchamp, Juan Gris, Kazimir Malevich and, especially, the contributions of Albert Gleizes and Jean Metzinger, among others.

Keywords: Cubism, fourth dimension, Gleizes, Duchamp, Metzinger

## 1. Matemáticas y relación con la Cuarta Dimensión

Para los cubistas, el interés por esta nueva dimensión no sólo provino del campo del pensamiento ortodoxo y la filosofía hermética, sino evidentemente del ámbito de las matemáticas, por lo que resulta necesario afinar un breve in-

ciso sobre los planteamientos básicos abordados en este campo científico<sup>2</sup>. Entre algunos de los primeros referentes, encontramos a Ludwig Schläfli (1814-1895), que abordó dicho apartado como si fuera una abstracción pura, tal y como lo explica concienzudamente en *Theorie der vielfachen Kontinuität* (1852). En dicho tratado, dejó a un lado el procedimiento matemático orientado tan-



Fig. 1. Juan Gris, *Retrato de Germaine Raynal*, óleo sobre lienzo, 1912. Colección privada

to a los polígonos como a los poliedros, ambos centrados en el plano y la apertura tridimensional, para ahondar en los polítopos, entendidos como proyección de los anteriores pero enfocado hacia la cuarta dimensión. Este geómetra suizo solía hacer uso de la proyección estereográfica para representar objetos de la cuarta dimensión. Dentro del apartado de la geometría multidimensional, junto a este último, también fueron relevantes las aportaciones de Bernhard Riemann (1826-1866) y Arthur Cayley (1821-1895), entre otros.

Por otro lado, no podemos olvidarnos de C.H.Hinton, con su famoso artículo *What is the Fourth Dimension?* (1880), donde anotaba que los puntos que se movían a lo largo de las tres dimensiones podían concebirse como secciones consecutivas de líneas cuatridimensionales atravesando un plano tridimensional, una idea que anticipó la noción de línea de universo y del tiempo como cuarta dimensión<sup>3</sup>, aspectos que más tarde se asentarían en la teoría de la relatividad de Albert Einstein. Este matemático

británico solía usar una serie de cubos coloreados mediante cuyo estudio pretendía visualizar el espacio tetradimensional, siendo especialmente relevante la publicación en 1904 de su libro *La cuarta dimensión*.

También, este tema se convirtió en uno de los preferidos del pensador y matemático ruso Piotr Demiónovich Ouspenski (1878-1947), pero abordado desde una perspectiva más espiritual. Entre sus principales obras, debemos registrar *La cuarta dimensión* (1909) y *Tertium Organum* (1912), realizando en este último numerosas interpelaciones a un cuerpo tetradimensional bajo las formas descritas por Platón, así como el noúmeno de Kant. Para este autor, uno de los preferidos de Kasimir Malevich, en este ámbito *n*-dimensional es donde se puede dar una visión mística, que puede ser representada por medios artísticos, tal y como lo llevó a cabo el pintor suprematista. Por ejemplo, para este pensador:

*Las ideas de la cuarta dimensión, las ideas del espacio multi-dimensional, enseñan el camino por el cual podemos alcanzar el ensanchamiento de nuestra concepción del mundo. La expresión cuarta dimensión a menudo se encuentra en el lenguaje usual y en literatura, pero muy raramente alguien tiene una idea clara de lo que realmente significa. Generalmente la cuarta dimensión se utiliza como sinónimo de lo misterioso, lo milagroso, lo sobrenatural, incomprendible e incognoscible, como una especie de definición general de los fenómenos del mundo extra-físico.*

*Los espiritistas y los ocultistas de varias escuelas a menudo hacen uso de esta expresión en su literatura, asignando a la esfera de la cuarta dimensión todos los fenómenos del mundo del mas allá o de la esfera astral. Pero no explican lo que significa, y por lo que dicen solo puede entenderse que la principal propiedad que atribuyen a la cuarta dimensión es la de la incognoscibilidad.<sup>4</sup>*

Este anterior manual se entendía como una continuación del *Organon* de Aristóteles y el *No-vum Organum* de Francis Bacon. Mediante estos trabajos teóricos y filosóficos planteó unificar el ocultismo con las modernas concepciones de la ciencia, con el objetivo de explicar la conciencia cósmica y el mundo multidimensional. Como bien plantea el matemático Raúl Ibáñez, "Para Hinton y Ouspensky, la cuarta dimensión no es



sólo un concepto espacial, sino también un tipo de conocimiento, una toma de consciencia de una realidad superior. Para ellos el estudio matemático de la cuarta dimensión lleva de forma natural a las creencias místicas, que de forma sencilla pueden resumirse como: Todo es Uno, y el Uno es incognoscible."<sup>5</sup> Posteriormente, el futurista ruso Matyushin incluiría varios pasajes de los escritos de Ouspensky sobre esta dimensión entre los extractos del libro de Gleizes y Metzinger titulado *Du Cubisme*, que había traducido en marzo de 1913 para la revista *Union of Youth*.

Encontramos tres matemáticos franceses, que tuvieron una repercusión de mayor calado para los cubistas. El primero de ellos es Maurice Princet (1875-1973), que consolidó una relación muy cercana con Picasso, Apollinaire, Jean Metzinger y Marcel Duchamp, entre otros. De hecho, se le conocerá como "el matemático del cubismo."<sup>6</sup> Se le ha considerado el transmisor de los trabajos de Henri Poincaré y Esprit Jouffret, así como de las distintas teorías en boga sobre la cuarta dimensión a los cubistas en el *Bateau-Lavoir*. Según Apollinaire:

*Los pintores nuevos no se han planteado ser geométricos, como tampoco lo hicieron sus ancestros. Pero puede decirse que la geometría es a las artes plásticas lo que la gramática es al arte del escritor. Así pues, hoy, los sabios ya no se limitan a las tres dimensiones de la geometría euclidiana. Los pintores se han visto conducidos natural y, por así decirlo, intuitivamente, a preocuparse por las nuevas medidas posibles de la extensión que en el lenguaje de los talleres modernos se designaban global y brevemente por el término cuarta dimensión.*<sup>8</sup>

El segundo nombre de relevancia es Jules Henri Poincaré (1854-1912), con importantes aportaciones en el campo de la mecánica y la elaboración de teorías sobre la luz y las ondas electromagnéticas, desarrollando, junto a Albert Einstein y Hendrik Lorentz, la teoría de la relatividad restringida. Igualmente, abordó la problemática tetradimensional, anotando que "todo sucede como si el tiempo fuese una cuarta dimensión del espacio, como si el espacio de cuatro dimensiones que resulta de una combinación del espacio ordinario y del tiempo, pudiera girar no sólo en torno a un eje del espacio ordinario, de manera que el tiempo no sufriese alteración,



Fig. 2. Juan Gris. *Hombre en el Café*, óleo sobre lienzo, 1912. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, PA, USA

sino en torno a un eje cualquiera. Para que la comparación sea matemáticamente justa, es necesario atribuir valores puramente imaginarios a la cuarta ordenada del espacio."<sup>9</sup> Junto a este anterior, también encontramos las propuestas de Esprit Jouffret (1837-1904) en *Melanges de géométrie à quatre dimensions* (1906) y especialmente en *Traité élémentaire de géométrie à quatre dimensions* (1903), donde describe los hiper-cubos y otros complejos poliedros en cuatro dimensiones, que serían posteriormente analizados por Picasso en relación con *Las Señoritas de Avignon* (1907). De hecho, cuando Henri Matisse y Leo Stein vieron *Las Señoritas de Avignon* de Picasso en el *Bateau Lavoir*, su primera reacción fue exclamar que el artista estaba intentando crear la cuarta dimensión<sup>10</sup>. De hecho, para Guillaume Apollinaire, "los jóvenes pintores de las escuelas extremas tienen como fin secreto hacer pintura pura. Es un arte plástico enteramente nuevo. Sólo está en sus comienzos y todavía no es tan abstracto como quisiera. La mayoría de los pintores nuevos están haciendo matemáticas sin saberlo o sin saberlas, pero no han abandonado todavía a



Fig. 3. Jean Metzinger. *Desnudo*, óleo sobre cartón, 1910-11. Collection de Madame Bourdon

la naturaleza, a la que interrogan para aprender de ella el camino de la vida.”<sup>11</sup>

## 2. Los primeros pasos cubistas hacia la Cuarta Dimensión

En relación con los pintores y escritores del grupo de París vinculados al cubismo, debemos anotar que la mayoría de ellos había pertenecido anteriormente al círculo simbolista, siendo este el caso de Jean Metzinger, Albert Gleizes, y los poetas Guillaume Apollinaire y Alexandre Mercereau, quienes solían frecuentar las tertulias del también poeta Paul Fort, que se organizaban los martes por la tarde en el *Café Closerie des Lilas*<sup>12</sup>. También, gran parte de ellos eran profundamente antitradicionalistas por convicción y temperamento, lo que les permitió asumir este nuevo lenguaje como un instrumento adecuado para la destrucción de las viejas formas de hacer pintura. Para estos artistas, “una consideración importante fue la decisión de expresar la realidad sólida de las

cosas sin tener que recurrir a técnicas ilusionistas. Más aún, el cubismo era un intento de hacer de cada cuadro una nueva realidad tangible en lugar de una imagen ilusoria, ya fuese de un ideal imaginario o de una sensación puramente visual de la realidad.”<sup>13</sup> Según Gleizes y Metzinger:

*El cuadro, por su parte, contiene en sí mismo su razón de ser. Se le puede trasladar impunemente de una iglesia a un salón, de un museo a una habitación. Esencialmente independiente, necesariamente total, no tiene por qué satisfacer de inmediato al espíritu sino, al contrario, arrastrarlo poco a poco hacia las ficticias profundidades en donde sigue despierta la luz ordenadora. El cuadro no va con este o con aquel conjunto; va con el conjunto de las cosas, con el universo: es un organismo.*<sup>14</sup>

Dentro de estos contextos de debate, debemos anotar el libro de C.W. Leadbeater *The Other Side of Death* (1903), que conexionaba parcialmente con el pensamiento de C.H. Hinton. De hecho, Leadbeater vio en el sistema de ejercicios de Hinton el medio para desarrollar la visión astral.<sup>15</sup> Esta cuestión resultaba un tema habitual en las tertulias teosóficas de París entre 1911 y 1912. En 1911 se publica el artículo “L’Esprit et l’espace: La Quatrième Dimension” en el periódico teosófico *Le Théosophe*, siendo su autor Léon Revel, donde se recogen los puntos de vista de Leadbeater. De acuerdo a L. Revel: “Las percepciones de un mundo más sutil interpenetrando aquellos de un mundo inferior debe ser el primer resultado en una expansión de las nociones de la mente sobre la dimensiones del espacio, y después en una apertura de una visión más interior, como una visión interna que penetra a través de los objetos.”<sup>16</sup> En la misma línea se llegaron a expresar Albert Gleizes y Jean Metzinger: “Sin embargo, Courbet siguió siendo esclavo de las peores convenciones visuales. Al ignorar que para descubrir una relación verdadera hay que sacrificar mil apariencias, aceptó sin ningún control intelectual cuanto su retina le comunicaba. No llegó a sospechar que el mundo visible sólo se hace real a través de la operación de la mente, y que los objetos que nos golpean con más fuerza no son siempre aquellos cuya existencia es la más rica en verdades plásticas.”<sup>17</sup>

Después, en 1912, *Editions Théosophiques* publica *Quatrième Dimension* por A. de Noircar-

me, donde se aportan datos sobre el hipercubo tetradimensional. Estas publicaciones fomentarían el debate sobre dicha dimensión durante estos años, de hecho, a menudo la teoría cubista se ponía en relación con los conceptos hiperespaciales, además de relacionarse con los escritos de C.H. Hinton, A. de Noircarme, Esprit Jouffret, L. Revel y C.W. Leadbeater, entre otros.

Para los cubistas, las referencias *n-dimensionales* no sólo provenían de los anteriores autores, sino también de la literatura de Guillaume Apollinaire y de sus caligramas, realizando el primero de estos en 1914. Apollinaire realmente no había inventado los caligramas, ya que estos proceden de la cultura alejandrina. Su objetivo con los caligramas era lograr un tipo de composición artística que se situara entre la pintura y la poesía. De hecho, en el caligrama, la imagen que se obtiene con la escritura es forjada de manera intencional, permitiéndose que algo coincida con el texto de la escritura. Para Tomás Llorens, "la amplia variedad de estilos que se encuentran en la obra literaria de Apollinaire se explica, en parte, por su curiosidad intelectual, que le hizo un experto tanto en literatura helénica como en materias artúricas, herejías altomedievales, poesía medieval y filosofía oriental. Apollinaire fue una persona de vasta y desordenada erudición, más interesado en las culturas milenarias que por la actualidad del presente."<sup>18</sup>

En cualquier caso, las principales descripciones sobre la cuarta dimensión son aportadas por Apollinaire en abril de 1912 en el artículo titulado "La Peinture nouvelle", que se publica en la revista *Les Soirées de Paris*, y en el capítulo tercero de su libro *Méditations esthétiques. Les Peintres Cubistes* (1913), donde define esta dimensión como "la inmensidad del espacio eternizándose en todas dimensiones en un momento determinado."<sup>19</sup> Este libro fue el segundo de una colección proyectada por el poeta Jacques Nayral, siendo el primero *Du Cubisme* (1912), de Albert Gleizes y Jean Metzinger. En cualquier caso, el libro de Apollinaire se convirtió durante mucho tiempo en la obra fundamental sobre el cubismo. El formato adquirió un carácter de collage, al conformarse a partir de escritos anteriores del poeta, que habían sido adaptados, a la vez que ingresaba algunos nuevos textos.

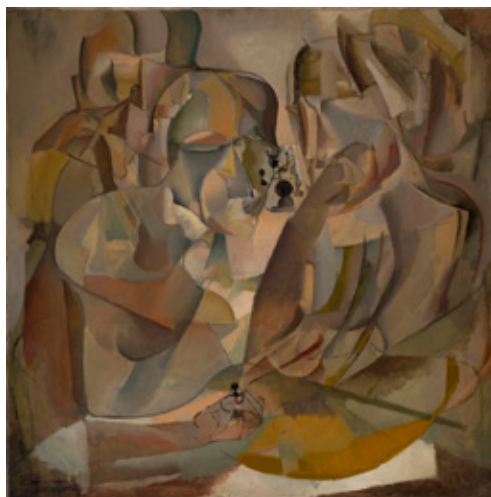


Fig. 4. Marcel Duchamp, *Retrato de jugadores de ajedrez*, óleo sobre lienzo, 1911. Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, PA, USA

Si Maurice Raynal<sup>20</sup> en el artículo "Comœdia Illustré" relacionó la cuarta dimensión con la práctica de los primitivos sobre objetos pintados tal y como ellos lo pensaban; por otro lado, Apollinaire la definió de la siguiente manera: "Añadamos que esta imaginación: la cuarta dimensión, sólo ha sido la manifestación de las aspiraciones, de las inquietudes de gran número de jóvenes artistas cuando observaban esculturas egipcias, negras y oceánica, cuando meditaban sobre obras científicas, cuando esperaban un arte sublime, y, que ya sólo se atribuye a esta expresión utópica, que había que comentar y explicar, un interés, por así decirlo, histórico."<sup>21</sup>

Los teóricos del cubismo Albert Gleizes y Jean Metzinger abordaron el tema del asunto y para ello estudiaron geometría con el matemático Maurice Princet. Con su participación en el *Grupo Puteaux*, convirtieron este foro en un lugar idóneo para abordar tanto esta cuestión, como cualquier otra disciplina filosófica y esotérica, que tanto atraía a estos artistas. Especialmente los artistas vinculados a este grupo, caso de Albert Gleizes, Jean Metzinger, Juan Gris, Robert Delaunay, Fernand Leger, Raymond Duchamp-Villon, así como Francis Picabia y Marcel Duchamp, y el propio Maurice Princet mantendrían guiños constantes a esta temática. De hecho, Princet fue nombrado colaborador en el *Bulletin de La*



Fig. 5. Pablo Picasso, *Retrato de Ambroise Vollard*, óleo sobre lienzo, 1910. Pushkin Museum, Moscú. Rusia

*Section d'Or* con motivo de la exposición del grupo en 1912.

En sus memorias *Le Cubisme était né*, Metzinger escribe sobre el relevante papel de este matemático:

*A menudo Princet se unía a nosotros. Aunque era muy joven, ocupaba una posición importante en una compañía de seguros, a la que aportaba su conocimiento matemático. Pero, más allá de su profesión, concebía las matemáticas como un artista y evocaba la continuidad de las n-dimensiones como una estética. Conseguía interesar a los pintores en las nuevas perspectivas del espacio por Victor Schlegel y otros, y tenía éxito en esto. Al escucharle por suerte una vez, incluso Henri Matisse quedó sorprendido en el transcurso de una charla sobre un Ensayo sobre Hiperespacio.<sup>22</sup>*

De hecho, el prefacio no matemático que Princet escribe para el catálogo de Delaunay en la exposición de 1912 en la Galerie Barbazanges

se toma como la conexión oficial entre la pintura cubista y Princet<sup>23</sup>.

Si entre 1900 y 1930, el tema de la cuarta dimensión atrajo la atención de los artistas vanguardistas, tampoco lo fue menos el tema de la geometría no-euclidiana, al negar el principio de la indeformabilidad, basada en las teorías conocidas del *tensor de curvatura de Riemann*<sup>24</sup>, que en sí mismas representan una separación de la métrica de la variedad en relación con la métrica euclídea. De acuerdo a Macarena Cebrián López:

*A partir de ellas se empieza a creer que en una superficie irregularmente formada, una figura podría moverse sobre sí y sufrir cambios o deformaciones. Los principios del espacio curvo comenzaron a invalidar el sistema de perspectiva lineal heredada desde el Renacimiento. Riemann rompe con la posición de culto que tuvo la geometría euclidiana por casi dos mil años con la introducción de los espacios hiperdimensionales, exponiendo sus novedosas propiedades y demostrando que la geometría de Euclides sólo estaba basada de percepción.<sup>25</sup>*

### 3. Desarrollo del cubismo al amparo de la Cuarta Dimensión

Este tema, al igual que la geometría no-euclidiana, se convertirá en un clásico en ciertos círculos intelectuales, tanto para teósofos como para artistas, de hecho, como afirma Linda Henderson<sup>26</sup>, la cuarta dimensión y la geometría no-euclidiana emergen entre los temas más importantes que unifican buena parte de la teoría y el arte moderno. A partir de aquí, serán numerosos los creadores, que por distintos intereses, se irán acercando a estas teorías, tal y como ocurre con Mondrian, que de acuerdo a Runette Kruger, la visión utópica de este artista estaba relacionada con explicaciones de la cuarta dimensión o también llamada *filosofía del hiperespacio*.<sup>27</sup> Por otro lado, muchos de los apartados del matemático ruso Ouspensky se conexionan con los planteamientos de Kassimir Malevich. En definitiva, la lista de artistas que en ciertos momentos puntuales ahondan en esta temática es muy amplia, desde Marcel Duchamp hasta un gran número de pintores abstractos, caso de Kupka, Lissitzky, van Doesburg, Larionov y Goncharova, entre otros.



Fig. 6. Albert Gleizes, *Mujer con flores*, óleo sobre lienzo, 1910. Museum of Fine Arts, Houston, Texas, USA

La práctica artística se ve influenciada por dos interpretaciones relacionadas con la dimensión superior. La primera muestra un planteamiento geométrico espacial, siendo muy visible en el primer cubismo al representar todos los lados de un objeto a la vez. Este tratamiento lo encontramos en la descripción de Ouspensky<sup>28</sup> en relación con la cuarta dimensión, ya que se produce una visión de toda la superficie exterior del objeto, así como incluso de su interior, siendo observadas desde todos los puntos de vista; y es aquí donde reside uno de los fundamentos vitales de la representación cubista. La segunda interpretación se enlaza más con una explicación de carácter místico y espiritual, que también generaría un foco de atracción para los artistas en relación con la teosofía.

La destrucción de la perspectiva lineal ha sido constantemente relacionada con la aplicación y el conocimiento de dicha dimensión. Su aceptación era una manera de rechazar la perspectiva renacentista tridimensional y un síntoma de liberación, que les permitía ir más allá de la mera representación física de carácter tridimensional. De hecho, al igual que para la mayoría de los cubistas, Braque se sentía insatisfecho con la perspectiva tradicional por muchas de las mismas razones que Picasso. En la medida en que es mecánica, esta perspectiva nunca puede conducir a una completa posesión de los objetos, afirmaba.<sup>29</sup> Por este motivo, según Maurice Raynal, "en vez de pintar los objetos como los ven, ellos los pintaban como los pensaban, y esta es



Fig. 7. Jean Metzinger, *El Pájaro Azul*, óleo sobre lienzo, 1913. Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris

precisamente la ley que los cubistas han readaptado, amplificado y codificado bajo el término bien conocido de cuarta dimensión."<sup>30</sup> En opinión de Douglas Cooper, "los cubistas habían echado abajo el sistema basado en la perspectiva lineal científica que había prevalecido en la pintura europea desde el Renacimiento, y habían sentado el derecho del artista a contemplar las cosas desde varios puntos de vista a la vez y a incorporar a la obra de arte el conocimiento adquirido en otras fuentes distintas de las puramente visuales."<sup>31</sup> En cualquier caso, ya Albert Gleizes lo había dejado claro al afirmar lo siguiente:

*El Renacimiento es la apoteosis del SUJETO, que rechaza el predominio del OBJETO – preocupación esencial de los siglos anteriores al XIII. Categóricamente, el cubismo vuelve a cuestionar los derechos del objeto; llevará a su paroxismo el descrédito en el que ha caído el sujeto a lo largo del siglo XIX: los pintores válidos de este siglo pintaban cualquier cosa porque presentían –y ahí residió su genio– la primacía de los valores intrínsecos de la pintura sobre los valores accesorios del sujeto; pues estos últimos eclipsaron al pintor y con él, consecuentemente, al hombre.<sup>32</sup>*



Fig. 8. Kazimir Malevich, *El afilador de cuchillos*, óleo sobre lienzo, 1912. Yale University Art Gallery, New Haven, CT, USA

Estos artistas habían separado las funciones pictóricas del color, la forma y el volumen, permitiéndolas coexistir y funcionar con independencia. Habían establecido una nueva relación entre la organización abstracta y formal de una obra de arte y su contenido figurativo, rompiendo con la concepción de la *Belle Peinture*. De hecho, para ellos, si la tercera dimensión encarcela la forma en la materia, la cuarta lo libera: "Tal y como se presenta en la mente, desde el punto de vista plástico, la cuarta dimensión estaría engendrada por las tres medidas conocidas: configura la inmensidad del espacio eternizándose en todas las direcciones en un momento determinado. Es el espacio mismo, la dimensión del infinito; es la que dota a los objetos de plasticidad."<sup>33</sup> De igual manera lo explica Linda Dalrymple Henderson, "la cuarta dimensión fue primeramente un símbolo de liberación de los artistas."<sup>34</sup>, permitiendo que pudieran alejarse de la realidad visual y rechazar completamente el sistema de perspectiva única. En opinión de Albert Gleizes: "más allá de las tres dimensiones de Euclides hemos añadido otra, la cuarta dimensión, que es la figuración del espacio, la medida de lo infinito."<sup>35</sup> En este sentido, para los cubistas, la cuarta dimensión era indicar una realidad superior, una verdad transcendental que estaba por ser descubierta individualmente por cada artista. Aunque Gleizes y Metzinger nunca hablaron explícitamente de la



Fig. 9. Henri Le Fauconnier, *Abundancia*, óleo sobre lienzo, 1910-11. Haags Gemeentemuseum, La Haya, Holanda

cuarta dimensión en *Du Cubisme* hicieron mucho hincapié en la libertad del artista.

Los contactos entre Maurice Princet y los artistas cubistas fueron de diversa intensidad, siendo quizás más relevante la conexión con Juan Gris, quien ya había demostrado una notable capacidad de abstracción, racionalización e intelectualización del estilo, tal y como será plasmado en sus posteriores escritos. Según Herschel Chipp<sup>36</sup>, Metzinger y Gris realizaron un estudio de geometría bajo la dirección de Princet con el propósito de explorar estas posibilidades, es decir, la aplicación de la geometría no-euclidiana y una cuarta dimensión en la pintura cubista. Según John Golding, "el acercamiento intelectual de Gris al cubismo le condujo inevitablemente a interesarse por sus implicaciones matemáticas. Durante la guerra se convirtió en un lector atento de las obras de Poincaré y Einstein, y más tarde, en 1921, llegó a escribir una carta a Ozenfant

en la que afirmaba ser capaz de reducir cualquier composición a sus componentes puramente geométricos.<sup>37</sup> Asimismo, de acuerdo a J.F. Yvars, Juan Gris sentía una “declarada fascinación por las fantasías matemáticas de Princtet que indujeron al artista madrileño a la búsqueda de la cuarta dimensión, como se demostró en la famosa conferencia de la Sorbona “Sur les possibilités de la peinture”.<sup>38</sup>

En relación con estos intereses *n-dimensionales*, debemos anotar las siguientes obras del artista: *Retrato de Germaine Raynal* (1912), *Hombre en el café* (1912), *Guitarra y Flores* (1912) y *Naturaleza Muerta* (1917). Sobre esta primera pintura, John Golding aclara lo siguiente:

*Estas pinturas de Gris ilustran la que posiblemente es la diferencia fundamental entre su cubismo temprano y el de Picasso y Braque. En las obras de estos últimos da la impresión de que el pintor se ha movido alrededor de los motivos, pintándolos desde un punto de vista variable; por el contrario, Gris disecciona el motivo, examina cada una de sus partes desde un punto de vista distinto pero único, y reconstruye la imagen global a partir de estas distintas secciones. El resultado en las obras de los tres pintores es una síntesis óptica altamente informativa. Pero Gris está todavía adaptando y reelaborando la perspectiva científica (mediante la fusión en una única imagen de una serie de puntos de vista distintos pero consecuentes) con objeto de lograr precisamente aquellos efectos por los que Picasso y Braque la habían abandonado.<sup>39</sup>*

En la obra *Desnudo* (1910-1911) de Jean Metzinger, con sus múltiples divisiones, se rompe cualquier atisbo de existencia tridimensional en la figura. Estas divisiones hablan de la gran complejidad existente en el cuerpo hiperdimensional. Los cubistas aplicaban la desestructuración en relación con lo *n-dimensional*. Aunque “los conceptos de la cuarta dimensión diferían, todos sus defensores estaban de acuerdo en que ésta representaba un espacio fuera de la percepción sensorial y en que invertía el diálogo respecto de lo que era real e irreal o lógico e ilógico en la percepción del universo tridimensional que nos rodea, el cual se consideraba, de hecho, ilusorio.”<sup>40</sup>

Duchamp también confirma que por aquellos años estudiaban a Poincaré, Gaston de Pawlowski y especialmente el libro de Jouffret titulado *Traité*



Fig. 10. Max Weber, *Interior de la Cuarta Dimensión*, óleo sobre lienzo, 1913. National Gallery of Art, Washington, DC, USA

*élémentaire de géométrie à quatre dimensions*<sup>41</sup>, mostrando su interés por este tema en *Retrato de jugadores de ajedrez* (1911). Se conoce que Jouffret utilizaba el ajedrez como metáfora para visualizar dicha dimensión, al identificarla con el propio proceso mental del ajedrecista cuando participa de partidas simultáneas a ciegas, es decir, sin ver los tableros en los que juega. Debemos resaltar *Novia* (1912), donde para autores como Christopher Green<sup>42</sup>, parece que traslada sus anteriores conocimientos sobre el tema al lienzo, intentando mostrar una figura tetradimensional y la imposibilidad de su representación retinal, lo que le conllevaría una orientación más mental y conceptual del arte.

Asimismo, para Linda Dalrymple, hay profundas semejanzas entre el *Retrato de Ambroise Vollard* (1910) de Picasso y la *perspective cavalière*<sup>43</sup> de Jouffret, donde se representa una variedad de planos y ángulos vistos desde diferentes perspectivas. Debemos recordar que la apariencia última de los cuadros cubistas era el resultado de un proceso de fragmentación formal y de la consiguiente disolución del espacio circundante. Una vez que se conformaba la estructura general, las pinturas eran abordadas sección por sección hasta generar un equilibrio compositivo. En opinión de Pierre Daix: “Como ha subrayado Jean Leymarie a partir de las naturalezas muertas de Braque (pero esto también es válido para las de Picasso) de comienzos de 1910, ya no se trata de girar sucesivamente alrededor del objeto, y menos aún de someterlo a la geometría descrip-

tiva, sino de evocar unitariamente su esencia y su realidad constitutiva.”<sup>44</sup>

El físico norteamericano Michio Kaku anota lo siguiente: “En lugar de un solo punto de vista, los cuadros de Picasso muestran perspectivas múltiples, como si hubieran sido pintados por alguien de la cuarta dimensión, capaz de ver todas las perspectivas simultáneamente.”<sup>45</sup> Este recurso de la simultaneidad ha sido el método más directo para los cubistas a la hora de representar y analizar el sentido tetradsimensional. Ciertamente, el cubismo había conseguido romper con la visión de las tres dimensiones, acercándose a los postulados que defendían las teorías explicativas de la cuarta dimensión, es decir, aquella que permitía ver una figura en su globalidad, bajo una multiplicidad de planos, pudiendo analizar el objeto representado desde varias perspectivas simultáneas. Igualmente, según Tomás Llorens: “Apollinaire denomina *simultaneísmo* a un modo de trabajar ajeno a las leyes lógicas de causa y efecto, o comienzo y final. Esta forma de escribir permite a Apollinaire abrir dicha percepción a objetos que se presentan de forma simultánea, provocando una apreciación distinta del mundo. Con el principio de simultaneidad se sustituye la percepción lineal o habitual del mundo por una percepción virgen, sin concepto; se trata tan sólo de un *flotar* o *vagar*.”<sup>46</sup> También, en palabras de David Cottington:

*El concepto de simultaneidad, entendido tanto por los futuristas como por los cubistas de salón, registró tal distinción, a través del énfasis puesto en el papel de la invención artística para seleccionar y sintetizar en el lienzo la mezcla de elementos recordados y vistos de un sujeto, con el fin de representar la experiencia de la modernidad. Pero esta distinción también caracterizó otra concepción de simultaneidad que era crucial dentro del cubismo: la yuxtaposición o combinación, en una sola pintura, de sistemas de perspectiva o puntos de vista radicalmente distintos y discontinuos.*<sup>47</sup>

Resulta de interés la aportación de Christian Briend: “En un comentario personal de su retrato a la revista *Montjoie!*, Gleizes afirma su intención de aprehender “el objeto, no ya considerado desde un punto de vista determinado, sino definitivamente reconstruido siguiendo una selección sucesiva que su propio movimiento le permite

descubrir”. Gleizes recupera así una noción de origen literario a la que alude la mención de los *Rythmes simultanés*, situada ostensiblemente en la parte inferior del cuadro.”<sup>48</sup> En este sentido, sobresale su cuadro *Mujer con Flores* (1910), donde se puede observar la imagen de un icosaedro, es decir, un poliedro con doce caras pentagonales y veinte triangulares. Dicho sólido dispone de 30 vértices idénticos, donde se juntan dos triángulos y dos pentágonos en cada uno de ellos. Por otro lado, hay unas 60 aristas idénticas que separan a cada triángulo de un pentágono.

En el artículo de Albert Gleizes titulado “La Peinture et ses Lois. Ce qui devait sortir du Cubisme”, publicado en la revista *La vie des Lettres et des Arts*, en marzo de 1923, entre las páginas 44-49, se describe el sistema plástico de las traslaciones y rotaciones de planos, por ejemplo los movimientos simultáneos de la rotación y la traslación de un plano rectangular. Como apunta Linda Dalrymple Henderson: “tanto simultaneidad y espacio-tiempo han sido identificados con un cubismo conectado de alguna manera a la *Teoría de la Relatividad*, y, en cambio, las referencias a la cuarta dimensión y la geometría no-euclidiana con los escritos del cubismo..., sin embargo, los cubistas no estuvieron influenciados por la relativización de la simultaneidad de Einstein ni por las ideas del *espacio-tiempo* de Minkowski. Verdaderamente, su *cuarta dimensión* fue una apertura hacia la geometría *n-dimensional* del siglo XIX.”<sup>49</sup>

En el *Groupe de Puteaux* pensaban que al mover sistemáticamente los objetos y girarlos mentalmente, como geometría *n-dimensional*, el artista podía pasar de la tercera a la cuarta dimensión. La palabra simultaneidad la aceptaron para describir los resultados de estos procesos sólo después de febrero de 1912. Posteriormente, el término adquirirá una categoría de simultaneidad más espacial que temporal. En cualquier caso, la búsqueda de la cuarta dimensión fue un recurso para que el pintor se desentendiese de las relaciones habituales entre los objetos y, de este modo, analizar la incidencia en la mente del artista. Como bien interpreta J.F. Yvars, “la cuarta dimensión aún todas las características del espacio cubista: percepción simultánea, estallido de volúmenes, dinamismo genético de esa tensión que provoca la sensación o el efecto de ruptura



con el espacio tradicional de disciplina euclídea y prospectiva."<sup>50</sup>

Metzinger fue uno de los pintores más entusiastas en aplicar los principios de la cuarta dimensión, tratando de captar tanto el interior, como el exterior de la forma, tal y como se vería en un plano superior. El tratamiento cerebral de la visión resulta fundamental para remarcar la presencia de los volúmenes mediante el recortado en facetas, hacer circular el aire y la luz en el espacio pintado, crear tensiones a través de contrastes de formas y ritmos, lo que produce en palabras de Pierre Daix una realidad material independiente<sup>51</sup>. Resultan de interés los trabajos de este pintor bajo los títulos *Paisaje cubista* (1911), *El Pájaro Azul*, *Nature morte (4me dimensión)* y *Mujer con Abanico*, estas últimas de 1913. También, sobresale su pintura *La hora del té* (1911), donde el detalle de la taza es fragmentada por la mitad con una visión frontal y oblicua. De hecho, para el crítico Maurice Raynal: "Los primitivos, en lugar de pintar los objetos como ellos lo veían, los pintaban como lo pensaban, y ésta es precisamente la ley que los cubistas han readaptado, amplificado y codificado bajo el nombre de *cuarta dimensión*."<sup>52</sup>

Son muchos los atributos *n-dimensionales* que se podrían interperlar con el trabajo de los cubistas, de hecho, como afirma Jolanda Nigro: "El instrumento musical podría aludir a la dimensión del tiempo, la síntesis del espacio-tiempo implícita en un objeto diseñado de forma simultánea desde diferentes puntos de vista e influenciado por el concepto del *continuum* espacio-temporal de Bergson, y, por último, la *cuarta dimensión* de la que más tarde hablará Apollinaire, a veces concebido como un equivalente del tiempo y, más a menudo, como una dimensión de lo infinito, lo inmaterial, lo espiritual."<sup>53</sup>

Entre las principales obras cubistas de Malevich destaca *El leñador* (1911), una composición estática en donde reduce tanto la figura como los troncos que la circundan a formas tubulares de carácter elemental; para ello articula un espacio pictórico aplanado, que le permite orientar en distintas direcciones los planos de los troncos. También, destaca *El afilador de cuchillos* (1912), en donde fusiona tratamientos cubistas y futuristas, mediante la multiplicación de miembros,

la cabeza y el cuchillo. Asimismo, las siguientes obras mantienen notables conexiones con el estudio del ámbito *n-dimensional*, caso de la pintura titulada *Abundancia* (1910-11) de Le Fauconnier. Pero, especialmente, sobresale *Interior de la Cuarta Dimensión* (1913) de Max Weber; donde se evoca la vista de una ciudad a través de los planos y estratos de la representación cubista. El cuadro fue pintado en el mismo año de la exposición *Armory Show* en Nueva York, la primera y más importante exposición sobre arte moderno en este país. Debemos recordar que anteriormente, en 1910, ya había publicado el artículo bajo el epígrafe *La Cuarta Dimensión desde un punto de vista plástico* en la revista *Camera Work*, donde se anotaba que la cuarta dimensión era un estado de conciencia de gran magnitud espacial en todas las direcciones a la vez<sup>54</sup>.

#### 4. Conclusiones

Una de las principales características de las Vanguardias Históricas fue su predisposición hacia nuevas perspectivas de conocimiento y aplicación experimental, observándose en el caso del cubismo todas aquellas pautas relacionadas con la Cuarta Dimensión, planteamiento filosófico-matemático que se había puesto de moda desde principios de siglo gracias a los primeros trabajos de C. H. Hinton, P.D. Ouspenski, los teósofos C. W. Leadbeater, L. Revel, así como los estudios de matemáticos franceses, caso de Henri Poincaré, Esprit Jouffret y sobre todo Maurice Princet, conocido como el "matemático del cubismo", ya que sería el principal transmisor de dichas teorías, ya articuladas por Poincaré y Jouffret, a críticos, literatos y artistas como Picasso, Jean Metzinger, Albert Gleizes y Marcel Duchamp, entre otros. Se abordaba la cuestión n-dimensional en base a muestras de hipercubos y otros complejos poliedros en cuatro dimensiones. Igualmente, además de todos estos autores, una de las referencias más cercanas fue la literatura de Guillaume Apollinaire, visiblemente interesado en el tema y del cual desarrolla numerosas anotaciones en sus escritos, caso de *Méditations esthétiques. Les Peintres Cubistes* (1913).

Los encuentros intelectuales dentro del Grupo Puteaux fomentaron uno de los espacios de mayor relevancia y progresismo científico, siendo el

alma mater de estos intercambios de conocimientos filosófico-científicos el propio Maurice Princet, quien colaboraría en el *Bulletin de La Section d'Or* con motivo de la exposición del grupo en 1912.

Los artistas intentaron aplicar dichas interpretaciones en sus propuestas experimentales, no representando los objetos como se veían, sino bajo códigos meditados que intentaban simular dicho estrato n-dimensional. Esta práctica les permitió trabajar de una manera más libre, rompiendo ataduras y corsés normativos, que les permitieran ahondar en una nueva sistematización representativa. La cuarta dimensión supone escenificar una realidad superior, que debía ser descubierta por cada creador, de ahí los numerosos intentos de materializar dicho nivel en los trabajos de Juan Gris, Jean Metzinger, Henri Le Fauconnier, Albert Gleizes y Marcel Duchamp, quien también había confesado su interés por Poincaré, Gaston de

Pawłowski y Jouffret en su *Traité élémentaire de géométrie à quatre dimensions*.

El recurso de la simultaneidad, bajo un contexto espacial y no tanto temporal, se convertiría en uno de los caminos para analizar el contexto tetradimensional, lo que daba una condición de globalidad, multiplicidad de planos, es decir, la posibilidad representativa de un objeto bajo perspectivas simultáneas. Además, se planteaba que al trasladar y rotar de manera sistemática los objetos mentalmente, el pintor se podía aproximar a lo que sería una manifestación n-dimensional. Estas investigaciones pictórico-científicas permitieron a determinados creadores cubistas ahondar en la percepción simultánea, las interconexiones volumétricas y la sensación liberalizadora de transgredir el espacio tradicional sustentado en la metodología euclidiana y prospectiva.

## NOTAS

<sup>1</sup> Cuando empleamos el término n-dimensional, nos estamos refiriendo a cualquier otra dimensión superior a la tridimensional. J. Medín, "El problema de la dimensionalidad del espacio físico" en *Hacer, pensar: colección de escritos filosóficos* (F. J. Ramos, Ed.), Universidad de Puerto Rico, Puerto Rico, 1994, pp. 375-379. Para más información, también remitirse a R. Ibáñez, *La cuarta dimensión. ¿Es nuestro universo la sombra de otro?*, RBA Coleccionables, Barcelona, 2010, pp. 31, 52, 141.

<sup>2</sup> Incluso, en la actualidad se han publicado algunos artículos con nuevas perspectivas sobre la proyección científica de este movimiento pictórico, caso de C. Toumey, "Cubism at the nanoscale", *Nature Nanotechnology*, Volume 2, Issue 10, 2007, pp. 587-589.

<sup>3</sup> Para más información, remitirse a C. Howard Hinton, *Fourth Dimension*, Health Research, Pomeroy, WA, 1993. Resulta de gran interés la siguiente página web: <http://www.eldritchpress.org/chh/hinton.html>. [Consulta: 17/02/2017].

<sup>4</sup> P. D. Ouspensky, *Un nuevo modelo del Universo: Principios del método psicológico*, Kier, Buenos Aires, 2006, p. 77.

<sup>5</sup> R. Ibáñez, *op. cit.*, p. 86.

<sup>6</sup> M. Décimo, *Maurice Princet, Le Mathématicien du Cubisme*, Éditions L'Échoppe, Paris, 2007; A. J. Miller, *Einstein, Picasso: Space, Time And The Beauty That Causes Havoc*, Basic Books, New York, 2001, p. 103.

<sup>7</sup> C. Spretnak, *The Spiritual Dynamic in Modern Art: Art History Reconsidered, 1800 to the Present*, Palgrave MacMillan, New York, 2014, p. 70.

<sup>8</sup> G. Apollinaire, *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*, La balsa de la Medusa, 70, Madrid, 2009, p. 21.

<sup>9</sup> H. Poincaré, *El espacio y el tiempo*, Universidad Autónoma de México, México D. F., 1964, p. 98.

<sup>10</sup> R. Penrose, *Picasso: His Life and Work*, Schocken, New York, 1962, p. 126.

<sup>11</sup> G. Apollinaire, *op. cit.*, p. 19.

<sup>12</sup> Sobre este asunto, consultar el interesante artículo de P. Lustrac, "Cu-

bisme... futurisme... ésotérisme... : de l'Après-midi d'un faune (1912), à Parade (1917) et au Manifeste de la danse futuriste (1917)", *Ligeia*, Paris, 19.69-72 (Jul-Dec 2006): 62-115, 256.

<sup>13</sup> D. Cooper, *La época cubista*, Alianza Editorial, Madrid, 1984, p. 291.

<sup>14</sup> A. Gleizes; J. Metzinger, *Sobre el cubismo*, Colegio Oficial de Aparejadores y arquitectos técnicos de Murcia, Murcia; Galería-librería Yerba, Murcia; Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia, Murcia, 1986, p. 28.

<sup>15</sup> L. Dalrymple Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, Princeton University Press, Princeton, New Jersey, 1983, p. 45.

<sup>16</sup> L. Revel, "L'Esprit et l'espace: La Quatrième Dimension", *Le Théosophe*, marzo, 1911, p. 2.

<sup>17</sup> A. Gleizes; J. Metzinger, "Prefacio" en A. Gleizes; J. Metzinger, *op. cit.*, p. 25.

<sup>18</sup> Tomás Llorens Serra. "Nacimiento y desintegración del cubismo: Apollinaire y Picasso". Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra. 2001, p. 92.

<sup>19</sup> G. Apollinaire; G. de Torre, *Guillaume Apollinaire: estudio preliminar y páginas escogidas*, Editorial Poseidón, Buenos Aires, 1946, p. 98.

<sup>20</sup> M. Raynal, "Qu'est-ce que ..... le Cubisme?", *Comoedia Illustré*, VI, 20 Dec. 1913. También citado en E. F. Fry, *Cubism*, McGraw-Hill, New York, 1966, p. 130.

<sup>21</sup> G. Apollinaire, *op. cit.*, p. 22.

<sup>22</sup> J. Metzinger, *Le Cubisme était né, Souvenirs*, Editions Présence, Chambéry. 1972, p. 43.

<sup>23</sup> M. Princet, *Les Peintres R. Delaunay, Marie Laurencin: exposition du 28 février au 13 mars 1912*, Fernand Fleuret, Galerie Henry Barbazanges, Paris, 1912.

<sup>24</sup> Para más información, remitirse a A. Martínez Naveira, "La curvatura de Riemann a través de la historia", *Miscelánea Matemática*, nº 44, año 2007, pp. 29-52; Á. Ruiz, *Geometrías No Euclidianas: Breve Historia de Una Gran Revolución Intelectual*, Editorial de la Universidad de San José, San José, Costa Rica, 1999, pp. 111-125.

<sup>25</sup> C. López, Macarena, "La noción de cuarta dimensión en artistas latinoamericanos" en *Terceras Jornadas de Historia del Arte. Arte americano: contextos y formas de ver*, (J. M. Martínez, Ed.), RIL editores, Santiago de Chile, 2006, p. 312.

<sup>26</sup> L. Dalrymple Henderson, *op. cit.*, pp. xix-xxiii.

<sup>27</sup> R. Kruger, "Art in the Fourth Dimension: Giving Form to Form – The Abstract Paintings of Piet Mondrian", *Spaces of Utopia: An Electronic Journal*, nº. 5, Summer 2007, p. 28. Disponible en: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4351.pdf> [Consulta: 17/02/2017].

<sup>28</sup> P. D. Ouspensky, *op. cit.*, p. 97.

<sup>29</sup> J. Golding, *El cubismo. Una historia y un análisis 1907-1914*, Alianza Editorial, Madrid, 1993, p. 86.

<sup>30</sup> M. Raynal, *op. cit.* Igualmente citado en E. F. Fry, *op. cit.*, pp. 129-130.

<sup>31</sup> D. Cooper, *op. cit.*, p. 292.

<sup>32</sup> A. Gleizes; J. Metzinger, "Prefacio", *op. cit.*, pp. 10-11.

<sup>33</sup> G. Apollinaire, *op. cit.*, p. 21.

<sup>34</sup> L. Dalrymple Henderson, "The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art: Conclusion", *Leonardo*, Vol. 17, No. 3 (1984), p. 205.

<sup>35</sup> A. Gleizes, anotado por A. Tudesq, "Du Cubisme et de ses détracteurs: Une Querelle autour de quelques toiles", *Paris-Midi*, 4 Oct, 1912, p.1.

<sup>36</sup> H. B. Chipp, *Theories of Modern Art: A Source Book by Art by Artists and Critics*, University of California Press, Berkeley: California, 1968, p. 223.

<sup>37</sup> J. Golding, *op. cit.*, pp. 103-104.

<sup>38</sup> J. F. Yvars, *Buenas Maneras. Arte y artistas del siglo XX*, Mondadori, Barcelona, 2011, p. 87.

<sup>39</sup> J. Golding, *op. cit.*, p. 103.

<sup>40</sup> J. Golding, *Caminos a lo absoluto. Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still*, Turner Publicaciones, Madrid, 2003, p. 62.

<sup>41</sup> L. Dalrymple Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art, op. cit.*, p. 72.

<sup>42</sup> C. Green, *Art in France, 1900-1940*, Yale University Press, Singapore, 2000, p. 147.

<sup>43</sup> Sistema empleado por E. Jouffret basado en la existencia de

complejas versiones de perspectivas, sin una conexión causal, y que iban más allá de las teorías de C.H. Hinton en lo que venía a definirse como la filosofía del hiperespacio. Para más información, consultar E. Jouffret, *Traité élémentaire de géométrie à quatre dimensions et introduction à la géométrie à n dimensions*, Gauthier-Villars, Paris, 1903, pp. 154-161.

<sup>44</sup> P. Daix, *Diario del cubismo*, Ediciones Destino, Barcelona, 1982, p. 57.

<sup>45</sup> M. Kaku, *Hyperspace: A Scientific Odyssey through Parallel Universes, Time Warps and the Tenth Dimension*, Oxford University Press, New York, 1999, p. 65.

<sup>46</sup> T. Llorens Serra, *op. cit.*, p. 61.

<sup>47</sup> D. Cottington, *Cubismo*, Ediciones Encuentro, Madrid, 1999, p. 13.

<sup>48</sup> C. Briend, "Biografía en Albert Gleizes. *El cubismo en majestad*, Paris, Lyon, Barcelona: Réunion des musées nationaux, Musée des Beaux Arts, Museu Picasso, 2001, p. 52.

<sup>49</sup> L. Dalrymple Henderson, *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*, *op. cit.*, p. 89.

<sup>50</sup> J. F. Yvars, *op. cit.*, p. 88.

<sup>51</sup> P. Daix, *op. cit.*, p. 52.

<sup>52</sup> M. Raynal, *op. cit.* Igualmente citado en E. F. Fry, *op. cit.*, pp. 129-130; R. Ibáñez, *op. cit.*, p. 134.

<sup>53</sup> J. Nigro Covre, *Cubismo*, Giunti Editore, Milano, 2013, p. 17.

<sup>54</sup> P. Meecham; J. Sheldon, *Modern Art: A Critical Introduction*, Routledge, New York, 2005, p. 62.

## REFERENCIAS

- Apollinaire, Guillaume, and Guillermo de Torre. 1946. *Guillaume Apollinaire: estudio preliminar y páginas escogidas*. Buenos Aires: Editorial Poseidón.
- Apollinaire, Guillaume. 2009. *Meditaciones estéticas. Los pintores cubistas*. Madrid: La balsa de la Medusa, 70.
- Briend, Christian. 2001. "Biografía." In *Albert Gleizes. El cubismo en majestad*, edited by Christian Briend, 18-129. Paris, Lyon, Barcelona: Réunion des musées nationaux, Musée des Beaux Arts, Museu Picasso.
- Cooper, Douglas. 1984. *La época cubista*. Madrid: Alianza Editorial.
- Cottington, David. 1999. *Cubismo*. Madrid: Ediciones Encuentro.
- Chipp, Herschel. 1968. *Theories of Modern Art: A Source Book by Art by Artists and Critics*. Berkeley, California: University of California Press.
- Daix, Pierre. 1982. *Diario del cubismo*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Dalrymple Henderson, Linda. 1983. *The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press. <https://doi.org/10.1086/355234>
- Dalrymple Henderson, Linda. 1984. "The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art: Conclusion." *Leonardo* 17 (3): 205-210. <https://doi.org/10.2307/1575193>
- Décimo, Marc, and Maurice Princet. 2007. *Le Mathématicien du Cubisme*. Paris: Éditions L'Échoppe.
- Fry, Edward. 1966. *Cubism*. New York: McGraw-Hill.
- Gleizes, Albert, and Jean Metzinger. 1986. *Sobre el cubismo*. Murcia: Colegio Oficial de aparejadores y arquitectos técnicos de Murcia; Murcia: Galería-librería Yerba; Murcia: Consejería de Cultura y Educación de la Comunidad Autónoma de Murcia.
- Golding, John. 1993. *El cubismo. Una historia y un análisis 1907-1914*. Madrid: Alianza Editorial.
- Golding, John. 2003. *Caminos a lo absoluto. Mondrian, Malevich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko y Still*. Madrid: Turner Publicaciones. <https://doi.org/10.1108/rr.2001.15.6.33.337>
- Green, Christopher. 2000. *Art in France, 1900-1940*. Singapore: Yale University Press.
- Ibáñez, Raúl. 2010. *La cuarta dimensión. ¿Es nuestro universo la sombra de otro?* Barcelona: RBA Coleccionables.
- Kaku, Michio. 1999. *Hyperspace: A Scientific Odyssey through Parallel Universes, Time Warps and the Tenth Dimension*. New York: Oxford University Press.
- Kruger, Runette. 2007. "Art in the Fourth Dimension: Giving Form to Form – The Abstract Paintings of Piet Mondrian." *Spaces of Utopia: An Electronic Journal* 5. <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4351.pdf>
- López, Macarena. 2006. "La noción de cuarta dimensión en artistas latinoamericanos." In *Terceras Jornadas de Historia del Arte. Arte americano: contextos y formas de ver*, edited by Juan Manuel Martínez, 311-326. Santiago de Chile: RIL editores.
- Llorens Serra, Tomás. 2001. *Nacimiento y desintegración del cubismo: Apollinaire y Picasso*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra.
- Medín, Joaquín. 1994. "El problema de la dimensionalidad del espacio físico." In *Hacer, pensar: colección de escritos filosóficos*, edited by Francisco José Ramos, 375-386. Puerto Rico: Universidad de Puerto Rico. <https://doi.org/10.17533/udea.acbi.v39n107a07>
- Meecham, Pam, and Julie Sheldon. 2005. *Modern Art: A Critical Introduction*. New York: Routledge.
- Metzinger, Jean. 1972. *Le Cubisme était né, Souvenirs*. Paris: Editions Présence.
- Miller, Arthur. 2001. *Einstein, Picasso: Space, Time And The Beauty That Causes Havoc*, New York: Basic Books.
- Nigro Covre, Jolanda. 2013. *Cubismo*. Milano: Giunti Editore.

*El camino cubista hacia la experiencia n-dimensional*

- Ouspensky, Piotr Demiánovich. 2006. *Un nuevo modelo del Universo: Principios del método psicológico*. Buenos Aires: Kier.
- Penrose, Roland. 1962. *Picasso: His Life and Work*. New York: Schocken.
- Poincaré, Henri. 1964. *El espacio y el tiempo*. México D.F.: Universidad Autónoma de México.
- Princet, Maurice, and Fernand Fleuret. 1912. *Les Peintres R. Delaunay, Marie Laurencin: exposition du 28 février au 13 mars 1912*. Paris: Galerie Henry Barbazanges.
- Raynal, Maurice. 1913. "Qu'est-ce que... le Cubisme?" *Comoedia Illustré* VI: n. p.
- Revel, Léon. 1911. "L'Esprit et l'espace: La Quatrième Dimension." *Le Théosophe* (Marche): 2.
- Spretnak, Charlene. 2014. *The Spiritual Dynamic in Modern Art: Art History Reconsidered, 1800 to the Present*. New York: Palgrave MacMillan.
- Toumey, Chris. 2007. "Cubism at the nanoscale." *Nature Nanotechnology* 2 (10): 587-589. <https://doi.org/10.1038/nnano.2007.310>
- Tudesq, André. 1912. "Du Cubisme et de ses détracteurs: Une Querelle autour de quelques toiles." *Paris-Midi* (October 4): 1.
- Yvars, José Francisco. 2011. *Buenas Maneras. Arte y artistas del siglo XX*. Barcelona: Mondadori.

# EL VIAJE HACIA LA ANTIGÜEDAD EN EL SUEÑO DE POLIFILO DE FRANCESCO COLONNA (VENECIA, 1499)

Mariana Sverlij

Universidad de Buenos Aires-CONICET

Data recepción: 2018/12/12

Data aceptación: 2019/05/23

Contacto autora: [msverlij@filo.uba.ar](mailto:msverlij@filo.uba.ar)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6357-5296>

## RESUMEN

En la *Hypnerotomachia Poliphili* (Venecia, 1499), Polifilo recorre, en sueños, distintos espacios caracterizados por la presencia de culturas pretéritas representadas, fundamentalmente, a partir de sus lenguas y de sus creaciones arquitectónicas. De allí que su recorrido onírico pueda pensarse como un viaje hacia la Antigüedad. En el presente trabajo, indagamos en las peculiaridades de esta elaboración del mundo antiguo que, en los albores del siglo XVI, ofrece el libro de Colonna. Seguiremos para ello tres modos en que el texto y los grabados representan la Antigüedad: como (1) ruina, (2) como sueño (3) y como espacio híbrido.

Palabras clave: ruinas, sueño, antigüedad, Polifilo

## ABSTRACT

In *Hypnerotomachia Poliphili* (Venice, 1499), Poliphilus visits, in his dreams, a series of spaces characterised by the presence of past cultures and essentially depicted through their languages and architectural creations. His oneiric voyage can thus be thought of as a journey towards antiquity. In this paper, we look into the specifics of the recreation of the Ancient world that is offered by Colonna's book at the dawn of the 16th century. We will consider three ways in which the text and the engravings depict antiquity: as a ruin (1), as a dream (2), and as a hybrid space (3).

Keywords: ruins, dreams, antiquity, Poliphilus

El anhelo de "volver a la antigüedad" se ha presentado como una de las premisas del llamado Renacimiento europeo. Este anhelo viene acompañado, ya desde Petrarca, de la conciencia de la distancia que separa el tiempo presente del tiempo antiguo. En términos de T. Greene:

*Petrarca precipitó su propia crisis creativa porque realizó una serie de descubrimientos simultáneos que sólo se habían hecho fragmentariamente antes. Él fue quien descubrió cuán radicalmente se diferenciaba la Antigüedad clásica de la era cristiana; también vio con más claridad que sus predecesores cómo los rasgos particulares de una sociedad*

*determinada en un determinado momento forman una constelación característica, y comprendió más claramente el sentido filológico del anacronismo...*<sup>1</sup>

De un modo diverso, en la *Hypnerotomachia Poliphili* (Venecia, 1499),<sup>2</sup> atribuida al fraile véneto F. Colonna,<sup>3</sup> no hay sentido del anacronismo: lo antiguo y lo moderno vuelven a aproximarse. Aún más: la antigüedad –que recrea la narración y la serie de 171 xilografías<sup>4</sup> a ella asociadas– adquiere la fisonomía de un sueño.

En efecto, la *Hypnerotomachia Poliphili* (*Lucha de amor en sueños de Polifilo* o *Sueño de Polifilo*)



Fig. 1. El sueño de Polifilo. Grabado de la edición aldina, *Hypnerotomachia Poliphili*, 1499. Tomado de Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili*, a cura di Marco Ariani e Mino Gabriele. Tomo primo: riproduzione dell'edizione aldina del 1499 (Milano: Adelphi, 1998), 20



Fig. 2. Polifilo entre ruinas. Grabado de la edición aldina de 1499, *Hypnerotomachia Poliphili*, 21

consta de dos libros que relatan un sueño que acontece dentro de otro sueño. En este marco onírico, por un lado, Polifilo inicia la búsqueda de su amada Polia. Hallada Polia, los amantes inician un viaje conjunto, de reencuentro, celebración y consagración del Amor. Por otro lado, Polifilo recorre en su sueño distintos espacios caracterizados por la presencia de culturas pretéritas representadas, fundamentalmente, a partir de sus lenguas y de sus creaciones arquitectónicas. De allí que su recorrido onírico pueda pensarse como un viaje hacia la antigüedad.

En el presente trabajo, indagaremos en las peculiaridades de este viaje a la antigüedad que, en los albores del siglo XVI, ofrece el libro de Colonna en el plano del texto y de las imágenes. Seguiremos para ello tres modos en que el texto y los grabados representan la antigüedad: como (1) ruina, (2) como sueño (3) y como espacio híbrido.

### Las ruinas

El primer encuentro de Polifilo con el mundo antiguo es a través de la percepción de un imaginario cuya totalidad perteneció a otro tiempo y del que sólo han quedado un cúmulo de ruinas. Apenas iniciado su recorrido onírico, Polifilo vislumbra a lo lejos una gran construcción

*que semejava obra y estructura antigua ... me detuve a mirar y considerar todo el volumen y el grosor de*

*esta fragmentada y medio destruida estructura... Allí encontré columnas tan nobles, de toda clase de formas... grandes fragmentos de estatuas privadas de los broncíneos y perfectos miembros. Y otros casi infinitos fragmentos de noble escultura, cuyo primitivo estado era prácticamente imposible de reconstruir en su integridad, casi reducidos como estaban a su materia primitiva apenas desbastada, caídos y esparcidos por el suelo aquí y allá.*<sup>5</sup>

Como aquí podemos observar, una de las formas en que encuentra expresión la antigüedad, en el *Sueño de Polifilo*, es a través de sus restos. El texto de Colonna en este sentido puede ubicarse dentro de una constelación de producciones humanistas del siglo XV en donde la ruina ocupa un lugar central, empezando por una de sus fuentes principales: el tratado de arquitectura de Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, publicado póstumamente, en 1485. En *De re aedificatoria*, la ruina se presenta como uno de los motores que llevan a Alberti a emprender la escritura de la obra. Disgustado por el estado de los edificios antiguos, incita a aprender de ellos "como si de profesores se tratara":

*Sobrevivían aún ejemplos de antiguas obras, como teatros y templos, de los que, como de insignes profesores, sería posible aprender mucho: veía, no sin lágrimas en los ojos, cómo iban siendo destruidos día a día; y que quienes, acaso, llevaban a cabo una construcción contemporáneamente, se inspiraban más en tonterías y extravagancias de moda, que en seguir los criterios ya ampliamente probados en las obras más elogiadas; por todo lo cual, nadie negaba*



que, en breve tiempo, esta, por así decir, parte de la vida y del conocimiento, habría, seguramente, desaparecido del todo. Siendo ésta la situación, no podía sino ponerme a meditar con gran frecuencia y durante largo tiempo, sobre la posibilidad de comentar estos temas.<sup>6</sup>

Las ruinas de la antigüedad, de este modo, aparecen en el tratado albertiano como un modelo vivo, que no sólo provoca una mirada melancólica sino que invita a una acción reparadora.

La consideración histórica de las ruinas, de acuerdo con Burke, empieza con Petrarca: "Al contrario que los autores medievales, Petrarca no daba por supuestas las ruinas de Roma. Fue el primer anticuario moderno, en el sentido de alguien a quien interesa la reconstrucción del pasado a través de sus restos físicos".<sup>7</sup> Una generación más tarde, Poggio Bracciolini (1380- 1459) se ubica en las ruinas romanas para reflexionar sobre la inconstancia de la fortuna (*De varietate Fortunae*), mientras que Flavio Biondo (1388- 1463) proyecta la reconstrucción de estas ruinas en su *Roma restaurata*, escrita entre 1440 y 1446.

La obra de Colonna, a pesar de tomar como fuente, junto con Vitruvio, el tratado de arquitectura albertiano para sus largas descripciones arquitectónicas, deja de lado la perspectiva histórico- arqueológica. En esta dirección, ha señalado Blunt que, lejos de la pasión arqueológica del temprano 400 florentino, el aspecto más destacado de la obra es su aproximación romántica a la antigüedad.<sup>8</sup> Por lo pronto, en la *Hypnerotomachia*, los restos del mundo antiguo aparecen rodeados de elementos que remiten a otros horizontes culturales y temporales, modificando y multiplicando sus sentidos originales. En el marco de su sueño, Polifilo vuelve a dormirse. El grabado de Polifilo durmiendo (fig. 1), es seguido por otro que lo ubica en un espacio en ruinas que remiten al mundo antiguo (fig. 2). Detengámonos un momento en él. En esta xilografía destaca la naturaleza avanzando sobre los trozos del mundo antiguo y delatando la intrusión del presente "vivo". Dos personajes observan esta "intrusión": Polifilo, cuyas ropas raídas contrastan con una armadura de guerrero apoyada sobre un árbol, y una loba que remite a la *Divina Comedia* de Dante. La armadura se halla en directa relación con la "lucha de amor en sueños" que



Fig. 3. Polifilo en la selva oscura. Grabado de la edición alдина de 1499, *Hypnerotomachia Poliphili*, 14

tendrá que emprender el peregrino en el viaje que está por iniciar. La loba, por su parte, dialoga con el primer grabado de Polifilo vagando en una selva oscura, también de reminiscencia dantesca (fig. 3). El entorno vegetal expresa, finalmente, las posibilidades de atravesar con éxito el camino que el peregrino está por emprender, a través de dos palmeras ("símbolo elegido para representar la victoria"): "aquí se presentó a mis ojos un alegre palmeral, con las hojas apuntadas y lanceoladas de tanta utilidad para los egipcios".<sup>9</sup> El grabado, pues, se compone sobre la base de una mixtura cultural y espacio temporal, que se repite en el texto y en los grabados sucesivos. El mundo antiguo, presentado en su condición fragmentaria, podríamos decir, "se completa" con voces y tradiciones que remiten a un mundo más cercano.

En la obra de Colonna, la ruina expresa también la mutabilidad y fugacidad de las cosas humanas, erigiéndose, en forma simultánea, como un objeto digno de contemplación en sí mismo.

En el primer caso, la ruina—que delata el efecto del tiempo sobre el espacio— aparece en el *Sueño de Polifilo* como una *forma* apta para presentar historias desdichadas, con las que naturalmente entra en comunión. Este es el caso del *Polyandrión*, el cementerio donde yacen los amantes infelices, los muertos por amor. El cementerio mismo se erige sobre la base de esta redundancia: su estado fragmentario es el escenario de la lectura de epitafios sobre historias de amores

truncos. Esta proliferación de escenas de destrucción, por su parte, contrasta con el reencuentro amoroso de Polifilo con Polia. El peregrino, que se ha dormido perturbado por la carencia de su amada, en la mitad de su peregrinación onírica, logra encontrarla. Lo que estaba disperso –y cuya dispersión funcionaba como motor de la obra– se ha juntado: el ambiente que rodea a la pareja acompaña esta reunión, presentando una escena con carácter de oxímoron: “Así que la insigne Polia y yo, llenos de inmensa ternura y robustecidos en nuestro sincero amor...llegamos alegres, festivos y contentos a un edificio antiquísimo... arrojado al húmedo suelo por el tiempo voraz, la vejez corruptora y la negligencia”.<sup>10</sup>

Este doble rostro de los acontecimientos aparece en el viaje de Polifilo por los restos de la antigüedad, advirtiéndole sobre el carácter inestable y fugaz de las cosas humanas. Es lícito, en este sentido, trazar un posible recorrido para las xilografías que siguen a la de Polifilo rodeado de ruinas (fig. 2): Polifilo se encuentra en seguida con una mole arquitectónica (fig. 4), coronada por un obelisco sobre cuyo extremo gira, precisamente, una estatua alada de la Fortuna. Esta Fortuna –que personifica el carácter mutable de las cosas humanas<sup>11</sup> dialoga con el siguiente grabado donde unos amorcillos van cayendo del lomo de una estatua ecuestre. En la xilografía siguiente se aprecian, finalmente, “algunas figuras de hombres y muchachas danzando, cada uno con dos rostros: el de delante risueño y el posterior llorando (...). Bajo esta figura oval vi escrita la siguiente palabra: Tempus”.<sup>12</sup> (fig. 5).

La ruina, finalmente, se presenta como un objeto de veneración en sí mismo, en tanto *fragmenti nobili* que han resistido el paso del tiempo. Polifilo es invitado a contemplar estos fragmentos para su solaz (*a tuo solacio mirare*) por su amada Polia, que reconoce su amor por las obras antiguas:

*Polifilo amadísimo, no ignoro que te agrada mucho ver las obras antiguas. Así que, mientras esperamos al señor Cupido, puedes ir entretanto tranquila y libremente a contemplar ese templo desierto, derruido por la vejez voraz y destructora (...) y admirar para tu solaz los nobles fragmentos que quedan, que son dignos de veneración.*<sup>13</sup>

Si, como señala Mortier, “Poggio no oculta la fascinación que las ruinas ejercen sobre él, pero se trata de una fascinación erudita, arqueológica, y no de una incitación a la creación literaria” y “Biondo, y luego de él Leon Battista Alberti prefieren a la contemplación nostálgica de una antigüedad mutilada, el placer de la reconstrucción ideal de una Roma restaurada en su esplendor primero”,<sup>14</sup> la ruina en la obra de Colonna tiene valor en sí misma (en tanto proporciona placer, solaz), presentándose al mismo tiempo como síntoma de una carencia. Esta carencia expresa el carácter fugaz de los emprendimientos humanos dando lugar también al ensamblaje de elementos heterogéneos, a la creación de una nueva antigüedad.

### La Antigüedad como sueño

Polifilo accede al mundo antiguo, quitándole su estatuto histórico. Y es que –como señala Sinesio de Cirene– “nada es tan propio de los sueños como sustraerse a las leyes del espacio y no obrar bajo las coordenadas del tiempo”.<sup>15</sup> Proponemos pensar, por consiguiente, en este aparatado, la recepción de la antigüedad en el marco onírico ofrecido por la *Hypnerotomachia Poliphili*.<sup>16</sup>

En su *Comentario al Sueño de Escipión de Cicerón*, Macrobio distingue cinco variedades principales de sueños, remitiéndose a los antiguos, “pues los antiguos han definido y regulado la profusión de imágenes que confusamente nos invaden mientras dormimos”.<sup>17</sup> En sus términos latinos, estas son el *somnium* (sueño enigmático), la *visio* (visión profética), el *oraculum* (sueño oracular), el *insomnium* (ensueño) y el *visum* (aparición). En esta clasificación, el sueño oracular (*oraculum*), la visión profética (*visio*), y el sueño propiamente dicho (*somnium*) son aquellos que tienen una proyección en el futuro. Particularmente, la visión (*visio*) anuncia lo que sucederá tal cual había aparecido en sueños, en cambio el *somnium* “oculta con símbolos y vela con enigmas la significación incomprensible sin interpretación de aquello que muestra”.<sup>18</sup> Para Sinesio de Cirene el género de sueños más común y frecuente es el enigmático, al que es necesario aplicar el arte interpretativo.<sup>19</sup>

Como sucede en el *Sueño de Escipión* relatado por Cicerón en su *República*, la *Hypneroto-*

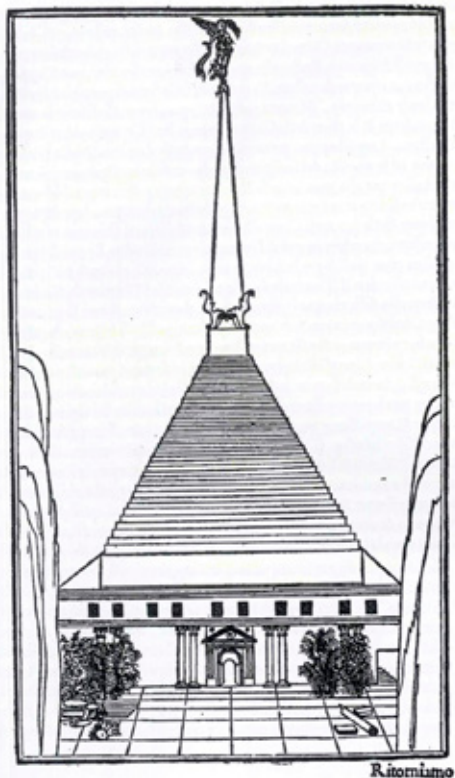


Fig. 4. Estructura piramidal. Grabado de la edición aldina de 1499, *Hypnerotomachia Poliphili*, 26

*machia Poliphili* participa en distintas categorías de sueños, entre las que se pueden distinguir: *insomnium visum* y *somnium*. De acuerdo con Macrobio, hay ensueño (*insomnium*, *enýpnion*) "cuando una preocupación nacida de la opresión del alma, el cuerpo o la fortuna se le presenta a alguien dormido con la misma forma con que lo atormentaba despierto", poniendo, entre otros ejemplos, el de "un enamorado [que] sueña que disfruta del ser amado, o que está privado del mismo"<sup>20</sup>. Tomando las palabras de Artemidoro para el caso del ensueño "cuando actúan las pasiones, sucede que se perciben unas imágenes que no expresan una predicción de futuro, sino una rememoración de la realidad".<sup>21</sup> Polifilo, insomne en la noche, expresa los avatares de su infortunado amor. Esta circunstancia amorosa tendrá un lugar destacado en su viaje onírico:



Fig. 5. *Tempus*. Grabado de la edición aldina de 1499, *Hypnerotomachia Poliphili*, 34

*A solas con los altos pensamientos del amor, consumiéndome insomne la larga y tediosa noche, desconsolado y suspirando a causa de mi estéril fortuna y mi adversa y mala estrella, llorando por un inoportuno y desgraciado amor... y ya cansados mis errabundos espíritus de pensar inútilmente, me nutría de un falaz y falso placer ocasionado... por un objeto no mortal, sino antes bien divino: Polia, cuya Idea venerable vive profundamente impresa en mí, íntimamente grabada como mi invasora.*<sup>22</sup>

Cuando Polifilo se sumerge en el sueño, el escenario cambia y Polifilo comienza su viaje:

*Entonces entrecerrados los húmedos ojos con los párpados enrojecidos, fluctuando entre la áspera vida y la suave muerte, fue invadida y ocupada sin demora por el dulce sueño aquella parte que no está unida con la mente ni con los espíritus amantes y despiertos ni es partícipe de tan altas operaciones. Oh, Júpiter que resuenas desde lo alto, ¿cómo calificaré yo a esta inusitada visión, que no se encuentra en mí átomo que no tiembla al pensar en ella? ¿Feliz, admirable o aterradora? Me pareció estar en una amplia llanura... vagando por este lugar con temerosa admiración... y así mi viaje sin meta me llevó a una espesa selva, en la cual, apenas entré perdí mi camino no sé cómo.*<sup>23</sup>

Al modo de Dante, perdido en una selva oscura, el ensueño de Polifilo se transforma en un infierno/ pesadilla: "sentía gran terror al pensar que, estando indefenso e ignorante, podía ser destrozado... Desorientado y despavorido, me propuse... encontrar la salida y huir de los peli-

gros que me amenazaban".<sup>24</sup> Esta transformación aterrizante del paisaje se relaciona con el *visum* (*phantasma*) que Macrobio describe como un estado que ocurre cuando se está entre la vigilia y el sueño profundo: "... y sueña que ve abalanzándose sobre él o vagando siluetas que difieren de las criaturas naturales por talla o por aspecto, así como distintas perturbaciones de la realidad, placenteras o tempestuosas".<sup>25</sup>

Polifilo transita este primer *visum* que lo deposita en una selva oscura, para luego volver a dormirse: "De nuevo, bajo la sombra de la encina... fui preso de un gran sueño y, habiéndose esparcido por mis miembros un dulce sopor, me pareció que me dormía otra vez".<sup>26</sup> Y luego: "Salido de la espantosa selva y del espeso bosque, y habiendo abandonado los otros lugares a que primero me referí, con el dulce sueño que se había difundido por mis fatigados y abatidos miembros, me encontré de nuevo en otro lugar, pero más agradable que el anterior".<sup>27</sup> Es decir, el ingreso al sueño (*di eminente somno oppresso*), o su profundización, es señalado, primeramente, por el grabado en donde Polifilo se ve a sí mismo durmiendo bajo una encina (*iterum mi parve dormire*);<sup>28</sup> y luego, por el cambio de lugar (*mi ritrova di novo in uno piu delectabile sito assai piu che el praecedente*). Por otra parte, si en los grabados anteriores Polifilo es retratado en entornos naturales (caminando en la selva oscura, arrodillado en un manantial de agua, acostado bajo la sombra de una encina), en los siguientes será dominante la presencia de entornos artificiales (monumentos, esculturas, estructuras arquitectónicas, escrituras). Podríamos señalar, en este sentido, la ya mencionada figura 2, como un espacio de transición: allí Polifilo se halla en un espacio natural, en donde la vegetación, y los animales conviven con ruinas que remiten al mundo antiguo. A partir de este momento, la antigüedad ingresa en lo que está soñando Polifilo, adoptando el lenguaje del sueño. Esta construcción onírica de la antigüedad puede explicar, en parte, como veremos en el apartado siguiente, la evocación, en términos arquitectónicos y lingüísticos, de una antigüedad plural, conformada por distintos retazos de civilizaciones antiguas.

Por otro lado, el viaje onírico de Polifilo postula el problema de la decodificación de lo visto en

sueños. En el propio ámbito del sueño, Polifilo es sorprendido por imágenes que remiten a universos antiguos, a las que debe descifrar.<sup>29</sup> Esta misma operación deberá realizarla al despertar. El *somnium* de carácter alegórico contiene elementos que deben ser rigurosamente interpretados para cobrar su justo valor en la realidad del que los sueña.<sup>30</sup> Pero en el ámbito del sueño, la interpretación se presenta para Polifilo como un fenómeno difícil, y no siempre concluyente:

*Encontré una antiquísima sepultura del mismo tipo que la anterior, y sobre ella otra escultura, pero de reina. Tenía levantado el brazo derecho...y con la otra mano sostenía una tablilla que se apoyaba sobre la cubierta del sarcófago; en ella estaba escrito en tres idiomas este epigrama: quisquis es, quantum cvnque liberit hvivs thesauri sume, at moneo: avfer capvt. Corpvs ne tangito. Maravillado por esta gran novedad, digna de relato, y habiendo leído los enigmas varias veces, quedé completamente ignorante y muy dudoso de su interpretación y oscuro significado.*<sup>31</sup>

Esta búsqueda de interpretar las imágenes oníricas en el mismo ámbito del sueño (los jeroglíficos, pero también las diferentes escrituras, las peculiares arquitecturas y esculturas, etc.) tiene un correlato, como decíamos, en la posterior interpretación del sueño global de Polifilo. De hecho, en el texto de Colonna se expresa la separación entre el sueño y la realidad, a partir de la puesta por escrito de lo soñado, y la recurrencia a la memoria para tal propósito; en este estadio se apela también a la figura del lector:

*Habiéndome arrebatado aquel placer inconcebible y apartado de mis ojos aquel espíritu angélico y retirado de mis miembros adormilados el dulce y suave sueño, me desperté, ay de mí, amorosos lectores (amorosi lectori)...Pensad, pues, qué livida palidez de indignación habría tenido aquel si yo hubiese disfrutado realmente (Si io realmente sentisse) de los favores voluptuosos de una muchacha tan hermosa y divina...Yo, saliendo del sueño, me desperté de repente suspirando y diciendo: "Adiós, pues, Polia".*<sup>32</sup>

De acuerdo con Marco Ariani, Polifilo es "consciente de la propia, pasada bestialidad, cual *auctor* iniciado que recuenta, *post factum*, el tesoro de la sabiduría que le ha sido dolorosamente revelada en la *visio in somniis*".<sup>33</sup> De hecho, el

contenido del libro de Colonna, de acuerdo con su portada, hace referencia al carácter ilusorio de las cosas humanas: *Hypnerotomachia Poliphili, ubi humana omnia non nisisomnium esse docet* ("Lucha de amor en sueños de Polifilo, donde se enseña que todas las cosas humanas no son sino sueño"); así también en la segunda edición de 1545, al cuidado de los hijos de Aldo Manuzio, donde se traduce el título al italiano: *La Hypnerotomachia di Polifilo, cioè pugna d'amor in sogno dov'egli mostra che tutte le cose humane non sono altre che sogno*; y en la traducción francesa de 1546: "Que toutes choses terrestres ne sont que vanité".

El carácter fugaz/vano de la vida/ sueño,<sup>34</sup> en este sentido, se encuentra también en la remisión a las estructuras arquitectónicas pertenecientes a poderosas civilizaciones antiguas que han devenido ruinas. Pero, ¿de qué Antigüedad nos habla Polifilo?

### Una Antigüedad híbrida

Mencionábamos la ausencia de un sentido histórico en la obra de Colonna, una ausencia legitimada por el marco onírico en que se desenvuelve la historia de Polifilo. Esto último da lugar a la prevalencia del sincretismo y la hibridez en la representación de la antigüedad. Porque, primeramente, en la obra de Colonna no hay una sola antigüedad ni tampoco se trata de la recuperación de tiempos y espacios singulares con sus peculiaridades geográficas, culturales, y lingüísticas. En el amplio y confuso espacio del sueño del enamorado Polifilo, la antigüedad egipcia, griega y romana se condensa en edificios y lenguajes que van surgiendo, sin conformar una ciudad, un estilo, una lengua. Polifilo camina entre estos mundos antiguos, admirados e inaccesibles, por su condición fragmentaria, pero también extrañada. Se trata en efecto de la evocación de una antigüedad híbrida, conformada a partir de diversos espacios y culturas de la antigüedad, por un lado, y de la superposición de elementos antiguos y modernos, por el otro.

Esta operación ya se advierte en la lengua del texto, en el que "la base del vulgar sufre un vigoroso injerto lexical latino (...)".<sup>35</sup> Colonna no sólo introduce palabras griegas y en mayor medida latinas sino que inventa otras aplicando –como

ha estudiado Pozzi– un sufijo existente en la gramática latina a raíces también existentes en el tesoro lexical latino o vulgar, "con resultados que no pertenecieron jamás a la realidad histórica del latín o el vulgar".<sup>36</sup> Benedetto Croce considera la lengua de Polifilo, en este sentido, un "curiosum" sin pasado y sin futuro literario y artístico.<sup>37</sup>

Si volvemos ahora a Alberti, podemos advertir cómo, en su tratado sobre arquitectura, no sólo se lamenta por el estado del texto de Vitruvio, y amonesta a seguir, en cuanto a las construcciones, las lecciones de los antiguos, sino que también las ubica en el espacio y el tiempo, ofreciendo una suerte de historia de la arquitectura. De acuerdo con Alberti, el arte de la construcción, según enseñan los monumentos antiguos, siguió un desarrollo progresivo, que tuvo su juventud en Asia, su florecimiento en Grecia y alcanzó su maduración en Italia.<sup>38</sup> De un modo diferente, los artefactos arquitectónicos que encuentra Polifilo a su paso son superposiciones de elementos clásicos, ordenados en un conjunto que "ya no tiene nada de clásico", o ensamblados con elementos contemporáneos. En este sentido, en términos de Pozzi, para Colonna no existe una antigüedad específica, sino una antigüedad general, fuera de la geografía y de la historia, casi metafísica, de la que no está ausente una antigüedad moderna, pensada con elementos del 400.<sup>39</sup>

Este es el caso de la exuberante pirámide con un obelisco en la cima que Polifilo encuentra en primer lugar en su peregrinación onírica en busca de su amada (fig. 4). Esta monumental estructura, erigida sobre la base de la descripción de Plinio, XXXVI, 30-31, del Mausoleo de Halicarnaso y pasajes de la *Roma instaurata* de Flavio Biondo, es coronada por un obelisco sobre cuya cima gira la estatua de una ninfa.<sup>40</sup> Esta ninfa, si por un lado evoca la figura de Andrónico de Cirro descrita por Vitruvio, por el otro, representa una alegoría muy difundida en los ambientes humanistas italianos, especialmente vénetos, de la diosa Fortuna.<sup>41</sup> Lo mismo sucede con un coloso que Polifilo encuentra en este complejo arquitectónico y que llama su atención. Ingresando por su boca, Polifilo observa "todas las partes internas abiertas, como en un cuerpo humano, cada una con su denominación, escrita en tres idiomas, caldeo, griego y latín: intestinos, nervios y huesos, venas,

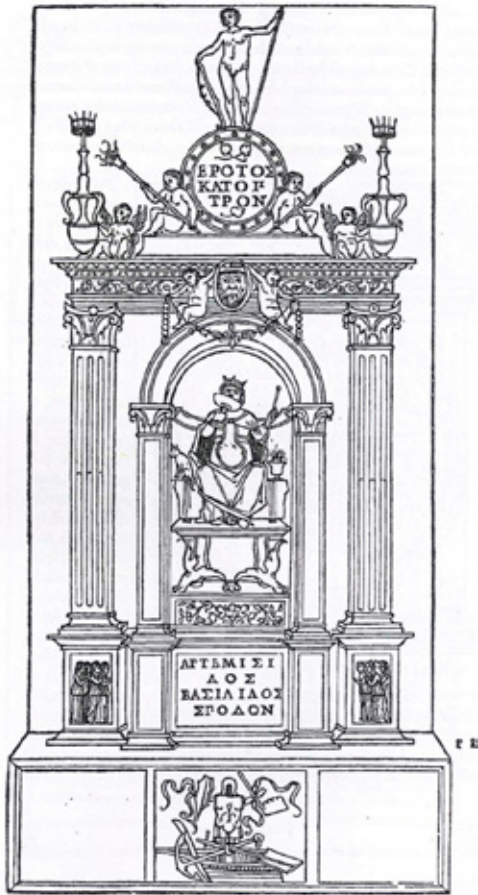


Fig. 6. Tumba de Artemisa. Grabado de la edición aldina de 1499, *Hypnerotomachia Poliphili*, 266

músculos y carne".<sup>42</sup> Esta descripción anatómica nos recuerda el *Tratado sobre la Pintura* de Alberti (*De Pictural Della Pittura*, 1435), en donde el humanista italiano recomienda a los pintores un estudio detallado de la anatomía humana. Las recomendaciones de Alberti, los estudios de Leonardo Da Vinci, y las primeras disecciones practicadas en la época aparecen, sin embargo, evocadas en el marco de un cuerpo antiguo (el del coloso, a penas salvado de la destrucción del tiempo) cuya anatomía necesita ser nombrada en tres lenguas pertenecientes a la antigüedad: caldeo, griego y latín.

En su traslado por distintos espacios, Polifilo se adentra en tiempos pretéritos, algunos de

los cuales se buscaba hacer "volver a la vida", "renacer", en el siglo XV. Pero el modo en que se superponen, entre otros, los estilos griegos, egipcios y romanos –junto con la presencia de elementos modernos– genera una sensación de extrañamiento, de la que el propio Polifilo no sale indemne. En *La vida de las imágenes*, F. Saxl ha señalado que en el siglo XIV veneciano se evidencian diferentes actitudes pictóricas frente al mundo antiguo, que en el caso de la ilustración lujosa de textos clásicos se pueden resumir sobre todo en dos: una en que se ignora la distancia histórica con la Antigüedad, y otra en la que ésta se transforma en distancia geográfica. En este último caso, "en su intento por representar el pasado en términos del presente lo traspone no a una época remota, sino a un lugar distante".<sup>43</sup>

Esta distancia existe también en el texto de Colonna pero a partir de la superposición de elementos de distinta naturaleza (híbridos),<sup>44</sup> y la fusión de diferentes culturas (sincretismo). En lo que respecta a los grabados que acompañan al texto, Pericolo sostiene que prevalece la hibridación de elementos antiguos y modernos propia del ambiente artístico veneciano, del que participan el o los ilustradores de la *Hypnerotomachia*. De acuerdo con este autor, de un modo diferente a la bipolaridad planteada por Warburg para el arte florentino del tardío siglo XV,<sup>45</sup> no se trata de reconstrucciones ni de elaboraciones sobre antiguos modelos, sino de compuestos en que antigüedad y modernidad se interconectan entre sí sin fundirse, produciendo un efecto de extrañamiento: el ejemplo que utiliza es el de la tumba de Artemisa (fig. 6), en donde hay un intento de armonizar modernidad y antigüedad por parte del ilustrador que remodeló un esquema iconográfico religioso (la Virgen en majestad) en una fórmula pagana: "Colonna y su ilustrador preservaron la estructura básica de un retablo veneciano, adaptándola a un monumento funerario antiguo".<sup>46</sup> Imágenes y texto trabajan en este sentido combinando construcciones antiguas y modernas ubicadas en un espacio y tiempo que es otro e irreal.

Esta peculiar representación de la antigüedad encuentra un correlato en la pregunta que Polifilo hace una y otra vez en el texto, en función de su extravío espacial y espiritual. De hecho, Polifilo,

inmerso en un sueño del que nace la visión que relata, como hemos ya señalado, al igual que Dante, comienza su recorrido perdido en una selva oscura: "Y así mi viaje sin meta me llevó a una espesa selva, en la cual, apenas entré, perdí mi camino no sé cómo".<sup>47</sup> Polifilo manifiesta en otras oportunidades también su ignorancia sobre el espacio en el que se encuentra: "¿dónde has dejado una cosa tan amable? –preguntan unas ninfas en referencia a su amada Polia– No lo sé–contesta Polifilo–, como tampoco sé dónde estoy".<sup>48</sup>

### Conclusiones

Polifilo se adormece, angustiado, con la Idea de Polia en su mente. En el primer sueño, atado aún a los sinsabores diurnos, su *visum* lo llevará a entornos donde la naturaleza se torna feroz y amenazante. Polifilo da un paso más allá cuando su sueño se profundiza y se transforma en *somnium*. En el *somnium* del peregrino, el mundo antiguo desplaza el entorno natural. Ciertamente, la *aegritudo amoris* se vuelve *fortuna amoris*: Polifilo logra encontrar a su amada Polia, que lo acompañará en el resto de su viaje onírico. Este hallazgo, sin embargo, no tiene un correlato con el sendero visual que recorren, cuyo caso emblemático es el de las ruinas del Cementerio de los enamorados. Reza, de hecho, el título extendido que las cosas humanas no son sino sueño. De

allí que tengan reunión en esta *lucha de amor* el carácter fugaz del sueño/vida y de las estructuras arquitectónicas que remiten a civilizaciones antiguas. Los fragmentos que de éstas han quedado son expresión del pasado, objetos dignos de contemplación. Porque Polifilo es, además del amante de Polia, un enamorado de las *antiquarie opere*.

Este peregrino se enfrenta a la tarea de decodificar una antigüedad híbrida, construida sobre la base de sincretismos diversos. Desde este punto de vista, la reconstrucción histórico-arqueológica de la antigüedad cede lugar a la aglomeración de imágenes oníricas que remiten a un pasado transfigurado. La memoria se vuelve para recordar y apuntar lo soñado, dando nacimiento a la novela cuyo acompañamiento visual se torna indispensable para comprender el contenido onírico, construido sobre la base de un tenue hilo narrativo.

Esta ausencia de linealidad está sobre todo presente en la representación de la antigüedad. Como Dante, o Petrarca, en su ascensión al Monte Ventoso, en el caso de Polifilo el horizonte espacial alude al horizonte espiritual. Pero la inquietud de Polifilo ante la ausencia de referencias espaciales adquiere otra dimensión. La antigüedad es un espacio híbrido y en cierta medida indescifrable, dominado por la invención, antes que por el redescubrimiento.

## NOTAS

<sup>1</sup> Thomas Greene, "Imitation and Anachronism", en *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry* (New Haven and London: Yale University Press, 1982), 28-53.

<sup>2</sup> Citaremos a lo largo de este trabajo la edición y traducción de Pilar Pedraza. Francesco Colonna, *Sueño de Polifilo* (Barcelona: El Acanalado, 1999). Pondremos a continuación las citas de la reproducción de la edición aldina de 1499. Francesco Colonna, *Hypnerotomachia Poliphili* (Milano: Adelphi, 1998).

<sup>3</sup> En el acróstico que forman las letras iniciales de cada uno de los 38 capítulos de la *Hypnerotomachia* se lee *Poliam Frater Franciscus columna peramavit*. Leonardo Grasso, su patrocinador, revela en la dedicatoria al Duque de Urbino, que había llegado a sus manos "una obra nueva y admirable de Polifilo", "carente de padre" a la que dice haber cuidado y transmitido a sus expensas. Colonna, *Sueño de Polifilo*, 65. Sobre la identidad de Francesco Colonna ver: María Teresa Casella, *Biografía* (Padova: Antenore, 1959); Marco Ariani e Mino Gabriele, "L'autore del Polifilo", en *Hypnerotomachia Poliphili* (Milano: Adelphi, 1998), LXII- XCIII. La identidad del autor de la *Hypnerotomachia* no ha dejado de suscitar controversias. Frente a la hipótesis que concibe a Francesco Colonna como un fraile véneto, figuran, entre otras, la de Maurizio Calvesi, *La Pugna d'amore in sogno di Francesco Colonna romano* (Roma: Lithos, 1996) y la de Emanuela Kretzulesco- Quaranta, *Les Jardins du songe. Poliphile e la Mystique de la Renaissance* (Paris: Les belles lettres, 1986), quien imagina una obra compuesta por múltiples manos, entre las cuales se encontraría la del propio Leon Battista Alberti.

<sup>4</sup> De hecho, el *Sueño de Polifilo* es en un libro en gran medida célebre por los grabados que ilustran sus dos ediciones aldinas de 1499 y 1545. En cuanto a la génesis de las xilografías seguimos la hipótesis de Ariani y Gabriele, quienes sostienen que estas fueron elaboradas por un taller veneciano, donde trabajaban y colaboraban distintos dibujantes y grabadores, activo por

lo menos entre 1490 y 1499. Los grabados de la *Hypnerotomachia Poliphili* son entonces el fruto culto de un arte de taller, heterogéneo en su formación artística. Marco Ariani e Mino Gabriele, "Le illustrazioni", en *Hypnerotomachia Poliphili* (Milano: Adelphi, 1998), XCV.

<sup>5</sup> Colonna, *Sueño de Polifilo*, 92. "Apparendo pur opera et structura antiquaria...Mirando et considerando tuto el solido et la crassitudine questa fragmentata et semiruta structura...Quivi dunque tanta nobile columnatione io trovai de ogni figurazione, liniamento, et materia...Di statue ingente fracture truncate molti degli aerati et exacti membri...et quasi infiniti altri fragmenti de scultura nobili, de cognito quali integri fusseron, totalmente privi et quasi redacti al primo rudimento". Colonna, *Hypnerotomachia...*, 22.

<sup>6</sup> "Restaban vetera rerum exempla templis theatrisque mandata, ex quibus tanquam ex optimis professoribus multa discerentur: eadem non sine lachrymis videbam in dies deleri; et qui forte per haec tempora aedificarent, novis ineptiarum ||deliramentis potius quam probatissimis laudatissimorum operum rationibus delectari; quibus ex rebus futurum negabat nemo, quin brevi haec pars, ut ita loquar, vitae et cognitionis penitus esset interitura. Idcirco haec cum ita essent, non poteram non facere, quin de commentandis his rebus et saepe et diu cogitarem". Leon Battista Alberti, *De re aedificatoria*, a cura di Giovanni Orlandi (Milano: Il Polifilo, 1966), VI, I.

<sup>7</sup> Peter, Burke, *El sentido del pasado en el Renacimiento* (Madrid: Akal, 2016), 39.

<sup>8</sup> Anthony Blunt, "The hypnerotomachia Poliphili in 17th Century France", *Journal of the Warburg Institute*, 1, n. 2 (1937): 117- 137.

<sup>9</sup> Colonna, *Sueño...*, 91. "Electo Signo de victoria", "Quivi al gli ochii mei uno iocundissimo Palmeto se appraesento cum le foglie di cultrato mucrone ad tanta utilitate ad gli aegyptii", Colonna, *Hypnerotomachia...*, 21.

<sup>10</sup> Colonna, *Sueño...*, 399-400. "Dique la insigne parimenti et io di imensa dulcedine suffulti, et in sincero amore corroborati...ad uno veterimo aedificio pervenissemo...per vorace

tempo et per putre antiquitate et per negligentia al humida terra collapso", Colonna, *Hypnerotomachia...*, 236.

<sup>11</sup> La ninfa que gira sobre el obelisco tiene unas alas en la espalda, en una de sus manos una cornucopia (símbolo de la abundancia y la prosperidad), con la otra se aferra el pecho. El mechón de pelo situado en la frente y la nuca calva, alude a la *ocassio* propicia.

<sup>12</sup> Colonna, *Sueño...*, 110-111. "...aluncine figure di homini et damigelle chorigianti cum due facie per uno. Quella dinanti ridibonda, la posteriora lachrymosa...Sotto la quale Hemiale figura vidi tale parola inscripta. TEM-PUS", Colonna, *Hypnerotomachia...*, 34.

<sup>13</sup> Colonna, *Sueño...*, 409. "Poliphile di tutti amantissimo mio gia non son ignara che le antiquarie opere ad te sumamente piaceno di vedere. Adunque commodamente potes tu in questo intervallo, che nui al signore cupidine aspetiamo ire licentemente, queste aede deserte, & dalla edace & exoleta vetustate collapse (...) a tuo solacio mirare, & gli fragmenti nobili rimasti di venerato speculare", Colonna, *Hypnerotomachia...*, 242.

<sup>14</sup> Roland, Mortier, *La poétique des ruines en France* (Genève: Librairie Droz, 1974), 33-34.

<sup>15</sup> Sinesio de Cirene, "Sobre los Sueños", en *Himnos. Tratados* (Madrid: Gredos, 1993), 154 d.

<sup>16</sup> Escogimos para ello una constelación de textos que circulaban en el Renacimiento en los que se estudia la cuestión onírica. Un manuscrito del 400 de Sinesio de Cirene, con el comentario de Niceforo Gregora, se encontraba en el convento veneciano de Santi Giovanni e Paolo, donde se ha ubicado a Colonna como dominico. Mino Gabriele, "Introduzione", *Hypnerotomachia...*, XXX.

<sup>17</sup> Macrobio, *Comentario al Sueño de Escipión de Cicerón* (Madrid: Gredos, 2006), 137.

Platón en su *República* distingue los sueños que responden a deseos reprimidos en la vigilia, de aquellos que tienen un contenido de verdad: "¿Y a qué deseos te refieres? –preguntó. /A los que surgen durante el sueño –respondi-, cuando duerme esa parte del



alma que es razonable, tranquila y hecha para mandar, y la parte bestial y feroz...se insubordina...Bien sabes que en esos momentos esa parte del alma a todo se atreve, como si se hubiera desligado y liberado de toda vergüenza y de toda sensatez....A mi juicio, en cambio...cuando se apacigua el elemento irascible y no se acuesta con el ánimo excitado contra alguno sino que, después de haber aquietado estas dos partes de su alma y estimulado la tercera, en la que reside el buen sentido, se abandona por fin al descanso, bien sabes que en esas condiciones es cuando mejor alcanza la verdad y cuando menos pueden turbarlo las visiones ilegítimas de los sueños" (*Rep.* 571 c- d, 572 a- b). En el *Timeo*: "Cuando se cierras [los párpados], se bloquea la potencia del fuego interior que disminuye y suaviza los movimientos interiores y cuando éstos se han suavizado, nace la calma, y cuando la calma es mucha, el que duerme tiene pocos sueños. Pero cuando quedan algunos movimientos de mayor envergadura, según sea su cualidad y los lugares en los que quedan, así es el tipo y la cantidad de las copias interiores que producen y que, al despertar, recordamos como imágenes exteriores" (*Tim.* 45- 46). Aristóteles, en *Acerca de los ensueños*, sostiene que "los movimientos producidos por las sensaciones, tanto por las del exterior como por las procedentes del propio cuerpo, no sólo existen cuando se está despierto, sino también cuando sobreviene esa afección que se llama sueño, e incluso predominantemente entonces" (461, a).

<sup>18</sup> Macrobio, *Comentario...*, 140.

<sup>19</sup> Sinesio de Cirene, "Sobre los sueños", 149 b.

<sup>20</sup> Macrobio, *Comentario...*, 138.

<sup>21</sup> Artemidoro, *La interpretación de los sueños* (Madrid: Gredos, 1989), 7.

<sup>22</sup> Colonna, *Sueño...*, 78-79. "Di que negli alti cogitamenti d'amore solo relicto, la longa et taediosa nocte insonne consumando, per la mia sterile fortuna et adversatrice et iniqua stella tutto sconcolato, et sospiroso, per importuno et non prospero amore...e gia fessi gli vaghi spiriti di pensare inutilmente, et pabulato d'uno fallace et fincto piacere...d'uno non mortale, ma

piu praesto amore divo obiecto di Polia, La cui veneranda Idea in me profondamente impressa, et piu intimamente insculpta occupatrice vive", Colonna, *Hypnerotomachia...*, 12.

<sup>23</sup> Colonna, *Sueño...*, 78-81. "Hora li madidi ochii uno pocho tra le rubente palpebre rachiusi, Sencia dimorare vita acerba, et suave morte. Fue invasa et quella parte occupata et da uno dolce somno oppressa, laquale cum la mente et cum gli amanti et pervigili spiriti non sta unita ne partipice ad si alte operatione. O Iupiter altitonante, foelice o mirabile o terrificca, diro io questa inusitata visione, che in me non la trova atomo che non tremi et ardi excogitandola. Ad me parve de essere in una spatiosa planitie...Nel quale loco io cum timida admiratione discolo...Et cusi dirrimpecto d'una solta silva ridrizai el mio ignorato viagio", Colonna, *Hypnerotomachia...*, 12-13.

<sup>24</sup> Colonna, *Sueño...*, 81-82. "Et percio cum máximo terriculo dubitava, di essere sencia alcuna defensa, et sencia averdeme dilaniato...dubitando ispagurito, lvi proposi...piu non dimorare et de trovare exito et evadere gli occorrenti pericoli", Colonna, *Hypnerotomachia...*, 14.

<sup>25</sup> Macrobio, *Comentario...*, 139-140.

<sup>26</sup> Colonna, *Sueño...*, 89. "Di nuovo sotto di questa umbra quercuinea...i'fui di eminente somno oppresso & sparso per gli membri il dolce sopore, iterum mi parve de dormiré", Colonna, *Hypnerotomachia...*, 19.

<sup>27</sup> Colonna, *Sueño...*, 90- 91. "La spaventevole silva et constipato Nemore evaso & gli primi altri lochi per el dolce somno che se havea per le fesse & prosternate membre difusso relicti, mi ritrovai di novo in uno piu delectabile sito assai piu che el praecedente", Colonna, *Hypnerotomachia...*, 20.

<sup>28</sup> En sus notas a la *Hypnerotomachia Poliphili*, señalan Ariani y Gabriele que el tema del sueño profundo obedece a la exigencia de dar al sueño de Polifilo credibilidad oracular y misterica: significados que se conjugan con el simbolismo de la encina bajo la cual se duerme: "se trata de un *topos* onírico y literario" que remite al *Sueño de Escipión* de Cicerón, y que se vuelve a

encontrar tanto en el *Roman de la Rose* como en Dante o en Boccaccio. Marco Ariani e Mino Gabriele, "Commento", 545.

<sup>29</sup> Destaca en este sentido la presencia de "jeroglíficos". Anna Klimkiewicz hace una lectura de la obra de Colonna centrada en el interés hacia el oriente, entre el 1400 y 1500. Anna Klimkiewicz, "Cultura sincretica dell'*Hypnerotomachia Poliphili* di Francesco Colonna", *Cuadernos de Filología italiana*, 21 (2014): 181-194.

Giehlow es quien ha estudiado, en los inicios del siglo XX, la relación entre los jeroglíficos egipcios y los humanistas, señalando que en el temprano Renacimiento existía la creencia que cierta sabiduría podía obtenerse de los jeroglíficos; de allí los intentos de imitarlos. En 1419, C. de Buondelmonti adquiere el manuscrito que contiene al final dos libros de *Hieroglyphica* de Horapollo. El *Hieroglyphica*, comprado por C. de Buondelmonti, fue llevado a Florencia y luego ubicado en la biblioteca Medicea. Karl Giehlow, *The humanist interpretation of Hieroglyphs in the Allegorical Studies of the Renaissance: with a focus on the Triumphal Arch of Maximilian I* (Boston: Brill, 2015 [1915]).

<sup>30</sup> De acuerdo con Polizzi: "la lectura del relato impone la exigencia perpetua de un desciframiento en el cual Polifilo mismo da el ejemplo interrogándose sobre el sentido de las múltiples inscripciones y "jeroglíficos". En este sentido, "la alegoría deviene enigma". Gilles, Polizzi, "Le Songe de Poliphile: renovation ou metamorphose du genre litteraire", en *Le Songe à la Renaissance: Colloque International de Cannes*, editado por François Charpentier (Université de Saint Etienne: Association d'étude sur l'humanisme, la Réfore et la Renaissance, 1990), 94.

<sup>31</sup> Colonna, *Sueño...*, 118-119. "Et in questo lato ancora una medesima factura di veterrima sepultura trovai. Et la statua supra stante di tutto, quale l'altra, Se non che era regina. La quale sublevato il dextro bracio cum lindice signava la parte retro le sue spalle et cum l'altro teniva una tabella ritinuta cum il coperto et cum la mano sua indivisa. Nella quale etiam inscripto era tale epigramma in tri idioma (...). Di tanta

novitate digna di relato mirabondo et degli aenigmati praelegendoli saepiculi, dil tutto io restai ignaro, et dilla interpretatione et sophismo significato molto ambiguo". Colonna, *Hypnerotomachia...*, 39-40.

<sup>32</sup> Colonna, *Sueño...*, 722-723. "Tanto inopinabile delectamento surrepto et dagli ochii mei summoto quel spirito angelico, Et subtracto fora dagli somnosni membri il dolce et suave dormire evigilantime, In questo punctulo, Ome Heu me amorosi lectori...Cogitate dunque quale livore livido, allora ello harebbe, Si io realmente sentisse perfruendo gli proprii et voluptici dilecti, de cusi formosa et diva damicella...sospirando emerso et absoluto dal dolce somno repentuscul melucubrai dicendo. Vale ergo Polia", Colonna, *Hypnerotomachia...*, 465.

En "Sobre los sueños", declara Sinesio de Sirene que: "Que cada uno tenga a sí mismo como materia de este arte, que grabe en su memoria en qué hechos se ha visto envuelto, cuándo y con qué tipo de visiones previas. Sería también prudente poner por escrito nuestras visiones durante la vela o el sueño". Sinesio de Sirene, "Sobre los sueños", 152d- 153a.

<sup>33</sup> Marco Ariani, "Introduzione", xxxv.

<sup>34</sup> Perrier sostiene que en el siglo XVI, el pensamiento, sentimiento y uso del sueño se ubica entre dos polos: el "songe vrai", en el que el sueño puede ser "revelación, inspiración, acceso al saber" y el "songe- mensonge", es decir, el sueño como ilusión fugaz. Simone Perrier, "La problematique du songe a la Renaissance: la norme et les marges", en *Le Songe à la Renaissance: Colloque International de Cannes* (Université de Saint- Etienne: Association d'étude sur l'humanisme, la Réforme et la Renaissance, 1990), 11.

<sup>35</sup> Giorgio Agamben, *El final del poema: estudios de poética y literatura*. (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2016), 96-97.

<sup>36</sup> Pozzi e Casella, *Francesco Colonna. Biografía e opere. II*, 103.

<sup>37</sup> Benedetto Croce, "Studi sulla Letteratura Cinquecentesca", *Quaderni della "Critica"* 4, no.17-18 (1950), 49.

<sup>38</sup> Alberti, *De re aedificatoria*, VI, III.

<sup>39</sup> Giovanni Pozzi e María Teresa Casella, *Francesco Colonna. Biografía e opere. II*, 65.

<sup>40</sup> Sobre el Mausoleo de Halicarnaso como fuente arqueológica- literaria de la gran estructura piramidal, señala Huelsen: "Prescindiendo del obelisco, el dibujo polifiliano no es sino un intento de reconstrucción de uno de los monumentos griegos más distinguidos, conocido por los humanistas del Quattrocento sólo merced a la literatura antigua (...): o sea, el Mausoleo de Halicarnaso, considerado ya en la Antigüedad como una de las siete maravillas del mundo, y descripto con gran precisión por Plinio el joven en el libro XXXV de la *Naturalis Historia* (§§ 30-31)". Christian Huelsen, *Le illustrazioni della Hypnerotomachia Poliphili e la antichità di Roma* (Firenze: Leo S. Olschki, 1910), 9. En su comentario a la *Hypnerotomachia Poliphili*, sostienen Ariani y Gabriele que Colonna se inspiró en el pasaje de Plinio sólo para el armazón geométrico-arquitectónico, pero que otra fuente pudo haber inspirado a Colonna: la *Meta Romuli*. Ariani e Gabriele, "Commento", 552. Pozzi, por su parte, sostiene que Colonna retoma un párrafo de F. Biondo en su *Roma instaurata* "en el que con manifiesto error de identificación es descripto el Mausoleo de Augusto". Pozzi e Casella, *Francesco Colonna. Biografía e opere. II*, 58.

<sup>41</sup> Pozzi, *Francesco Colonna. Biografía e opere II*, 63.

<sup>42</sup> Colonna, *Sueño...*, 113. "io mirai tutte le parte intimamente , quale in uno humano corpo pervie. Ed ad qualunque mirai in scalpto in tre idiomati, Chaldeo, Graeco, et Latino, di quella parte la sua appellatione, che in ciascuno naturale corpo vedesse intestini, nervi, et ossa, vena, muscoli, et pulpamento", Colonna, *Hypnerotomachia...*, 36.

<sup>43</sup> Fritz, Saxl, *La vida las imágenes. Estudios iconográficos sobre el arte occidental* (Madrid: Alianza, 1989), 141.

<sup>44</sup> En este marco, podemos ubicar a los "centauros y sirenas lexicales" a las que se refiere Pozzi, en alusión a la extraña lengua de Colonna, construida sobre la base del vulgar y con una importante contribución latina, dando,

como ya hemos advertido, resultados "que no pertenecieron jamás a la realidad histórica del latín o del vulgar". Pozzi e Casella, *Francesco Colonna. Biografía e opere*, 103. En su libro *El Renacimiento europeo*, Peter Burke también habla de "sincretismo" e "hibridación" para referir las interacciones entre mundos culturales diversos: "No hay términos que no sean problemáticos o discutibles en este campo intelectual, pero en el resto de este estudio se hará un esfuerzo por reservar el término "sincretismo" para los intentos conscientes de armonizar elementos de las diferentes culturas (como Ficino hizo en el caso del platonismo y el cristianismo), dejando el término "hibridación" como un concepto más vago para referirse a una variedad de interacciones entre las culturas". Peter Burke, *El Renacimiento europeo* (Barcelona: Crítica, 2000), 18. En este caso no hay dos cosmovisiones puestas en diálogo, sino que lo que sobresale es la ausencia de una diferenciación entre identidades culturales y epocales diversas que da lugar a conjuntos híbridos y extrañados. Otra es la cuestión de las diferentes fuentes, paganas y cristianas, que conviven en la *Hypnerotomachia Poliphili*: Vitruvio, Ovidio, Apuleyo, Plinio y, en una medida equivalente, Dante, Petrarca, Boccaccio, Alberti...

<sup>45</sup> De acuerdo con Warburg, "Conjugar oposiciones, en apariencia irreductiblemente extrañas, entre las ropas flamencas de los pastores y los trajes imperiales (...) entre Dios y la Fortuna (...) son fruto de una polaridad orgánica, de las oscilaciones propias del hombre culto del Renacimiento que persigue su reconciliación en una época de enérgica metamorfosis de la autoconciencia". Aby Warburg, *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo* (Madrid: Alianza, 2005 [1932]), 199.

<sup>46</sup> Lorenzo Pericolo, "Heterotopia in the Renaissance: Modern Hybrids as Antiques in Bramante, Cima da Conegliano, and The Hypnerotomachia Poliphili", *Getty Research Journal*, n. 1 (2009), 9. Los modelos venecianos contemporáneos a los que alude Pericolo son el del *Triptico de los Frari* de G. Bellini (1488, aprox.) y el de *Santa Veneranda entronizada*, de Lazzaro

Bastiani (1470- 1475), que dan cuenta de cómo el ilustrador de la *Hypnerotomachia* se basó en prototipos de su ambiente contemporáneo. Véase también la decodificación de los elementos

ornamentales del sepulcro en Arani e Gabrielle "Comento", *Hypnerotomachia Poliphili*, 929-931.

<sup>47</sup> Colonna, *Sueño...*, 81. "Et cusi dirrimpecto d'una folta silva ridrizai el

mio ignorato viaggio", Colonna, *Hypnerotomachia...*, 13.

<sup>48</sup> Colonna, *Sueño...*, 186. "Dove l'ai tu (tanto cosa dilecta) abandonata? Io non intendo, et dove io ancora me sia non so", Colonna, *Hypnerotomachia...*, 84.

## REFERENCIAS

- Agamben, Giorgio. 2016 [1996]. *El final del poema: estudios de poética y literatura*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Alberti. 1966. *L'architettura [De re aedificatoria]*. Ed. Giovanni Orlandi. Milano: Il Polifilo.
- Ariani, Marco, e Mino Gabriele. 1998. "Introducción" e "Comentario." En *Hypnerotomachia Poliphili. Tomo secondo*. IX-CIX; 485-1168. Milano: Adelphi.
- Aristóteles. 1987. *Acerca de la Generación y la Corrupción. Tratados breves de Historia Natural*. Ed. Ernesto La Croce y Alberto Bernabé Pajares. Madrid: Gredos.
- Artemidoro. 1989. *La Interpretación de los Sueños*. Ed. Elisa Ruiz García. Madrid: Gredos.
- Blunt, Anthony. 1937. "The Hypnerotomachia Poliphili in 17th Century France." *Journal of the Warburg Institute* 1-2 (October): 117- 137. <https://doi.org/10.2307/750050>
- Burke, Peter. 2000. *El Renacimiento europeo*. Barcelona: Crítica.
- Burke, Peter. 2016 [1969]. *El sentido del pasado en el Renacimiento*. Madrid: Akal.
- Casella, M. Teresa, e Giovanni Pozzi. 1959. *Francesco Colonna. Biografía e opere. I*. Padova: Antenore.
- Casella, M. Teresa, e Giovanni Pozzi. 1959. *Francesco Colonna. Biografía e opere. II*. Padova: Antenore.
- Colonna. 1998. *Hypnerotomachia Poliphili. Tomo primo: riproduzione dell'edizione aldina del 1499*. Ed. Marco Ariani e Mino Gabriele.
- Colonna. 1999. *Sueño de Polifilo*. Ed. Pilar Pedraza.
- Croce, Benedetto. 1950. "Studii sulla Letteratura Cinquecentesca." *Quaderni della "Critica"* 4 (17-18, Novembre): 47- 54.
- Giehlow, Karl. 2015 [1915]. *The humanist interpretation of Hieroglyphs in the Allegorical Studies of de Renaissance: with a focus on the Triumphal Arch of Maximilian I*. Boston: Brill. <https://doi.org/10.1086/686340>
- Greene, Thomas. 1982. "Imitation and Anachronism." In *The Light in Troy. Imitation and Discovery in Renaissance Poetry*. New Haven and London: Yale University Press. <https://doi.org/10.2307/2862019>
- Huelsen, Christian. 1910. *Le illustrazioni della Hypnerotomachia Polifili e la antichità di Roma*. Firenze: Leo S. Olschki.
- Klimkiewicz, Anna. 2014. "Cultura sincretica dell'Hypnerotomachia Poliphili di Francesco Colonna." *Cuadernos de Filología italiana* 21: 181-194.
- Macrobio. 2006. *Comentarios al "Sueño de Escipión" de Cicerón*. Ed. Fernando Navarro Antolín. Madrid: Gredos.
- Mortier, Roland. 1974. *La poétique des ruines en France. Ses origines, ses variations de la Renaissance à Victor Hugo*. Genève: Librairie Droz.
- Pericolo, Lorenzo. 2009. "Heterotopia in the Renaissance: Modern Hybrids as Antiques in Bramante, Cima da Conegliano, and The Hypnerotomachia Poliphili." *Getty Research Journal* 1: 1- 16.
- Platón. 1998. *República*. Tr. Antonio Camarero. Buenos Aires: Eudeba.
- Platón. 2007. *Diálogos VI. Filebo-Timeo-Critias-Cartas*. Ed. M. Ángeles Durán, Francisco Lisi, Juan Zaragoza y Pilar Gómez Cardó. Madrid: Gredos.
- Polizzi, Gilles. 1990. "Le Songe de Poliphile: renovation ou métamorphose du genre littéraire." En *Le Songe à la Renaissance: Colloque International de Cannes*, édition François Charpentier, 85-96. Université de Saint Etienne: Association d'étude sur l'humanisme, la Réforme et la Renaissance.
- Saxl, Fritz. 1989 [1957]. *La vida de las imágenes. Estudios iconográficos sobre el arte occidental*. Madrid: Alianza.
- Sinesio de Cirene. 1993. *Himnos. Tratados*. Ed. Francisco García Romero. Madrid: Gredos.
- Warburg, Aby. 2005 [1932]. *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*. Madrid: Alianza.





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...





# ELOY LOZANO, O PIONEIRO MALOGRADO

Iván Villarmea Álvarez

Universidade de Santiago de Compostela

O cineasta Eloy Lozano Coello (Ourense 1953 – Santiago de Compostela 2009) foi un deses homes que sempre estivo alí: un creador teimoso e volcánico que tentou facer moitas cousas por primeira vez neste país sen conseguir darlles, por desgraza, a continuidade desexada. O seu currículo e filmografía son ben coñecidos nesta altura, cando menos entre os historiadores do cinema: o seu nome xa aparece, como director, no primeiro filme realizado en galego en 35 milímetros, *Retorno a Tagen Ata* (1974), unha curtametraxe que adaptaba o relato homónimo publicado por Xosé Luís Méndez Ferrín en 1971; a seguir, Lozano estivo entre os organizadores das IV Xornadas do Cine en Ourense, celebradas en xaneiro de 1976; foi tamén o responsábel en 1980 da recuperación dun dos filmes totémicos da cinematografía galega, *O carro e o home* (Antonio Román, 1940); fundou a axencia Eloy Lozano Publicidad en 1981, a través da que faría moitas campañas para grandes empresas e eventos como Adolfo Domínguez, Cabreiroá ou o Xacobeo 99; promoveu a creación do Festival Internacional de Cine Independente de Ourense en 1996, evento que dirixiría durante as súas primeiras edicións; e filmou, en definitiva, unha chea de pezas, entre as que salientan varias curtametraxes documentais (*Os oleiros*, 1975; *Catro escultores*, 1986); a animación experimental *Numeralia* (1990); a longametraxe de ficción *Bellas durmientes* (2001), adaptación da novela curta *A casa das belas adormentadas* do escritor xaponés Yasunari Kawabata (1961); a serie de televisión *A idea construída* (2004), composta por trece capítulos dedicados a outros tantos arquitectos galegos; e, por último, a longametraxe documental *Quen son?* (2008), unha reflexión, a xeito de axuste de contas, sobre a identidade galega.<sup>1</sup>

Este legado, onde predominan os traballos baseados na obra doutros artistas, sexan escritores, escultores, arquitectos ou artesáns, está lastrado, por desgraza, por dúas graves limita-

cións: dunha banda, as dificultades que o propio Eloy Lozano encontrou para desenvolver cada un destes proxectos e, sobre todo, para consolidar a súa traxectoria profesional, que oscila entre os campos das artes plásticas, a fotografía, o deseño, a publicidade e o audiovisual sen chegar a especializarse en ningún deles, en parte polos atrancos que tivo, nomeadamente económicos, para dedicarse a unha única destas actividades no contexto da Galiza das primeiras décadas da democracia; e doutra banda, a segunda limitación sería o propio carácter pioneiro de boa parte da súa obra, realizada aínda en tempos analóxicos e antes, polo tanto, de que existisen moitas das canles dixitais das que dispomos agora, de xeito que as xeracións máis novas só poden acceder aos seus filmes, logo do peche do portal flocos.tv en febreiro de 2011, a través das copias que se conservan no arquivo do Centro Galego de Artes da Imaxe (CGAI) ou dos escasos DVDs de *Bellas durmientes* que aínda circulan comercialmente, se é que alguén consegue enconralos á venda nalgures. Estas limitacións sitúan a Eloy Lozano, unha década despois da súa morte, nun limbo incómodo entre a lembranza recorrente da súa figura e o descoñecemento crecente da súa obra, á que desafortunadamente, nestes momentos, non é nada doado acceder.

Un dos proxectos que mellor representa este paradoxo entre o recoñecemento teórico deste cineasta e a invisibilidade práctica da súa obra é a súa tentativa frustrada de adaptar a novela *A Esmorga*, do escritor ourensán Eduardo Blanco Amor (1959). As mencións a este proxecto son habituais na meirande parte de textos publicados sobre Eloy Lozano,<sup>2</sup> mais moi pouca xente tivo a posibilidade de ler o guión que este cineasta preparou a mediados dos anos setenta como base para facer a que podería ter sido a primeira adaptación cinematográfica desta novela. Lozano, para chegar até Blanco Amor, entregou unha copia deste guión a principios de 1976 ao avogado

Nemesio Barxa Álvarez, amigo persoal do escritor e membro fundador, a finais de 1975, da sociedade Nós, Cinematográfica Galega, S.A.<sup>3</sup> Disque Blanco Amor valorou positivamente o traballo de Lozano,<sup>4</sup> mais o escritor recibiu nese momento outra proposta para adaptar a súa novela pola banda do cineasta asturiano Gonzalo Suárez, que xa dirixira daquela máis de media ducia de longametraxes, de xeito que o autor ourensán, considerando a experiencia dun e doutro candidato, se inclinaría finalmente por este último, que dirixiu, un ano despois, o filme *Parranda* (1977).

O guión de *A Esmorga* escrito por Eloy Lozano, que aínda hoxe conserva Nemesio Barxa na súa biblioteca, é un texto de setenta e unha páxinas redactado nun fermoso galego prenормativo ategado de dialectalismos ourensáns. Trátase dun guión literario que ofrece unha segmentación da trama en secuencias sen chegar a dar indicacións precisas da súa planificación visual. O documento confirma, iso si, que Lozano quería ambientar o seu hipotético filme en Ourense a comezos do século XX, e ía representar en presente os acontecementos narrados na novela dispostos exactamente na mesma orde que establecera Blanco Amor, sen incluír o *flashback* que supón o monólogo truncado do personaxe de Cibrán o Castizo durante a súa declaración ante o xuíz. A proposta de Eloy Lozano, neste sentido, segue a trama da novela con moita máis fidelidade que a adaptación asturiana de Gonzalo Suárez e tamén que a posterior adaptación galega que realizaría Ignacio Vilar no ano 2014. É máis, boa parte dos diálogos que aparecen neste guión son exactamente os mesmos que reconstrúe o Castizo no seu relato, e mesmo algunhas anotacións sobre os acenos e as actitudes dos personaxes, así como sobre os lugares que atravesan e as condicións climatolóxicas que teñen que afrontar, son transcrpcións literais dalgunhas das frases escritas por Blanco Amor na súa novela. O obxectivo de Lozano con este guión, segundo lle contou ao historiador José Manuel Sande un par de anos antes da súa morte, era rodar unha longametraxe en galego e con cámara en man, "como unha road-movie existencial", para o que xa conseguira "os permisos necesarios para a rodaxe, un acordo de financiamento con Morgana Films e mesmo o interese de Alfredo Landa para a terna de protagonistas masculinos".<sup>5</sup> A decisión de

Blanco Amor de conceder os dereitos de adaptación da súa novela a Gonzalo Suárez frustraría as arelas de Lozano, que xa non retomaría este proxecto malia o descontento que o propio escritor expresaría anos despois cara *Parranda*.<sup>6</sup>

O mecanoscrito deste guión seguirá na biblioteca persoal de Nemesio Barxa até despois da súa morte, cando todos os seus libros e documentos pasen, conforme á súa vontade, á biblioteca pública municipal de Viana do Bolo, o seu lugar de nacemento.<sup>7</sup> O avogado, entretementres, xa recibiu unha petición da Deputación de Ourense para dixitalizar o documento completo con mentes de facer unha edición facsímil deste guión. Á espera de que ese proxecto se leve a cabo, a publicación na *Revista Quintana* das catro últimas páxinas desta adaptación, fotografadas con moito mimo e esmero polo artista e deseñador Alejandro Caporale, antigo colaborador de Eloy Lozano na súa axencia de publicidade, quere ofrecer unha pequena mostra do traballo de escritura cinematográfica que desenvolveu este cineasta hai máis de corenta anos coa que tentar paliar a invisibilidade da que adoce nestes momentos a meirande parte da súa obra.

Esas catro páxinas abranguen as tres secuencias correspondentes co desenlace da novela: o pé que colle Lozano do texto de Blanco Amor no inicio da Secuencia 47 é a saída dos personaxes da Taberna do Sancristán, con novas provisións de augardente, tralo que o Castizo comezará a fraquear e o Bocas expresará o seu desexo de estar cunha muller que non sexa unha prostituta. Estas secuencias, polo tanto, adaptan o texto recollido nas últimas dez páxinas da novela, excluíndo a súa coda final, isto é, dende o parágrafo que comeza coa frase "conque chegou o instante en que xa non dei máis de min" até o parágrafo que remata coa descrición da morte do Milhomes.<sup>8</sup> O desenvolvemento dos acontecementos é exactamente o mesmo na novela e no guión, con dúas únicas diferenzas, como observarán os lectores que coñezan ben o texto orixinal: en primeiro lugar, o guión tende á síntese visual mentres que a novela tende á digresión verbal; e en segundo lugar, o final do personaxe do Castizo, sendo o mesmo, adiántase no tempo do relato para poder incluílo na secuencia final, sen necesidade dun epílogo, como acontece no filme de Gonzalo

Suárez, nin dun texto explicativo, como o que pecha a adaptación de Ignacio Vilar. A falta de poder ver as imaxes que nunca puido filmar Eloy Lozano, temos cando menos as palabras que dan conta da súa visión: este guión entendido como

un documento de inmenso valor para a historia do cinema galego, ou, máis exactamente, para a historia entrecortada dun cinema nacional que, naquel momento, aínda estaba ben lonxe de ser aquilo co que os seus pioneiros soñaban.

## NOTAS

<sup>1</sup> Toda esta información, dispoñíbel en moitas fontes, foi compilada neste caso a partir das mencións á figura e á obra de Eloy Lozano que aparecen no volume V. Barreiros Bermejo, *Ourense e o cinema*, Concello de Ourense, Ourense, 2010, pp. 64, 67, 72-73, 75, 80-82, 91.

<sup>2</sup> Un exemplo pode ser o artigo I. Martínez, "Eloy Lozano, o cineasta que quería queimar Tagen Ata", *El País*, 22 de Outubro de 2011 [Consulta: 22/09/2019]. [https://elpais.com/diario/2011/10/22/galicia/1319278706\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2011/10/22/galicia/1319278706_850215.html)

<sup>3</sup> Esta sociedade daría pé máis adiante, xa no ano 2000, á empresa Nós, Productora Cinematográfica Galega, S.L.

<sup>4</sup> X. M. R., "Nemesio Barxa garda o guión de Eloy Lozano para «A Esmorga»", *La Voz de Galicia*, 1 de abril de 2014 [Consulta: 22/09/2019]. [https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/ourense/ourense/2014/04/01/nemesio-barxa-garda-guion-eloy-lozano-esmorga/0003\\_20140401C79910.htm](https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/ourense/ourense/2014/04/01/nemesio-barxa-garda-guion-eloy-lozano-esmorga/0003_20140401C79910.htm)

<sup>5</sup> En I. Martínez, *op. cit.*

<sup>6</sup> Nemesio Barxa ten declarado a *La Voz de Galicia* que Blanco Amor "non recoñecía a súa obra nin os seus personaxes na película" de Gonzalo

Suárez, e que lle comentou en máis dunha ocasión "que o resultado tería sido mellor co guión de Lozano". En X.M.R., *op. cit.*

<sup>7</sup> D. Salgado, "O avogado Nemesio Barxa doa os 7.000 libros da súa biblioteca a Viana do Bolo", *Sermos Galiza*, 15 de novembro de 2017 [Consulta: 23/09/2019]. <https://www.sermosgaliza.gal/articulo/cultura/avogado-nemesio-barxa-doa-7000-libros-da-sua-biblioteca-viana-do-bolo/20171114120640063319.html>

<sup>8</sup> E. Blanco Amor, *A esmorga*, Editorial Galaxia, Vigo, 2010 (1959), pp. 104-113.

## REFERENCIAS

- Blanco Amor, E. 1959. *A esmorga*. Vigo: Editorial Galaxia [ed. 2010].
- Barreiros Bermejo, V. 2010. *Ourense e o cinema*. Ourense: Concello de Ourense.
- Kawabata, Y. 1961. *A casa das belas adormentadas*. Cangas do Morrazo: editorial Rinoceronte [ed. 2007].
- Martínez, I. 2011. "Eloy Lozano, o cineasta que quería queimar Tagen Ata." *El País*, Octubre 22, 2011 [Consulta: 22/09/2019]. [https://elpais.com/diario/2011/10/22/galicia/1319278706\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2011/10/22/galicia/1319278706_850215.html)
- Méndez Ferrín, X.L. *Retorno a Tagen Ata*. 1971. Vigo: edicións Castrelos.

- X.M.R. 2014. "Nemesio Barxa garda o guión de Eloy Lozano para «A Esmorga»." *La Voz de Galicia*, Abril 1, 2014 [Consulta: 22/09/2019]. [https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/ourense/ourense/2014/04/01/nemesio-barxa-garda-guion-eloy-lozano-esmorga/0003\\_20140401C79910.htm](https://www.lavozdeg Galicia.es/noticia/ourense/ourense/2014/04/01/nemesio-barxa-garda-guion-eloy-lozano-esmorga/0003_20140401C79910.htm)
- Salgado, D. 2017. "O avogado Nemesio Barxa doa os 7.000 libros da súa biblioteca a Viana do Bolo." *Sermos Galiza*, Novembro 15, 2017 [Consulta: 23/09/2019]. <https://www.sermosgaliza.gal/articulo/cultura/avogado-nemesio-barxa-doa-7000-libros-da-sua-biblioteca-viana-do-bolo/20171114120640063319.html>

Res. co. n.º 3106



Copia apresentada por mim a Edoardo e  
por ele aprovada.

Da Biblioteca doada por  
D. Nemesio Barxa  
ao Concelho e vizinhos de  
Viana do Bolo

A ESMORGA

Guión escrito e composto por Eloy Lozano Coello

Adaptación da novela do mesmo título "A Esmorga" de Eduardo Blanco Amor.

SEC. -47- PONTE BASUREIRO -EXT. MENCER

Cando seen os outros dous, decátanse de que o Castizo pegara a volta e ia xa alí enriba da Ponte, cos hombreiros afundidos e as mous nos petos...

BOCAS - ¡Castizooo!...Agerda!

Castizo nin caso fai. Lava os ollos fixos, cansos e todo seu corpo comella magoado e sen folgos. Aprata mais o paso. Os outros dous vefien correndo e bebendo pra il...

Castizo esmorécese e cas no chao; érguense e gigue mais epresa.

Os outros dous van collidos... Milhomes aproveitase de Bocas qñ meténdolle a mau por todas partes. Bocas vai ollendo pra todas partes coma en percura dalgo cos ollos. Péganllos grolos a bebida...As vegadas; o Bocas pega un monotazo ao Milhomes chimpando con il ao chao pro sempre volta a acollerse a il.

BOCAS - (Pra o Milhomes)

- ¿Por eiquí vive a Socorruto? ¿Non?

MILHOMES - (Ao mesmo tempo que lle fai carantofias)

- Naonn...Deixata de mulleres; levárona pra pexreira do Ayuntamiento.

Bocas e Milhomes xa habian adiantado ao Castizo que anda totalmente esmorecido.

A cada pouco páranse e zorréganlle a Botella. Encetan a enteire e tiran coa valeiraque estopa desconta as pedras do basureiro... (Rien)...O Bocas camaña todo preocupado.

BOCAS - ¡Me caso en tal, quero estar cunha muller que non sexa puta!

MILHOMES - (Con voce bulreira e despeitada)

- Faiche a ti boa faltiña...

Íropezan nun montículo e caen; logo érguense...

BOCAS - ¡Xe vos dixen que quero estar cunha muller que non sexa puta!

MILHOMES - ¡¿ Que vas a estare ti, que xa non podes coha ia me, raio de larchón!?

¿Pra que queres muller?

( Meténdolle a garrafa desconta os dentes)

Anda; pégalle un bico a iste...

O Bocas xa non da engulido; cáese pra logo erguerse e ollar fixamente pra unha chavola que por alí vese...

Asopara dun chimp ao Milhomes e sigue ollendo pra chavola...

BOCAS - ¡Dame ise frasco!

MILHOMES - (Querendo escapar)

¡Non!

BOCAS - ( Indo tras dil e tirándoo ao chao)

- Irae pra eiqui...!

(Dalle un golpe no coalleiro)

locas saca do pató do Milhómes un frasquiño de colonia... rafiase con todo il e logo vai-se coma un louco pra a chavola...

Milhómes permanece revoltó pola basura.

O decorado onde se atopan é brutal... Trátase do basureiro da cidad... o terreo enchoupado en partes; pola choiva qu' caiu, de mor modo as mórres do cisco novo. As partes chatas estan duras e esbaradizas coa xiada, no meio do campo; o terreo ven a formarse unha lagoiña, bastante fonda, que aló fan as augas chovedizas... Está xesda, entre as mórres do esterco, e brila coma un espello embazado, polo gallo da luz, que xa coasi desaparece tras os montes.

O Castizé chega a cutura do Milhómes que estase emborcillando no lamazal fedorento:

CASTIZO -- ¿E logo que pasou?

Milhómes non contesta... Esta chorando polo baixo e meio encollido.

CASTIZO -- ¡Ergueta!

Trata de collelo e epá caen os dous na intentona. Nesta, ¿ese un barro de muller; parez vir d' Chavola...

MILHOMES -- (Coma querendo adiviñar)

¿Que é iso?

Os dous estanse muos; escoitando os barros da muller que veñen e van no silenzo do mancego.

CASTIZO -- ¡Que a de sare!...

Esa besta que está coa Socorrito...

Milhómesponse histérico; saca a navalla e saca correndo:

MILHOMES -- ¡Vaimos a pagar todas xuntas ise cabrón!

CASTIZO -- (Correndo tras dil)

- Fátate af, Aladio, que tavas a perdere por ise canalla...!

Cólleo por a roupa pro o Milhómes revírase encetándolle a navalla e facéndolle unha ferida... Castizo corre tras il.

SEC. -48- CHAVOLA - INT. - MENCER

Entran o Milhomes e o Castizo. Bocas estase arguendo dun recanto; cos pantalós a meio subir; deixando vere a branca pele da barriga... Xunto a il; vese unha dona sobor unha especie de leito que hai no choo; está xeiando e toda desgrefada.

O Milhomes alanca pra il e dun golpe afúndelle a navalla na barriga, sacándoa axiña pra aseguradalle mais abaixo, con intención de ferilo nas suas partes. O Bocas ceiba un terrible alarido e cóese pra diante...

Milhomes bótase a correr, saíndo da chavola, Castizo fai o mesmo, coma non dando coto ao viu, pois todo foi nun instante.



SEC. -49- BASUREIRO- EXT. -MENCER

Na mais saír da chavola, vese a Garda Civil, que viñan pra chavola con intención de por remedio ao que alí debía pasar... Cando ven saír aos dous ,ven tras deles correndo ... un hai unha detonación. Filhomas e Castizo asopáranse... Filhomas vai en dirección da legoi- na na que se perde e afógase xifra...

Castizo decótase que os gardas ven tras il; instintivamente saca de navalla e a abre; tro- peza; séguese...vai cedendo distancia; failles fronte. Pola ferida que o Filhomas lle fixer séelle moito sangue...Vese perdido; e cunha grande forza de vontade funde a sua navalla na barriga, caíndo ao chao e botando a chorar ;non se ~~88888~~ sabe ben si por a doer ou porq qué.

REMATE

*A ESMORGA*. GUIÓN ESCRITO E COMPOSTO POR ELOY LOZANO COELLO.  
 ADATACIÓN DA NOVELA DO MESMO TÍTULO “A ESMORGA”  
 DE EDUARDO BLANCO AMOR

*Eloy Lozano*

Rex. co nº 3.106

PRAIA LENTA

FILMS

Plaza Paz Nóvoa, 2-1º dcha.

ORENSE

Copia apresentada por min a Eduardo e  
 por ele aprovada.

Da Biblioteca doada por

D. Nemesio Barxa

Ao Concelho e vizinhos de

Viana do Bolo

A ESMORGA

Guión escrito e composto por Eloy Lozano Coello

Adatación da novela do mesmo título “A Esmorga” de Eduardo Blanco Amor.

SEC. -47- PONTE BASUREIRO -EXT. MENCER

Cando saen os outros dous, decátanse de que o Castizo pegara a volta e ia xá aló enriba da Ponte, cos homeiros afundidos e as maus nos petos...

BOCAS – ¡Castizooo! ... Agarda!

Castizo nin caso fai. Lava os ollos fixos, cansos e todo seu corpo somella magoado e sen folgos. Apreta mais o paso. Os outros dous veñen correndo e bebendo para il...

Castizo esmorécese e cae no chao; érguese e gigue mais apresada.

Os outros dous van collidos... Milhomes aproveitase do Bocas que meténdolle a mau por tódalas partes. Bocas vai ollando para todas partes coma en percura dalgo cos ollos. Péganlle bos grols a bebida... As vegadas; o Bocas pega un manotazo ao Milhomes chimpando con il ao chao pro sempre volta a acollerse a il.

BOCAS – (Para o Milhomes)

– ¿Por eiquí vive a Socorrito? ¿Non?

MILHOMES – (Ao mesmo tempo que lle fai carantoñas)

– Noonn... Deixate de mulleres; levárona pra perrera do Aiuntamiento.

Bocas e Milhomes xa habian adiantado ao Castizo que anda totalmentes esmorecido.

A cada pouco páranse e zorréganlle a botella. Encetan a enteira e tiran coa valeira que estopa descontra as pedras do basureiro... (Rien) ... O Bocas camiña todo preocupado.

BOCAS – ¡Me caso en tal, quero estar cunha muller que non sexa puta!

MILHOMES – (Con voce bulreira e despeitada)

– Faiche a ti boa faltiña...

Tropezan nun momtículo e caen; logo érguense...

BOCAS – ¡Xa vos dixen que quero estar cunha muller que non sexa puta!

MILHOMES – ¡¿Que vas a estare ti, que xa non podes coha iarma, raio de lerchán!?

¿Para que queres muller?

(Meténdolle a garrafa descontra os dentes)

Anda; pégalle un bico a ista...

O Bocas xa non da engulido; cáese pra logo erguerse e ollar fixamente pra unha chavola que por alí vese...

Asopara dun chimpao ao Milhomes e sigue ollando para chavola...

BOCAS – ¡Dame ise frasco!

MILHOMES – (Querendo escapar)

¡Non!

BOCAS – (Indo tras dil e tirándoo ao chao)

– Trae para eiquí... !

(Dalle un golpe no coalleiro)

Bocas saca do peto do Milhomes un frasquiño de colonia... rociase con todo il e logo vaise coma un louco pra a chavola...

Milhomes permañece revoltado pola basura.

O decorado onde se atopan é brutal... Trátase do basureiro da cidá... o terreo enchoupado en partes; pola choiva que caiu, de mor modo as móreas do cisco novo. As partes chas estan duras e esbaradizas coa xiada. No meio do campo; o terreo ven a formare unha lagoiña, bastante fonda, que aló fan as augas chovedizas... Está xeada, entre as móreas de esterco, e brila coma un espello embazado, polo gallo da lua, que xa coasi desaparece tras os montes.

O Castizo chaga a outura do Milhomes que estase emborcando no lamazal fedorento:

CASTIZO – ¿E logo que pasou?

Milhomes non contesta... Esta chorando polo baixo e meio encollido.

CASTIZO – ¡Erguete!

Tratade collelo e casi caen os dous na intentona. Nesto, óese un berro de muller; parez vir d Chavola...

MILHOMES – (Coma querendo adiviñar)

¿Que é iso?

Os dous estanse muos; escoitando os berros da muller que veñen e van no silencio do mencer.

CASTIZO – ¡Que a de sere! ...

Esa besta que está coa Socorrito...

Milhomesponse histérico; saca a navalla e sae correndo:

MILHOMES – ¡Vaimos a pagar todas xuntas ise cabrón!

CASTIZO – (Correndo tras dil)

– Párate aí, Aladio, que tevas a perdere por ise canalla... !

Cólleo por a roupa pro o Milhomes revírase encetándolle a navalla e facéndolle unha ferida... Castizo corre tras il.

SEC. -48- CHAVOLA – INT. – MENCER

Entran o Milhomes e o Castizo. Bocas estase erguendo dun recanto; cos pantalós a meio subir; deixando vere a branca pele da barriga... Xunto a il; vese unha dona sobor unha especie de leito que hai no chao; está xemindo e toda desgrefñada.

O Milhomes alanca pra il e dun golpe afúndelle a navalla na barriga, sacándoa axiña para asegundarlle mais abaixo, con intención de ferilo nas suas partes. O Bocas ceiba un terribel alarido e cáese pra diante...

Milhomes bótase a correr, saindo da chavola, Castizo fai o mesmo, coma non dando creto ao [que] viu, pois todo foi nun istante.

SEC. -49- BASUREIRO – EXT. – MENCER

Na mais sair da chavola, vese a Garda Civil, que viña pra chavola con aintención de por remedio ao que alí debia pasar... Cando ven sair aos dous, van tras diles correndo... un fai unha detonación. Milhomes e Castizo asopáranse... Milhomes vai en dirección da lagoiña na que se perde e afógase axiña...

Castizo decátase que os gardas van tras il; instintivamente saca de navalla e a abre; tropeza; érguese... vai cedendo distancia; failles frente. Pola ferida que o Milhomes lle fixera sáelle moito sangue... Vese perdido; e cunha grande forza de vontade funde a sua navalla na barriga, caindo ao chao e botando a chorar; non se 88888 sabe ben si por a door ou por qué.

REMATE





Feitos e tendencias





# VERBO DA EXPOSICIÓN CASTELAO MAXISTRAL. A BOA OBRA AO MESTRE HONRA

Miguel Anxo Seixas Seoane

Fundación Castelao

Exposición *Castelao maxistral. A boa obra ao mestre honra*

Cidade da Cultura de Galicia

Santiago de Compostela, outubro 2018 a marzo 2019

Comisario: Miguel Anxo Seixas Seoane

Está pendente unha exposición ou unha investigación da historia das exposicións en Galicia. Un labor de investigación que nos conte a orixe, o relato e o proxecto de cada unha delas ata hoxe. De moitas carecemos de datos completos para poder definir o seu discurso. Se cadra de agora en diante é máis doado de o facer.

Con todo, existe unha parte delas que non se fai pública, o seu custe económico. Cando un ve unha obra pública unha breve ficha indica os responsables, o seu presuposto total, os financiadores de os haber, e o tempo de execución desa construción. Das exposicións coñecemos só o resultado final; o que se expón, pero non sabemos cal era o proxecto inicial nin a financiación de que se dispuxo e o diñeiro final que se investiu ou gastou nese resultado nin cales foron as partidas para cada sección da exposición. Ó final tampouco podemos saber o rendemento se é que o ten que ter ou a eficacia dese investimento e os seus retornos. Sabemos tamén que non existe programación expositiva específica. Non existe unha programación nin uns obxectivos a longo prazo. Teñen un algo de ventureiras case sempre vinculadas a unha efeméride. E certo que como existen espazos en Galicia cómpre programar ou aproveitar exposicións que veñen de fóra. Resumindo estanse a facer maioritariamente exposicións para uso interno dos connaturais da nación galega. Quero dicir para descubrirlle e ensinar ós galegos e ás galegas a historia que lle foi ocultada ou a que non tiveron un doado acceso. Existen outras exposicións nas que existe unha vontade de exportar Galicia. De mostrala en Madrid, París ou en Buenos Aires, Montevideo ou Nova Iorque,

poño por caso. É unha Galicia que se amosa ó mundo nos que residen galegos pero que tenta chegar a outros espazos, a outras linguas e culturas. Esta custosa política exterior é moito máis escasa.

Dentro dese labor de descubrimento e de divulgación do noso está o de visibilizar moitas das obras que xacen en diferentes lugares de Galicia que se poden ver concentradas nun espazo e nun tempo. Pero hai outras obras dos galegos que por outras circunstancias están noutros lugares públicos ou privados do mundo. Algunhas deses documentos ou pezas volven a dialogar no proxecto expositivo coas obras que aquí conservamos.

Dentro dese labor de amosar aquí algo que é noso e forma parte da nos patrimonio cultural está a exposición de Castelao maxistral. A boa obra o mestre honra. Nela encárgase un relato expositivo no que o coordinador xa sabe previamente que unha obra, neste caso unha pintura é a protagonista. Que ese grande lenzo vai condicionar a exposición. El en por si non enche o espazo outorgado, outro dos condicionantes, para a mostra. Por outra parte nesa relación con outros obxectos non se pode ocultar de mais con excesiva obra ou ruído que distorsione ou oculte a súa potente voz visual. Aí vén outro dos condicionantes, que os outros documentos que se queiran amosar de fóra de Galicia debido o seu custo non sexan excesivos debido ós seus altos custes polo transporte e polos seguros que conlevan.

En resume, que un ten que negociar ou pactar coas autoridades xa que se encontra sempre con tres condicionantes: un tema proposto e neste

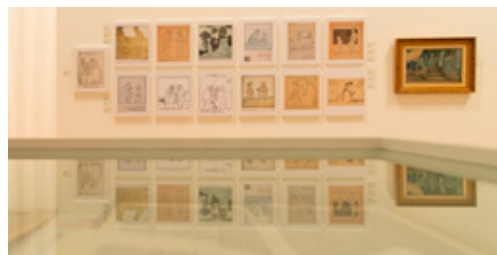
caso con un cadro, cun espazo, a Cidade da Cultura, cun tempo case sempre escaso para poder desenvolvelo e cun teito o do gasto xa non se dispón de moito orzamento pois cómpre sempre aforrar. Detrás debería estar sempre un ético criterio de eficiencia de toda empresa cultural debería de ser valorado e ser aplicado en toda xestión pública.

Había pois que elaborar un relato ó redor do cadro. Debido á que a pintura se titula *A derradeira lección do mestre* e que, asemade, esta vítima sentenciada a morte mostra o rostro dun asesinado, Alexandre Bóveda.

A exposición preséntase nun só espazo e adáptase a el e estaba acoutada no tempo: do 5 de outubro de 2018 deica o 3 de marzo de 2019. A oficina técnica da Cidade da Cultura encargouse da montaxe das noventa e dúas pezas seleccionadas.

Ó ensino primario en Galicia dedicoulle o artista, escritor e político Alfonso Daniel Rodríguez Castelao corenta debuxos de humor e fala del nun conto. Amais el foi profesor auxiliar de debuxo no instituto de Pontevedra de 1916 a 1936 que podía complementar o mundo escolar daquela en Galicia.

Para o relato optouse por marcar tres ámbitos dentro do discurso. Cada un cun titular e cun texto en galego, coa súa tradución ó castelán e ó inglés que orienta e explica o relato expositivo. O primeiro está dedicado ó ensino con todos os debuxos, algúns orixinais procedentes todos de Galicia e outros son reproducións doutros debuxos sobre esa etapa escolar que se complementaba nas vitrinas con documentos e con diversos materiais usados polos mestres e polos seus alumnos e con debuxos do mestre Nicolás Gutiérrez Campo de 1935.



Debuxos de Castelao

O seguinte apartado “Castelao profesor de debuxo” era unha licencia neste mundo do ensino primario pois enfocaba o artista como profesor auxiliar de debuxo no instituto de Pontevedra dende 1916. Amósase neste espazo o rexistro no libro do profesorado do instituto como profesor de bacharelato dende o seu ingreso en 1916 ata a súa expulsión, 27 de febreiro de 1937, polas autoridades desleais e triunfantes coas armas en Galicia dende xullo de 1936. Así como dous debuxos de humor orixinais dedicados ó ensino. Mesmo se amosan os seis debuxos conservados pola súa alumna María Ameijeiras Rodríguez no curso 1935-1936. Nun breve vídeo esta ex alumna déixanos testemuño oral do seu estimado e bondadoso profesor Castelao.

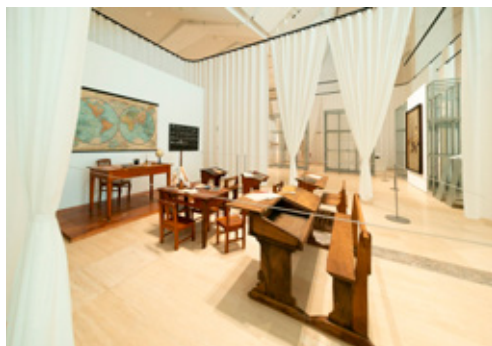
O terceiro dos ámbitos “Il República instruír para a liberdade. Bou Eva” está dedicado a dous mestres, curmáns de Castelao, e membros do Partido Galeguista. Un deles Manuel Rodríguez Castelao foi artista e amósase del dúas pinturas producidas pouco antes de elixir a inmolación igual cos seus acompañantes nunha bodega dun barco antes que se entregar os seus vitimarios. Dentro deste apartado amósase os tres álbums da guerra. No primeiro *Galicia mártir* está o debuxo *A derradeira lección do mestre*. Exíbense os ecos desta senlleira imaxe nas publicacións periódicas, nos selos de correo da República e ilustrando folletos e libros en distintos idiomas e en cidades do mundo. Os debuxos de guerra percorreron o mundo en reproducións e amais os orixinais foron exhibidos en Moscova, en Nova Iorque, na Habana, Montevideo e en Buenos Aires. Un Castelao maxistral e universal.



"A derradeira lección do mestre", álbum *Galicía mártir* (Museo de Pontevedra)

Neste apartado está singularizado no centro o óleo de 1945 *A derradeira lección do mestre* (218 x 157 cm). Na parede de enfronte está o debuxo orixinal do álbum *Galicía mártir* (1937) no que se inspira o lenzo, e que se conserva no Museo de Pontevedra. Este debuxo está flanqueado por dúas imaxes máis *Así aprenderán a non ter ideas* e *Superviventes* do mesmo álbum. Ambas dúas resumen o debuxo e dialogan con el. A par do cadro unha listaxe recolle os nome dos cen mestres asasinados ós que acompaña o poema Cunetas de Luís Pimentel.

Por motivos de espazo e de circulación dos visitantes ó final da sala reconstrúese unha escola primaria para nenos e nenas prestada polo Museo Pedagóxico de Galicia (Mupega). Finalmente, complétase este curruncho final cunha maqueta dunha escola financiada e construída por unha das numerosas sociedades de instrución dos galegos emigrados, o primeiro mapa en releve de Galicia (1909) de Vicente Fraiz Andón, fotos de escolares e unhas escenas da película *A lingua das bolboretas* dirixida por Cuerda inspirada nun conto de Manuel Rivas.



Reconstrución dunha escola primaria (Mupega)

Todo o materia exhibido recóllese no catálogo do mesmo título que se enriquece cuns textos do comisario, de Lourenzo Fernández Prieto, de Xosé Manuel Cid Fernández e de Antón Costa Rico coas súas traducións o castelán e o inglés. O deseño do catálogo é de Pepe Barro. A tiraxe foi de mil exemplares.

Segundo a información facilitada polo equipo do departamento de acción cultural da Cidade da Cultura trátase da exposición máis visitada da historia do Gaiás, cunha cifra que supera as 40.000 persoas durante os 120 días de apertura ao público. Este elevado número de visitas tiveron como principal motivación o fito histórico de ver por vez primeira en Galicia o simbólico cadro *A derradeira lección do mestre*, pintado polo artista de Rianxo en 1945 en homenaxe ao amigo e intelectual galeguista Alexandre Bóveda, asasinado en 1936, e que nunca antes tiña saído do Centro Galicia de Buenos Aires, institución á que pertence.

Hai que salientar, como balance desta exposición, que unha media de 303 visitantes diarios achegáronse ao Museo Centro Gaiás, atraídos pola oportunidade histórica de ver este óleo emblemático. Esta cifra de visitantes por día tamén bateu unha marca na historia do Gaiás, superando incluso á de Gallaecia Petrea, en 2012, que rexistrou unha media de 279 visitantes por día. Cómpre lembrar que aquel foi un número especialmente alto, no que tamén influíu a curiosidade que moitos galegos e galegas sentían por achegarse por primeira vez ó Museo Centro Gaiás, que abría as portas por primeira vez con ese cobizoso e custoso proxecto expositivo.

Entre as cifras, son moi significativas as de escolares; preto dos 9.000 de diferentes cursos e provenientes de 120 centros educativos de toda Galicia. Precisamente, nesta recta final, a Cidade da Cultura organizou esta semana unha serie de debates escolares ao redor de A derradeira leición do mestre. Máis dun cento de estudantes do último ciclo da ESO e de Bacharelato de diferentes centros de Galicia acudiron ao Museo Centro Gaiás para participar en diálogos moderados por xornalistas, que lles convidaron a reflexionar sobre o valor da educación democráticas.

Houbo música na inauguración da mostra e durante a mesma houbo concerto de Sociedade Coral Polifónica de Pontevedra, coral fundada polo propio Castelao, e na audición 'Os camiños de Castelao' da Real Filharmonía de Galicia. Ademais destas actuacións musicais, a exposición contou cun programa de visitas-relatorio no que os e as participantes tiveron a oportunidade de aproximarse á figura de Castelao seguindo a voz de especialistas como o comisario Miguel Anxo Seixas Seoane, dos catedráticos Lourenzo Fernández Prieto e Antón Costa ou de Carlos Valle Pérez, ex director do Museo de Pontevedra, institución que custodia gran parte do legado artístico de Castelao. Completaron esta actividade os 'Debates ao redor de Castelao' que tiveron como

protagonistas a persoeiros relevantes como o humorista gráfico Siro López, o ex Valedor do Pobo, José Julio Fernández, a profesora Pilar Cagiao ou Carlos Luís Bernárdez.

Na clausura intreviu a Orquestra de Cámara Galega dirixida por Rogelio Groba que ofreceu un repertorio con composicións vinculadas a Castelao como "Na Catedral", movemento da obra musical *Alba de Gloria* composta por Rogelio Groba Groba, inspirándose no discurso lido o 25 de xullo de 1948 polo político nacionalista galego no exilio en Buenos Aires. Ademais, interpretáronse pezas de compositores galegos, como Andrés Gaos, ou de arxentinos, como Astor Piazzolla.

Quixo a vontade que, canda esta exposición, no Museo do Pobo Galego se inaugurase outra dedicada a Castelao o 7 de novembro de 2018: *Alba de Gloria. Unha experiencia*. O discurso 70 anos despois, que remataba o 3 de marzo de 2019, organizada esta por outra institución, o Consello da Cultura Galega.

Ós galegos tentou achegarse sempre Castelao e agora os galegos e as galegas, outra vez, tiveron a oportunidade de se achegar ata el para homenaxear ó seu símbolo.

# ALBA DE GLORIA: UNHA EXPERIENCIA

Manuel Gago

Consello da Cultura Galega

Exposición *Alba de Gloria. Unha experiencia*

San Domingos de Bonaval

Santiago de Compostela, novembro 2018 a marzo 2019

Comisario: Manuel Gago

O 25 de xullo de 1948 Alfonso Daniel Rodríguez Castelao deu lectura ao seu discurso *Alba de Gloria* no Teatro Argentino de Bos Aires, diante dun auditorio ategado de emigrantes galegos. O discurso foi concibido como colofón da semana cultural organizada polo Centro Galego de Bos Aires. O texto é considerado por moitos autores como a peza retórica máis relevante escrita en lingua galega. Xa no seu momento provocou un gran impacto: a crónica que conservamos do acto, publicada na revista do Centro Galego, sinala que o discurso foi interrompido en varias ocasións con aplausos e espertou a emoción dos presentes.

Apenas ano e medio despois, o 7 de xaneiro de 1950, o seu autor –sen dúbida o político e creador máis representativo e desde logo influínte do noso axitado século XX– morría no hospital do propio Centro Galego. É suxectivo pensar que Castelao –consciente xa en 1947 do seu deterioro físico ao volver a Bos Aires desde París trala frustrada experiencia do goberno Giral– concedeu certo valor de despedida ao propio discurso, case testamentario. A súa apelación esperanzada a un pobo galego que non vai desaparecer, defendido polas xentes anónimas que preservan a súa lingua e cultura de maneira máis efectiva que as grandes individualidades da Historia do país, é unha mensaxe que cobra un especial significado no seu contexto vital do momento. Polo que sabemos ata o día de hoxe, este foi o último gran acto no que Castelao tivo un papel protagonista.

Setenta anos despois da súa lectura, o 7 de novembro de 2018, o Consello da Cultura Galega inaugurou, na igrexa de San Domingos de Bonaval de Santiago de Compostela, a exposición

‘Alba de Gloria. Unha experiencia’. A exhibición situaba ao visitante na encrucillada do texto e do seu autor, memoria viva e activista do nacionalismo, do Estatuto e da República nos territorios da derrota e da resistencia que tamén foron a diáspora e emigración galega a mediados do século. O proxecto foi ideado durante a presidencia da institución de Ramón Villares e culminado durante a de Rosario Álvarez.

Construír unha proposta expositiva centrada nun discurso é un proceso complexo, cheo de decisións arriscadas desde o punto de vista do comisariado. O principal desafío técnico do proxecto é a intanxibilidade do obxecto: o discurso é, ante todo, unha construción ideolóxica e cultural concibida sobre todo como unha proposta oral, disposta para ser pronunciada nunha época, nun contexto e con referentes moi determinados. Como narrala ao público actual, nun soporte físico e nun espazo temporal e social notablemente distintos ao da época?

A relación cos recursos materiais posibles para este discurso é tamén complexa: as achegas documentais –aínda que relevantes– non satisfarían unha proposta que o Consello da Cultura Galega quería destinar a un público amplo e diverso. E existían ademais dificultades técnicas: o propio edificio do templo de Bonaval ten moitas problemáticas de contorno (humidades e flutuacións incontroladas de temperatura, entre outros) que impedirían ofrecer garantías para a preservación de documentos e pezas orixinais.

Porén, foi precisamente esa relación entre edificio e exposición o que permitiu definir a estratexia expositiva. O valor simbólico do Panteón de Galegos Ilustres e a tumba do propio Castelao

debía dar lugar a unha montaxe na que se privilexiase, precisamente, un diálogo fértil coa densa armazón de ideas, vínculos, pasados e emocións que se concentran nese espazo medieval que é tamén un referente nacional. A montaxe debera funcionar como unha prolongación do edificio non só nas súas arquitecturas efémeras, senón sobre todo –cando menos así o concibín eu– como unha posible contextualización e prolongación do propio Panteón, a xeito dun centro interpretativo efémero que estendera o seu discurso.

Desde o principio decatámonos de dúas características definitorias da intencionalidade de Castelao na redacción do seu texto: a súa vocación popular, que substanciaba nunha prosa vizosa en imaxes coa que encarrear e facilitar as numerosas referencias cultas do texto, e unha estrutura que incrementaba a tensión, desde unha amable *captatio benevolentiae* ata unha forte e crecente carga sentimental que levaba os oíntes ao destino pretendido: a esperanza no futuro. O discurso funcionaba como unha catarse cara unha comunidade de perdedores, a primeira xeración do galeguismo que estivera moi preto de ver cumpridas algunhas das vellas arelas como a autonomía, e que viran fracasadas e derrotadas as súas expectativas persoais e colectivas. Pero, ao tempo, para os emigrantes menos politizados, o discurso podía ser sentido como unha oportunidade de sentirse parte dun país no que non confiaban en exceso como proxecto colectivo.

Durante os meses nos que a exposición estivo aberta ao público, puíden decatarme persoalmente de que boa parte da estrutura retórica concibida por Castelao –que tivo a oportunidade de redactar, corrixir e probar en público numerosas versións previas ata a lectura final do Teatro Argentino– continuaba a espertar interese en moita xente: que de algún xeito, existía unha ponte directa de sentidos e emocións que transitaba entre aquela comunidade de emigrantes e exiliados de finais dos 40 e a Galicia actual. Este aspecto, sen dúbida sorprendente de vez, abundaba na perfección retórica do discurso, na súa capacidade de conmover e evocar. Os motivos polos que *Alba de Gloria* segue a estar tan viva en moitas persoas setenta anos despois da súa redacción daría lugar a un extenso debate.

Tamén puidemos comprobar como *Alba de Gloria* continuaba a ser un texto moi descoñecido mesmo para boa parte do público culto, malia ser lembrado anualmente nun acto no Pico Sacro e o seu carácter referencial na cultura do galeguismo e do nacionalismo. Existía, pois, un escenario de grande oportunidade: contabamos cunha das figuras máis emblemáticas do país que podía actuar como poderoso reclamo sobre a exposición, e, ao tempo, dispuñamos dun texto de altísima calidade literaria e gran potencial evocador pero descoñecido polo público.

### Nivel interior e exterior

Aproveitando a propia configuración arquitectónica do edificio na súa planta (un baixocoro, tres naves, capelas laterais e ábside) concibimos unha estrutura que propuña un percorrido circular ao redor dun espazo central, ubicado no cruceiro, no que se instalaba a 'experiencia' virtual. O percorrido comezábbase no baixocoro a partir das dúas premisas fundamentais sen as cales *Alba de Gloria* non podería ser concibida: a Guerra Civil, expresada a través dos álbumes de guerra de Castelao, coma o acontecemento provocador da derrota dunha xeración cultural e política e América, coma o territorio de construción do imaxinario común de Galicia desde finais do XIX e financiador das iniciativas e novos medios de comunicación.

No baixocoro, continuabamos nos alicerces culturais do propio discurso, situándoo no seu contexto histórico e cultural. Deseñamos unha Árbore de Historias, unha infografía que acollía vitrinas con primeiras edicións dos libros senlleiros na construción do imaxinario da Galicia contemporánea. A árbore, un vello motivo asociado á xenealoxía e á literatura, permitíanos explicar as orixes, no imaxinario das elites culturais do país, das eleccións de Castelao. Unha exposición dos libros senlleiros da cultura do XIX e XX amosaba unha ponla céltica, outra medieval, outra política e social, con diferentes produtividades. Diferentes sensibilidades que influíron nas eleccións de perseguidores de Castelao –por exemplo, a representación de Prisciliano como síntese entre paganismo e cristianismo, abrindo a procesión da Compañía, a presenza maioritaria de figuras medievais asociadas ao reino de Galicia ou a ausencia de

científicos, empresarios, a escaseza de mulleres ou de representantes de clases sociais ou oficios.



A *árbore das historias*. Instalacións con primeiras edicións emblemáticas de historia e literatura vinculadas ao imaxinario histórico de Galicia. Foto: CCG

Enfronte introducimos un gráfico interactivo: a *Fábrica de Mitos*, no que a través de técnicas de análise *big data* explorabamos as mencións a persoeiros da historia galega en corpus documentais: Galiciana, a Biblioteca Digital Hispánica, Google Ngram. O usuario podía combinar tres persoeiros e observar a evolución do volume de mencións a estas figuras nas publicacións periódicas e nos libros, observando visualmente os procesos dinámicos de construción dun imaxinario a través dos medios de comunicación. O obxectivo era amosar como a atención prestada no ámbito da creación cultural a uns persoeiros ou outros depende dos seus contextos políticos, sociais e en suma, históricos.

Conforme a exposición avanza o usuario coñece o itinerario vital do exilio de Castelao, desde a Nova York do 1939 onde sofre dificultades económicas pero tamén de encaixe social e político, ata a súa querida Bos Aires, a denominada por el 'Galicia ideal', onde continúa a desenvolver o seu proxecto político e cultural. O seguinte punto do itinerario, a capela de San Xacinto, foi reconvertida nunha *Sala das Palabras*, na que nos centramos na cultura do discurso político e cultural no século XX, a partir dos importantes fondos atesourados polo Arquivo Sonoro de Galicia do Consello da Cultura Galega. O obxectivo era trasladar ao usuario a retórica e o ambiente deste elemento central de cohesión da emigración e

o exilio que eran os banquetes e a ritualidade dos discursos pronunciados, na súa finalización, por personalidades da comunidade na diáspora. Seguidamente, o visitante podía atender a unha recreación audiovisual do discurso, con Castelao interpretado por Afonso Agra e a produción sonora de Pablo Barreiro, que creou o ambiente e incorporou efectos dramáticos.



*Sala das palabras*. Instalación na Capela de San Xacinto. Foto: CCG

A seguinte área, de gran éxito nos visitantes, era o *Labirinto*. Accedendo a el desde a Sala das Palabras, presentaba unha viaxe pola descrición da Santa Compañía descrita por Castelao no discurso. Encabezada por Prisciliano e rematada por Valle-Inclán. A través de muros e materiais en relevo, reconstruíamos a escala natural as sesenta e cinco figuras mencionadas no texto, materializando ese panteón de Galicia concibido por Castelao e, de algún xeito, 'aumentando' a nómina de persoeiros do Panteón de Galegos Ilustres. Seguindo a nosa filosofía de contextualizar o contexto cultural do discurso, agrupabamos as figuras por cronoloxías e presentabamos, con montaxes audiovisuais, como moitas delas –Exeria, os Reis de Galicia, os Irmandiños...– continúan a ser recreadas nas últimas décadas e seguen a conformar o imaxinario da identidade nacional. O Labirinto remata xusto diante da tumba de Castelao, nunha homenaxe e diálogo co propio autor e Alexandre Bóveda, quen aparece mencionado nalgunhas versións do discurso fóra da Santa Compañía, pero como 'punto de xiro' que permite ao autor establecer a súa clásica contraposición entre Historia e Tradición.



Detalle do Labirinto da exposición. Foto: CCG

A seguinte área explicaba a presenza na literatura e na arte galegas do símbolo da Santa Compañía e do proceso de confección de *Alba de Gloria* por parte de Castelao. A exposición remataba con dous momentos lúdicos: a posibilidade por parte do usuario de deixar unha pegada luminosa, converténdose nunha luciña máis das que, no discurso, simbolizan o pobo anónimo. Na saída da exposición obsequiábase a cada visitante coa recreación de todas as figuras e animábase os usuarios a participaren nunha enquisa colectiva orientada a facer reflexionar sobre os procesos de escolla de grandes figuras representativas da historia galega, como un proceso que está fortemente mediado polo contexto social e histórico de quen fai a selección. “Quen falta?”, preguntabamos os visitantes, facéndoos pensar nas ausencias do propio texto e na continuidade do exercicio de seleccionar figuras representativas de Galicia con posterioridade á escrita do discurso.

Malia non ser un proceso estandarizado e científico, os resultados ofreceron unha interesante perspectiva sobre ese imaxinario que non adoita ser visible no seu conxunto doutros xeitos. Cunha participación de máis de 10.000 votos, houbo máis de 400 propostas diferentes. O xogo é un bo exemplo do mesmo exercicio expresado ao longo de toda a exposición: é o contexto contemporáneo de quen selecciona, así como a súa herdanza cultural, o que condiciona en gran medida as escollas. As cinco figuras máis votadas son un bo exemplo disto. O propio Castelao acumulou o maior número de votos (un 13,5%

do total), seguido de Maruja Mallo (7,9%), María Pita (6,4%), Isaac Díaz Pardo (4,6%) e Álvaro Cunqueiro (4,3%).

### A experiencia virtual

O centro da exposición era unha experiencia virtual, inédita na súa escala tecnolóxica e de desenvolvemento en Galicia e, posiblemente, no ámbito español. O obxectivo era recrear a exposición *Alba de Gloria* a partir de imaxe sintética, nun espazo virtual dimensional que captara o movemento do usuario para acadar un maior realismo. Tratábase de ofrecer unha lectura contemporánea do discurso, cunha peza destinada a un rango de público amplo e trasladando a mensaxe do autor ao ámbito máis avanzado e emerxente das narrativas dixitais.

O Consello da Cultura Galega xa realizara experiencias previas con sistemas de realidade de virtual, presentando en novembro de 2017 unha aplicación chamada *A máquina do tempo*, descargable para Android e iOS Store, no que experimentaba coa difusión de pezas de museos galegos a través de experiencias de realidade aumentada e realidade virtual. Unha das premisas da institución en relación á difusión cultural é a aposta polas novas tecnoloxías é, na medida posible, experimentar con formatos novidosos. Con estas achegas, o CCG busca espazos novos de público para a cultura do país e, tamén, prestixiar a lingua e a cultura ao facilitar que o primeiro contacto de moitos usuarios con tecnoloxías emerxentes sexa en galego e con contidos galegos.

Quero subliñar dous necesarios referentes para a experiencia virtual: o proxecto *Carne y Arena*, dirixida polo cineasta Alejandro González Iñárritu, coa que obtivo un Óscar especial por “abrir novas portas á percepción cinematográfica”, en opinión da Academia de Cine norteamericana. Nesta experiencia, o usuario convértese nun inmigrante mexicano cruzando o deserto fronteirizo entre este país e os Estados Unidos e pode moverse libremente por unha ampla zona, trasladando a experiencia física do movemento –con determinadas percepcións, coma o vento, o frío ou o tacto da area. A outra referencia foi a instalación de realidade virtual instalada no corazón da Domus Aurea de Nerón, en Roma, realizada por



Coopculture, que nos permitiu entender como combinar o uso colectivo da realidade virtual coa integración nun escenario histórico.

En colaboración co artista 3D Pablo Aparicio e co desenvolvemento da empresa compostelá Primate Media, desenvolvemos unha plataforma tecnolóxica orientada a soste un contido con dúas versións: a destinada para centros educativos, de tres minutos de duración, e a do público xeral, de 9 minutos. A experiencia podía ser usada por cinco usuarios en simultáneo, con postos independentes, que foron deseñados especificamente para a exposición, nucleados ao redor dun posto de control do operador de realidade virtual. Deseñamos toda a relación do usuario coa experiencia, que pasaba polo recoñecemento do espazo e a descuberta da tecnoloxía; tras a primeira semana de uso axustamos os protocolos e mesmo o espazo para responder de maneira máis efectiva ao crecente fluxo de visitantes e conseguir unha circulación máis fluida.



Instalación de realidade virtual no cruceiro de San Domingos de Bonaval. Foto: CCG

Os principais eixos de desenvolvemento foron a recreación do propio Castelao, das escenas de contexto e do contexto fantástico e onírico no que sucede o discurso. Para a recreación de Castelao botamos man de toda a documentación audiovisual posible das súas últimas dúas décadas (tanto fotografías como filmes) pero tamén de métodos menos convencionais. En colaboración co Centro Galego de Buenos Aires, realizamos unha fotogrametría á súa máscara mortuoria que nos permitiu xenerar un modelo dixital tridimensional do seu rostro real e a partir dela e trasladar

a súa estrutura ósea facial para obter unhas faccións fidedignas.

### Aprendizaxe progresiva

Concibimos a experiencia botando man de recursos narrativos dos videoxogos pero tamén das experiencias virtuais xa existentes no mercado, tanto no ámbito do documentalismo como da creación artística. En particular, partimos da premissa de que se trataba dunha tecnoloxía novidosa que moi posiblemente non fora experimentada antes por boa parte dos visitantes. Atendendo ás investigacións ao redor da recepción de novos medios, abundantes na bibliografía sobre comunicación e soportes dixitais, agardabamos que o usuario tendera a assimilar a experiencia cun visionado audiovisual convencional, en dúas dimensións e sen un espazo interior desde o que desprazarse.

Así que, atendendo ás técnicas narrativas dos videoxogos, construímos unha experiencia en cinco escenas para que progresivamente, o visitante entendera as novas funcionalidades da realidade virtual en comparación cos produtos audiovisuais convencionais.

Deste xeito, a primeira escena, de contextualización histórica, ensináballe o principio de *motion tracking* das gafas, facilitando a descuberta de que a escena podía ser vista todo en 360º arredor del. A segunda escena amosáballe o principio de posición, movemento e interacción cun escenario virtual, descubrinto que o punto de vista cambiaba ao realizar movementos. E así sucesivamente. A terceira escena concebíase coma un descanso cognitivo previo ás dúas escenas principais: a procesión da Santa Compañía no bosque máxico e as luciñas dos camposantos de Galicia.

A análise do comportamento dos usuarios da experiencia permitiunos observar toda unha etnografía da interacción con estas novas narrativas baseadas na realidade virtual. Desde os usuarios que mantiñan unha percepción bidimensional e audiovisual da experiencia e unha actitude máis pasiva –habitualmente cunha media de idade maior– ata aqueles que aceptaban plenamente a inmersión e o artificio da experiencia, amosando en moitos casos unha vontade de interacción co

mundo virtual que ía máis alá das posibilidades deseñadas. Puidemos determinar a relevancia deste tipo de tecnoloxías para a divulgación e difusión de contidos da cultura galega, establecendo e abrindo canles para a presentación destes contidos aos propios galegos pero tamén aos visitantes foráneos.



Usuarios experimentando a experiencia de realidade virtual.  
Foto: CCG

### **Conclusións: coordinación e Santiago como altofalante da cultura galega**

A exposición, clausurada tras unha prórroga o 17 de marzo de 2019, acadou unha importante cifra de 15.000 visitantes, funcionando en certo xeito como complementaria da exposición *Castelao maxistral*, da Cidade da Cultura e tamén parcialmente (rematou o 30 de novembro de 2019) *Con Galiza sempre no horizonte*, sobre Camilo Díaz Baliño, no pazo de Fonseca da Universidade de Santiago e organizada polo Ateneo de Santiago. Posteriormente, a exposición fixo itinerancia

noutras dúas poboacións moi ligadas a Castelao: Rianxo e Pontevedra.

Moitos visitantes expresaron estas conexións e deseñaron programas de visitas para participar nas exposicións e nas súas actividades complementarias ou visitas guiadas. Esta é unha reflexión de relevancia para a política cultural galega e da cidade de Santiago: unha aposta por coordinar exposicións non só en datas senón en contidos provoca unha fértil reactivación da afluencia de visitante local, crea novas ligazóns baseadas na cultura do país, ofrece un servizo de gran valor a centros educativos e abre numerosas posibilidades para a capital de Galicia.

Tamén puidemos constatar outro factor importante: aínda que máis do 50% dos visitantes eran galegos, á exposición se achegaron numerosos visitantes foráneos que realizaban o circuito turístico habitual na cidade ou pensaban visitar o Museo do Pobo Galego. Para todos eses visitantes, *Alba de Gloria: unha experiencia* foi unha oportunidade única de coñecer aspectos e contidos da cultura galega que non son facilmente accesibles (ou simplemente son invisibles) nunha visita turística á cidade. As súas percepcións, moi valiosas para nós, abondaron nunha imaxe nova de Galicia para eles.

As exposicións son artefactos moi eficientes de dar a coñecer a cultura de Galicia nunha cidade sometida nestes momentos a un proceso de simplificación discursiva e de imaxe pública derivada da súa especialización no ámbito do turismo cultural europeo. Compostela dispón de espazos valiosos para apostar por unha estratexia de montaxes efémeras que repercuta na diversificación da imaxe internacional de Galicia, pero tamén na difusión da nosa cultura entre os propios galegos.









# ARQUITECTURA REXIONALISTA GALEGA. ANTONIO PALACIOS, MANUEL GÓMEZ ROMÁN & OUTROS ARQUITECTOS

Xosé Ramón Iglesias Veiga, Engaiolarte, Vigo, 2018. 328 páxs.  
ISBN 978-84-949007-1-6

Esta recente publicación é resultado da dilatada traxectoria investigadora de Xosé Ramón Iglesias Veiga. En efecto, a arquitectura rexionalista galega entre os anos vinte e corenta é a temática da súa tese de doutoramento, *La tendencia rexionalista en la arquitectura gallega de las primeras décadas del siglo XX*, defendida na UNED en 2010. O título advirtenos unha primeira cuestión a ter en conta: a relevancia de dúas das máis importantes figuras da arquitectura galega da primeira metade do pasado século, é dicir, Antonio Palacios e Manuel Gómez Román. Son xa que logo os que máis obra teñen adscrita ás dinámicas estilísticas deste rexionalismo e son, ademais, e na liña que se vén comentando, dúas referencias fundamentais na produción académica do autor que nos atinxe. Arredor das últimas décadas, Iglesias Veiga ten contribuído ao coñecemento historiográfico e posta ao día de ambos os dous arquitectos a través de numerosas publicacións, catálogos de exposicións, actas de congreso ou artigos en revistas especializadas. Por citarmos algúns deses títulos, salientan *Manuel Gómez Román: mestre da arquitectura galeguista* (Xerais, 1995), en colaboración con Xaime Garrido; *Antonio Palacios, arquitecto: de O Porriño a Galicia* (Deputación de Pontevedra, 1993), *Antonio Palacios: a pedra, o país, a arte, o urbanismo, a renovada tradición, o oficio de arquitecto* (Ir Indo, 1995); ou nas obras colectivas *Antonio Palacios, constructor de Madrid* (La Librería, 2001) e *Manuel Gómez Román* (Deputación de Pontevedra, 2005).

O autor indícanos ao comezo que o interese pola arquitectura rexionalista, como paradigma arquitectónico que se pode rastrexar noutras zonas do estado e a nivel internacional, foi medrando nas últimas décadas logo dun período de descrédito condicionado polo ideal moderno. Dous autores de sona para a historiografía estatal

como Pedro Navascués Palacios ou Villar Movellán contribuíron a esta redescuberta. O caso galego vén dado polo desenvolvemento da estrutura cultural adscrita á Xeración Nós, o Seminario de Estudos Galegos, as Irmandades da Fala e outras institucións do eido galeguista e nacionalista. Será neste ambiente onde se comece a revalorizar o patrimonio artístico galego, abrangendo non só a arquitectura, senón o conxunto das artes plásticas. A conxunción dunhas inercias sociais tradicionalistas, o baixo nivel de urbanización e industrialización, xunto coa elevada taxa de poboación rural, e mais un discurso intelectual que xera unha pulsión entre a necesidade dunha definición identitaria e a adaptación ao mundo moderno serán os ingredientes desta arquitectura rexionalista que Iglesias Veiga define e enmarca a través dunha serie de fitos históricos —salientando a Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929—, divulgación editorial e en prensa e todo tipo de achegas teóricas e ideolóxicas desta xeración.

A construción historiográfica presta moita atención ao discurso xerado na época ao tempo que se atende ás poéticas persoais dos diferentes arquitectos. En efecto, como se vén dicindo, a operatividade discursiva que ofrecen Manuel Gómez Román e Antonio Palacios non se debe só ao volume de obra de ambos os dous arquitectos, senón por representaren dúas poéticas, dous paradigmas de traxectoria que permite sacar conclusións de interese sobre a situación da arte e a cultura galegas da primeira metade do século XX. É relevante a estruturación por obras, amosándose a pluralidade de espazos, tipoloxías e solucións achegadas por ambos os dous arquitectos.

Aínda que tiveron discrepancias —lémbrense as polémicas arredor do proxecto urbanístico de Palacios para Vigo—, certos proxectos ou ideas

urbanas de Gómez Román e Palacios partillan a vontade de crear espazos urbanos que recendan galegitude, unha galegitude moi compostelá. E non só nos proxectos presentados e nunca realizados, senón na amplísima colección de debuxos e ideas de ambos os dous arquitectos.

Ora ben, mentres que a énfase de Antonio Palacios se atopa no uso da pedra, no estudo tipolóxico-formal e nos simbolismos adscritos, o rexionalismo de Gómez Román é máis militante, máis cinguido á potencia ideolóxica que o barroco compostelán e mais o románico tiñan para os intelectuais da época. Palacios, se ben non tiña esa relación política tan clara como Gómez Román, quen chegou a ser secretario do Partido Galeguista, partillaba con Gómez Román o seu interese polo patrimonio galego, especialmente a súa arquitectura popular e aos rexistros da arquitectura medieval, ademais de ter simpatías e contactos con galeguistas como Valentín Paz Andrade. Este foi, xunto con José, irmán do arquitecto, quen máis acompañou Antonio Palacios nas súas viaxes e excursións por Galicia. Neste senso, vénse de publicar, editado por Xosé Ramón Paz Antón e con textos tamén de Xosé Ramón Iglesias Veiga, *Antonio Palacios: unha viaxe por Galicia* (Engaiolarte, 2019), unha proposta editorial que, por formato e contido, é un complemento perfecto ao libro en cuestión. Esta publicación saca á luz decenas de debuxos inéditos do arquitecto porriñés, podendo comprender mellor o interese que tiña polo estudo do patrimonio galego e as implicacións que poden rastrexar na súa obra.

Un novo capítulo dá conta das achegas doutros arquitectos á arquitectura rexionalista, sendo unha recompilación que nos volve falar da pluralidade de espazos e tipoloxías onde se manifesta este estilo, así como o interese de certos clientes e arquitectos nel. Arquitectos que, por exemplo, se movían noutros eidos como o eclecticismo, máis ou menos académico, ou abrazaban un racionalismo e un *art déco* contidos nos anos vinte e trinta. Isto sería o que acontece con sobranceiros creadores como Rafael González Villar e Eduardo Rodríguez-Losada Rebellón, así como Jenaro de la Fuente Álvarez, cuxo proxecto máis salientábel para o estudo da arquitectura rexionalista é o da ordenación do Campus Sur compostelán, coas residencias de estudantes como centro neuráxico

desta nova zona da cidade. Tamén son de interese, polo amplo repertorio de edificios e a súa forte implantación no crecemento urbano de Vigo nos anos corenta e cincuenta, as supervivencias historicistas que Antonio Cominges ofrece na súa obra.

As achegas de Luis Gutiérrez Soto e Joaquín Vaquero Palacios son interesantísimos polo xeito de filtraren o seu rexionalismo dende a perspectiva dun foráneo ou de alguén quen non residiu en Galicia. Un madrileño que viaxou por Galicia con Isaac Fraga —Gutiérrez Soto— realiza no Cinema Fraga unha mostra de adaptación de volumes e desenvolve un repertorio formal con reminiscencias compostelás. Pola banda do asturiano Vaquero Palacios, a simpatía e interese que lle suscitaron o granito e mais as formas do románico galegos deron como resultado máis celebrado o Mercado de Abastos compostelán, un exercicio de expresividade pétreo ao tempo que de depuración formal e volumétrica.

Esta escolma remata con arquitectos que asimilaban as linguaxes racionalistas nos anos trinta e para os que o rexionalismo foi un xeito de conseguir vender proxectos nos primeiros anos do franquismo: Francisco Castro Repesas e Pedro Alonso Pérez ou Arturo Román Conde en Vigo, así como as continuacións neobarrocas de José María Banet Díaz Varela en Compostela. E volviendo á cuestión tipolóxica, Iglesias Veiga, así, remata o seu estudo cunha recompilación de estacións de ferrocarril da liña Zamora-A Coruña nesta linguaxe, confirmándose que non só responde ás poéticas dun arquitecto, senón que se impoñen sobre outras dinámicas. Todo isto indica e deglute un amplo volume de edificios, especialmente urbanos, que marcou a historia da arquitectura galega nestas décadas.

En resumidas contas, esta amplitude de puntos de vista —tipoloxías, clientes, implicacións políticas e culturais— transcende a posible concepción simplista dun estilo arquitectónico que, en certas ocasións, foi acusado de incorrer en excesos formais. Ademais, a amplitude de fontes —contraste bibliográfico, de hemeroteca, arquivísticas, teóricas— proveen unha base historiográfica amplísima, ao tempo que o texto pode chegar a un público menos especializado. *Arquitectura rexionalista galega...* atende á per-



fección as contradicións e a complexidade existente nas manifestacións desta arquitectura e os seus arquitectos principais, nun texto ameno e completo. Así mesmo, supón un novo capítulo na divulgación da arquitectura rexionalista galega de comezos do XX, amalgamando e sintetizando

a produción académica de Xosé Ramón Iglesias Veiga e constituíndo unha concisa, introdutoria e rigorosa lectura a esta arquitectura que foi durante moito tempo considerada «maldita».

Santiago Rodríguez Caramés  
Universidade de Santiago de Compostela

## FOCOS DE CREACIÓN, IMPULSO E INNOVACIÓN. EL CENTRO NIEMEYER

María Soledad Álvarez Martínez (Coord.), Ediciones Trea, Gijón,  
2018. 221 págs.

ISBN 978-84-17140-84-7

Sería muy fácil afirmar, con un cierto sentido literario más que histórico, que muchos de los grandes proyectos arquitectónicos de la humanidad surgieron a partir de un pequeño esbozo, unas cuantas líneas y trazos dispersos sobre un trozo de papel. Como si de un factor azaroso se tratase, esos contornos definidos a grandes y someros rasgos fueron el germen de otros tantos sueños. Resulta fácil imaginar esta situación en 1989 cuando el arquitecto brasileño Oscar Niemeyer recibió el premio Príncipe de Asturias de las Artes. Este fue el inicio de la relación entre el arquitecto y el Principado de Asturias que continuaría con la entrega del proyecto del Centro Niemeyer, coincidiendo con el XXV aniversario de la creación de los premios.

Sin embargo, un proyecto no deja de ser nada más que eso mientras no se concreta en una acción, en un territorio en el que poder plasmarse con una configuración definitiva. Ese momento y lugar para el Centro Niemeyer surgió en 2008, en la ciudad de Avilés. Como en otras muchas ocasiones, la historia jugó una pequeña mala pasada a un proyecto que tenía como aspiración inicial, en palabras del arquitecto brasileño ser “una plaza abierta a todo el mundo, un lugar para la educación, la cultura y la paz”. La grave crisis económica de 2008, sus efectos más allá de la inauguración del centro en 2011, y la toma de conciencia sobre unos excesos de gestión económica y política que habían tenido su plasmación más clara en la apuesta por una arquitectura enfática, desproporcionada para los lugares donde se implantaba, supuso el inicio de una prolongada, en ocasiones estéril, polémica en la que se cuestionaba la oportunidad del proyecto. Atrás quedaban otras reflexiones sobre el reconocimiento internacional del centro, los galardones y reconocimientos recibidos, o el conocido como efecto Niemeyer. Estas circunstancias han supuesto que la valoración sobre la importancia del Cen-

tro hayan estado mediatizadas por multitud de prejuicios que impedían aquilatar en su justa medida el significado de esta singular arquitectura; única en Europa y la única obra de Niemeyer en España. Singularidades éstas que, por sí solas, no serían suficientes para justificar la importante inversión que se realizó para su construcción y posterior puesta en funcionamiento. Hemos tenido que esperar siete años para adquirir un poco de perspectiva y abordar algunas de las cuestiones que habían sido esquivadas hasta este momento. Esta es la propuesta que en cuatro amplios capítulos nos plantean las autoras: Soledad Álvarez Martínez, María del Carmen Bermejo Lorenzo, Rebeca Ménéndez Marino y Natalia Tielve García.

El primero de esos cuatro capítulos está dedicado a la ciudad de Avilés. Se trata de un esfuerzo por explicar las características fundamentales del contenedor urbano que es la ciudad asturiana, su evolución y las transformaciones de la villa a lo largo de los siglos XIX y XX, su marcado carácter industrial, aquellos edificios emblemáticos que han definido su iconografía urbana actual –Escuela de Artes y Oficios, Teatro Palacio Valdés, Conservatorio Municipal, ...–, el proceso de regeneración cultural iniciado en 1984, la preocupación por la recuperación del centro histórico y el impulso dado a un equipamiento de arte público. Estos son los antecedentes que permiten a sus autoras abordar el papel que jugará el Centro Niemeyer en el contexto de los centros culturales impulsados en todas las capitales españolas desde mediados de la década de 1990, donde es inevitable tener la referencia de la Universidad Laboral de Gijón.

En el segundo de los capítulos de este libro se plantea una cuestión recurrente en muchas de las dotaciones culturales que se han levantado en España en las últimas décadas, como reflejo del efecto Guggenheim: la oportunidad y la capacidad de regeneración de un espacio

especialmente degradado por la acción humana, de forma habitual espacios industriales. En esta ocasión se trataba de la dársena siderúrgica de San Agustín; de las consecuencias que había tenido el cierre de Ensidesa en 1995 y la degradación medioambiental de un espacio sometido a décadas de presión industrial y urbana; del reto que planteaba la liberación de más de 2 millones y medio de metros cuadrados en un área cercana al casco histórico; de los planes de saneamiento iniciados en 1992; de la reasignación de usos y la creación del Parque Empresarial Principado de Asturias; y de la regeneración estética de la zona, donde se incluye la Isla de la Innovación y el Centro Niemeyer.

Tras este ejercicio de contextualización, obligado e imprescindible para comprender el proyecto de Óscar Niemeyer, es evidente que el siguiente capítulo debía estar dedicado al Centro. Con un acertado enfoque histórico, la propuesta del arquitecto brasileño se analiza desde la significación que una obra de estas características tiene en el panorama del patrimonio arquitectónico actual en el ámbito asturiano y nacional. Se presenta a los artífices materiales del proyecto: Ana Niemeyer, Jair Varela y Javier Blanco García Castañón. También se describen con un amplio aparato gráfico cada una de las partes del proyecto: auditorio, museo, edificio de administración, torre

mirador, marquesina y accesos. A continuación se analizan los valores arquitectónicos del proyecto, la singularidad de sus formas, el sentido plástico de la arquitectura y el compromiso con su entorno.

Por último se presenta un análisis sobre el uso de nuevos equipamientos en el ámbito creativo, de innovación y desarrollo. Es aquí donde se introduce el estudio sobre los patrimonios creados por los usos y el paso del tiempo en una ciudad de carácter industrial. Toda una serie de edificios que nos recuerdan que las ciudades, como nos decía Rossi, tienen “memoria y consciencia de sí mismas”. Sólo desde esta perspectiva se puede entender la Factoría Cultural. Aspecto al que se le dedica la última parte de este cuarto capítulo.

Una vez leídas las páginas de este libro es más fácil poder emitir una opinión fundada sobre la oportunidad de haber construido el Centro Niemeyer. Como plantea en la introducción Román Antonio Álvarez González, la historia tiende a la repetición cíclica, no como una condición inmutable e irreversible, sino como el producto de las decisiones humanas. Ese eterno retorno que nos obliga a tomar perspectiva, una cierta distancia para valorar no sólo la decisión tomada, sino también la gestión realizada.

Juan M. Monterroso Montero  
Universidade de Santiago de Compostela

## ARTE PÚBLICO Y MUSEOS EN DISTRITOS CULTURALES

Jesús Pedro Lorente, Editorial Trea, Gijón, 2018. 256 págs.

ISBN 978-84-17140-81-6

Una de las últimas aportaciones al ámbito de la museología y de la historia del arte es la reciente publicación del catedrático Jesús Pedro Lorente titulada *Arte público y museos en distritos culturales*. En este libro el autor revisa la relación que ambas disciplinas han tenido con el espacio urbano y los ciudadanos desde tiempos más antiguos hasta la actualidad. Teniendo en cuenta que existe una amplia representación de estos lugares donde se produce esa triple integración: arte, museología y urbanismo; el objetivo de este libro es focalizarse principalmente en los conjuntos patrimoniales emulados internacionalmente. Asimismo, identifica el exterior del museo como un espacio de integración que se encuentra con la sociedad y que va más allá de la colección y de la institución como tal. Esta interrelación es uno de los temas de interés en este trabajo que anuncia la aparición de nuevas definiciones como “distrito cultural”, así como una nueva disciplina, la patrimoniología, ligada al reconocimiento de los bienes colectivos, así como a su salvaguarda y conservación. Por tanto, el objetivo principal del libro es reflexionar sobre los diferentes procesos de revitalización urbana a través del arte y de la disciplina museológica, y aquellas otras afines.

Antes de abordar los diferentes aspectos que se propone estudiar, en primer lugar, se presenta una aproximación a las terminologías propias de la disciplina museológica que definen esas interconexiones del espacio exterior del museo como continuación del recorrido expositivo, lo que actualmente se denomina “el paisaje urbano”. Con este término se refiere a las obras de arte que actúan como intermediarias entre el museo y la ciudad, que pese a ubicarse en sus inmediaciones, próximas a las instituciones, han pasado más desapercibidas. Desde esta perspectiva integradora, J.P. Lorente hace un recorrido con una mirada retrospectiva de los precedentes históricos anteriores hasta la actualidad, para mostrar que esos monumentos próximos al museo, como el de *Los burgueses de Calais* en las inmediaciones

del Museo Municipal de Calais –imagen de portada del libro y el ejemplo más relevante–, es la primera toma de contacto que el visitante tiene con la colección antes de acceder al interior. Esas obras ubicadas en los aledaños del museo es lo que el autor denomina “paramuseales”.

Por otra parte indicar que, el autor articula el corpus del libro organizándolo en base a tres grandes epígrafes donde analiza los diferentes modelos de integración: museos-arte público-espacio urbano. Para ello parte con un análisis retrospectivo desde los orígenes, sin que éstos hayan aún desaparecido en su totalidad, pues todavía permanecen en vigor como resultado del curso cronológico, pero también como consecuencia de las influencias que el pasado ejerce en las reflexiones y tendencias del presente.

Asimismo, en este libro se hace un recorrido por diferentes países europeos demostrándose cómo durante la Ilustración y el Romanticismo la articulación de monumentos, arquitecturas palaciegas y espacios urbanos dieron lugar a los denominados “barrios artísticos”. Es decir, cómo estos hitos urbanos han sido reconocidos a medida que formaba parte de la esfera pública, a la vez que eran protagonistas de vistas urbanas en estampas y pinturas. Además, en torno a los museos se articularon zonas próximas con monumentos que originaron novedosos espacios socioculturales, encontrándose a veces en medio de rotondas o galerías, a modo de exaltación pública y e instrucción de los ciudadanos. De todos los ejemplos que se selecciona J.P. Lorente, indica que París es la ciudad donde se produjo la culminación de esta interrelación entre jardines, recintos palaciegos –como el de Luxemburgo–, y las esculturas paramuseísticas que anteceden a la galería real de pinturas. Asimismo, se explica cómo en medio del ensanche urbano, la vinculación de esculturas y museos favoreció el reclamo cultural de visitantes en determinados nuevos espacios de ciudades que estaban emergiendo, tal y como sucedió en

algunas zonas británicas. Para la ilustración de estos espacios urbanos, el autor se apoya como fuente documental en las postales de la época, las cuales se convierten en relevantes testimonios y en excelentes vías de difusión para el reconocimiento público. A través de éstas se puede percibir, tal y como anuncia J.P. Lorente, el cambio que se produce en la temática de estas esculturas al entrar el siglo XIX, pues si antes se consagraban a dioses y héroes, ahora se destinarían a figuras vinculadas al ámbito de la cultura. A veces éstas coronaban los edificios, en otras las calles y las plazas aledañas a los museos, tanto unas como otras establecían conexiones visuales con el espectador que invitaban a visitar la colección. Nuevamente en París se alcanzó el apogeo con las estatuas erigidas en torno al Museo de Louvre donde se rendía homenaje a numerosos artistas. Sin embargo, es en Sevilla donde se encuentra el ejemplo pionero con la estatua de Murillo en la plaza de acceso al museo de la ciudad, como si anunciara el lugar al que se ha llegado.

Con respecto a la segunda parte de libro, el autor hace referencia a las utopías urbanas, un tema sobre el que lleva reflexionando durante numerosos años, desde que hiciera una estancia en la Academia de Roma y comprobase que la ubicación de esta institución en lo alto de la ciudad era uno de los principales condicionantes para el aclamo de sus visitantes a las exposiciones y actividades. Sin embargo, tal y como aborda en el capítulo "Alta cultura sobre cerros urbanos: el ideal del *mouseion* como corona de la ciudad", estos promontorios culturales favorecen que se identifiquen más fácilmente como distritos culturales dado el paralelismo en su disposición con los orígenes del museo. Recoge diversos ejemplos, desde proyectos no realizados hasta la emblemática colina Mathildenhöhe donde se anuncia otro elemento en el que se detiene más adelante y que también tiene sus raíces en la Antigüedad Clásica, los espacios verdes. El autor hace un recorrido por numerosas instituciones, desde el museo de Luxemburgo hasta el Museo Español de Arte Contemporáneo, entre otros, donde las esculturas se encuentran intercaladas en los jardines que anteceden el acceso a la colección y responden, a su vez, a un concepto de edificio propio de las ciudades modernas en fase de crecimiento donde a la integración de arte y arquitectura de

estructuras puras y geométricas se suman las zonas ajardinadas.

El último apartado del libro presta atención al arte ubicado en la calle, un espacio ligado a las ciudades modernas del siglo XX que inició un nuevo diálogo con el museo y que derivó a la creación de una tipología museística como fenómeno urbano, los de escultura al aire libre. J.P. Lorente recuerda que el concepto de "museos al aire libre", aunque es incluido en los estatutos del ICOM en 1974, sin embargo, su origen procede del siglo XVIII cuando en Europa comenzó a intercalarse en medio de jardines pintorescos elementos arquitectónicos clásicos, medievales y asiáticos. Comenzó así una nueva tipología museística que derivaría en el *open-air-museums*, el anti-establishment, surgido en zonas rurales o suburbanas, y en los conocidos museos de escultura al aire libre ubicados en los núcleos urbanos. Es en estos últimos espacios donde se produce un nuevo cambio en la articulación de los museos y el público, con la aparición de las plazas peatonales que vienen a remplazar los envoltorios de jardines y esculturas, y que dio lugar al *environment* minimalista, a obras conceptuales, instalaciones artísticas o esculturas monumentales, abiertas todas a los viandantes. Pues no hay que olvidar, como recoge el autor de este libro, que los museos ya no pueden verse como lugares cerrados, sino como espacios que potencian la interacción con el entorno espacial y social. Existen muchas maneras de visitar el museo, por la colección, la cafetería, la biblioteca o la tienda, entre los múltiples servicios que prestan; del mismo modo que la institución favorece la acogida de los visitantes a través de sus actividades y sale al encuentro del público al presentar obras en el exterior. Estas zonas de contacto favorecen el conjunto arquitectónico-urbanístico-artístico, tal y como se viene anunciando en las primas páginas de este libro.

El tema que nos presenta J. Pedro Lorente en esta publicación viene a completar otra monografía que ha publicado con anterioridad, *Los museos de arte contemporáneo: noción y desarrollo histórico*, y representa, a su vez, un campo de exploración que el autor llevaba tiempo trabajando y anunciando en algunas publicaciones previas, sobre cómo se establecen los puntos de

interconexión entre los museos y el arte ubicado en sus inmediaciones, pues han sido tratados tradicionalmente bajo una misma óptica; sin embargo, existe una evidente contraposición desde el punto de vista del consumo. Es decir, el visitante que asiste al museo busca tener una experiencia cultural, mientras que, aquel que se encuentra con el arte público es de un perfil más diverso, pues están los interesados y los desinteresados. Esta línea de trabajo ha sido desarrollada en va-

rios proyectos de investigación que el autor ha dirigido en la Universidad de Zaragoza como investigador principal, y cuyas aportaciones más relevantes expone en este libro donde se define por primera vez los “barrios artísticos” o “distritos culturales” como espacios de arte público configurados bajo la influencia de los museos.

Inmaculada Real López  
Université de Rouen

# EL JARDÍN DE LOS DELIRIOS. LAS ILUSIONES DEL NATURALISMO

Ramón del Castillo, Editorial Turner (colección Noema), Madrid, 2019. 680 págs.

ISBN 978-84-17141-84-4

Que paisaje y ecología han recibido una atención creciente en las últimas décadas desde disciplinas como la geografía, la historia del arte, la estética, la arquitectura o la ingeniería, es algo que no pasa desapercibido al visitante asiduo de librerías y bibliotecas. Sin embargo, es menos habitual que la filosofía, al margen de la estética, se ocupe de espacios verdes y de jardines, a pesar de que, en palabras de Santiago Beruete, otro autor recientemente publicado por Turner: “el jardín es, en tanto que obra de arte viva dotada de una compleja simbología, un artefacto cultural y una sofisticada creación intelectual, y por consiguiente materia de reflexión filosófica”<sup>1</sup>.

Al igual que Beruete, Ramón del Castillo, profesor de Filosofía Contemporánea y Estudios Culturales en la UNED, procede del campo de la filosofía, pero su libro, *El jardín de los delirios. Las ilusiones del naturalismo*, es difícil de clasificar, ya que practica la incursión en territorios como la geografía, la ecología, la sociología, la historia del arte, la arquitectura, el urbanismo o la literatura, lo que, según el autor, supuso “un intento de evasión del campo de la filosofía, un esfuerzo por respirar aire libre procedente de otras disciplinas” (pág. 523). Del Castillo discurre por estos ámbitos para preguntarse sobre los delirios de otro intento de evasión que, afirma, se ha extendido en los últimos tiempos: el que se relaciona con cierta idea de naturaleza y con el deseo de espacios verdes, ya sean bosques, parques, jardines o huertos urbanos, reales o imaginados.

Las 680 páginas que conforman este grueso volumen se dividen en dos partes, la primera, titulada “Delirios al aire libre” está formada por los dieciséis capítulos que desarrollan el contenido teórico, seguidos de unas extensísimas notas y de una bibliografía que se completa ampliamente en la segunda parte del libro, bajo el título “Biblioteca delirante”. Una ojeada a los títulos

de los capítulos informa de la variedad de vías transitadas por Ramón del Castillo, que dirige al lector, más que por un recorrido señalizado, por una agradable y a veces sorprendente serie de derivas, que comienzan explorando la necesidad de “Evasión” y terminan dirigiéndose a “Jardines extraterrestres”. En estas derivas el autor desgrana con fluidez sus reflexiones, que a menudo parten del cuestionamiento de una premisa alrededor de la cual articula su discurso. Para ello, recurre a múltiples referencias, entre las que destacan los geógrafos, especialmente Yi-Fu Tuan, cuyas ideas –afirma el autor– le impulsaron a escribir *El jardín de los delirios*, además de la psicogeografía y de otros autores procedentes de distintos campos. En este aspecto reside una de las cualidades del libro, en el transcurso de su lectura surgen numerosas citas a obras especializadas, sin que ello derive en un irritante ejercicio de erudición.

La vastedad de las fuentes consultadas se pone de manifiesto en la segunda parte, una “Biblioteca delirante” formada por “guías de lectura” –según explica el propio autor–, en las que comenta prolijamente los textos de los que se ha nutrido, en buena medida gracias a sus estancias en bibliotecas de centros de investigación de varios países, así como sus visitas a numerosos parques y jardines. Estas guías se organizan en veintitrés secciones: “Memoria, nostalgia, pasado perfecto”, “Neurología, ecopsicología, terapias, fe”, “Hogares, casas, cabañas”, “Melancolía, aburrimiento, fuga, desaparición”, “Andar, caminatas, travesías”, “Excursiones, viajes, vacaciones”, “Zoos, ferias, parques temáticos”, “Naturaleza y ecología”, “Paisajes”, “Bosques, parques, jardines”, “Diseño paisajístico”, “Urbanismos, diseños, políticas”, “Literatura”, “Artes”, “Pintura y fotografía”, “Documentales y películas”, “Ruidos y paisajes sonoros” y “Ecos y músicas”. La siempre difícil tarea de clasificar una biblioteca se

resuelve, en este caso, con una catalogación poco ortodoxa que hace pensar en lo que había fascinado a Foucault del brevísimo ensayo de Borges, *El idioma analítico de John Wilkins*, la aparente arbitrariedad de toda taxonomía.

Concebido como una colección de ensayos unidos por un hilo común, *El jardín de los delirios* carece de un prefacio e introducción al uso que avancen, al menos de un modo convencional, los objetivos, tesis y estructura del libro, y arranca con el capítulo "Evasión", donde afirma: "nos hemos asfixiado en las ciudades y ahora tratamos de huir en dirección contraria hacia un campo totalmente idealizado. Lo que un día fue un refugio, hoy nos parece una cárcel. Si viviéramos realmente a la intemperie en plena naturaleza, o lleváramos una vida verdaderamente rural entre pastos y corrales, cuerdas y silos, correríamos de nuevo hacia la jaula de la civilización" (pág. 19). Del Castillo se detiene en algunas ideas de partida claves para comprender su enfoque, en primer lugar, se pregunta porqué la necesidad de evasión se dirige, frecuentemente, a una naturaleza controlada y siempre idealizada. Como buen crítico cultural, atraviesa la falacia de raíz idealista de que existe un deseo supuestamente "natural" en el hombre de buscar un contacto con la naturaleza, para afirmar que esta búsqueda es un producto histórico y cultural "que se ha aprendido de igual modo que se aprende todo lo demás: imitando, observando, conviviendo con otras personas", sin dejar de recordar que "volver a la naturaleza ha sido un privilegio de unos pocos" (pág. 21). Del Castillo, declarado admirador de Fredric Jameson, no oculta su herencia de un marxismo metodológico que analiza la relación entre producción cultural y capitalismo. "Capitalismo verde", cabría decir en este caso, un tipo de mercantilización de la naturaleza y del paisaje impulsada por los bobos, las nuevas clases pudientes que en los años noventa pusieron en práctica una nueva forma de acercarse a los espacios verdes, más "auténtica", "saludable", "ecológica" y "espiritual", pronto adoptada por el turismo masivo, y continuada, a su manera, por el "ecohipster" del siglo XXI.

El capítulo inicial también avanza el estilo que el autor mantendrá en los siguientes, marcado por el particular ritmo de pensamiento que acon-

tece cuando se camina, esa suerte de deambular de las ideas que va adquiriendo cierto orden a medida que el paseo se acerca a su fin. Este es uno de los aciertos de *El jardín de los delirios*, su estrategia narrativa: cada capítulo surge de una conversación o de un paseo, o más frecuentemente de ambas cosas a la vez. Del Castillo, cual peripatético, dialoga con otros autores y caminantes mientras reflexiona sobre los distintos modos en que el habitante de las ciudades ha idealizado la naturaleza, y sobre algunas teorías y creaciones delirantes derivadas de ello, ya sean movimientos que abogan por la desaparición de la especie humana, jardines creados por personajes excéntricos, o los paisajes fantasmales derivados del desenfreno constructivo. En coherencia con la fluidez de esta estructura, el tono empleado imprime un estilo próximo a lo coloquial, no exento de humor y de ironía, a veces de nostalgia, especialmente en las alusiones a los recuerdos del autor de paisajes y parajes, compañías, lecturas y películas revisitadas, lo que contribuye a hacer de la lectura de este libro una experiencia particularmente gozosa.

*El jardín de los delirios* logra eso tan difícil en la literatura ensayística, que es fusionar erudición y buena escritura. En esto se advierte el sello de la editorial Turner y, concretamente, de la colección a la que pertenece este texto, Noema, la cual reúne textos de temática diversa que tienen en común la calidad y el interés de los contenidos. En esta misma colección se publicaron en 2018 dos títulos de Santiago Beruete que, también desde el ámbito de la filosofía, aborda la fascinación por la naturaleza, naturaleza domesticada, en este caso: en *Jardinosofía* plantea un análisis de la relación entre filosofía y jardín desde la Antigüedad, en el que vincula jardín y utopía: "la nostalgia del paraíso se confunde con el sueño utópico de un mundo mejor, y el empeño de forzar la naturaleza compite con el anhelo por redimirla"; en *Verdolatría* (2018) se refiere al ambivalente comportamiento del ser humano frente a una naturaleza que idolatra y destruye. La publicación de estos tres ensayos es, sin duda, síntoma de que existe un interés en nuestro país, detectado por una editorial con un criterio tan acertado como Turner, por comprender nuestra relación con la naturaleza y el paisaje desde perspectivas que aporten una visión crítica.



La de Ramón del Castillo lo es. En su recorrido por los delirios del naturalismo, comienza por cuestionar nuestro supuesto connatural amor por la naturaleza, y la propia idea de naturaleza, contraponiendo las teorías de ecologistas de toda índole con las de la psicogeografía, el situacionismo y el anarquismo de los años sesenta, revisa la construcción del paisaje a través de expresiones culturales y artísticas como la literatura, el cine y la pintura, sospecha de los discursos sacralizadores de determinados grupos naturalistas, advierte de las amenazas del “capitalismo verde” y del “capitalismo natural”, indaga sobre las motivaciones del *urban gardening*, explora los paisajes de ruinas modernas heredados de los desmanes de la burbuja inmobiliaria, se pregunta sobre la esencia de la práctica de la jardinería y sobre el uso de los parques y jardines urbanos, plantea la posibilidad de un caminar alterado, rastrea las derivas del paisajismo surrealista, relativiza la exaltación de lo que Juan Antonio Ramírez denominó arte “margivagante”, incide en las debilidades de la aproximación situacionista a la ciudad, así como la ingenuidad de ciertas posturas neositucionistas y de los partidarios de la *Temporary Autonomous Zone*, pasea por los espacios verdes de los no lugares y del simulacro, por el paisajismo posmoderno, da un salto a los espacios verdes en la ficción cinematográfica para recalcar en los nuevos “paraísos artificiales” contruidos en la tierra, desde las islas artificiales de Dubai hasta las ideas sobre el jardín planetario de Gilles Clément, para terminar con los proyectos entre la ficción y la realidad sobre una horticultura marciana.

No sorprende, por tanto, que en las páginas de *El jardín de los delirios* se cruce un igualmente diverso grupo de autores –geógrafos, ecologistas, historiadores de las ideas y del arte, filósofos, psicólogos, sociólogos– que parecería difícil reunir, además del citado Yi Fu-Tuan: Richard Sennett, David Brooks, Alain Roger, Murray Bookchin, Guy Debord, Chtcheglov, Georges Perec, Slavoj Žižek, Bachelard, Foucault, Rebecca Solnit, Susan Sontag, Jonathan Crary, Juan Antonio Ramírez, junto a arquitectos como Rem Koolhaas, Bernard Tschumi, Richard Neutra o Buckminster Fuller, escritores como Julien Gracq o Italo Calvino, y artistas como Brueghel, Giorgio de Chirico o Asger Jorn, por citar sólo algunos. A las numerosas

referencias citadas se suman las notas, la bibliografía y, sobre todo, la segunda parte del libro, la “Biblioteca delirante” compuesta de veintitrés “guías de lectura”, que a menudo culminan en pequeños ensayos, y ofrecen una apabullante cantidad de recursos para seguir indagando sobre las derivas del naturalismo en la sociedad contemporánea y su relación con otros campos, como la música o la fotografía.

Se podría argumentar que la postura crítica del autor respecto a los reduccionismos ecologistas de lo verde y a la suburbanización, no es del todo original. Esta última ya estaba presente en la preocupación del marxismo “situacionista” por la deshumanización y mercantilización de la ciudad, inspirada por la obra de Lefebvre. Igualmente, pioneros de los estudios de paisaje en la Francia de los noventa como el filósofo Alain Roger y el geógrafo Agustin Berque han incidido en ciertas desviaciones de un naturalismo mal entendido: el primero acuñó el término “verdolatría” en *Breve tratado del paisaje* (1997) para aludir a las banalizaciones ambientalistas y ecologistas en torno a la obsesión por lo verde, y Berque abordó el pseudo-ruralismo, el ruralismo reducido a estética, en “Le paysage du ciborg”<sup>3</sup>. Del Castillo integra estos análisis y los amplía desde la premisa de que todo pasa por “una solución social al desastre ecológico, una solución manejada por seres humanos liberados de cualquier autoridad no humana” (pág. 70).

El propio autor adelanta y razona otras críticas que podrían hacerse a este libro: el predominio de las referencias bibliográficas anglosajonas, y los riesgos de adentrarse en disciplinas que no son las propias. Ambas son producto de la multiplicidad de intereses que han alimentado su trayectoria investigadora, centrada en la historia de la cultura y del pensamiento en Estados Unidos, el humor, la cultura audiovisual y la música. En la potencial fragilidad de la heterogeneidad radica, en cambio, uno de los puntos fuertes de *El jardín de los delirios*, que combina con fortuna una insospechada y desprejuiciada miscelánea de disciplinas, desde las más empíricas, como la geografía o la sociología, a la creación artística y literaria.

Ramón del Castillo revela que para la elección del título tuvo en cuenta una obra de arte y un

ensayo que, aparentemente, poco tienen que ver entre sí: *El Jardín de las Delicias* y *Delirio de Nueva York*. Sin embargo, los ecos de ambas obras en su libro no sólo se perciben en el título. *El jardín de los delirios* surge de una mirada caleidoscópica que abarca múltiples escenarios para comprender un fenómeno complejo, las formas, ideas y peligros que se alojan bajo la "ilusiones del naturalismo", que no está muy lejos de la mirada

que adopta Rem Koolhaas en su análisis de la multiformidad de la arquitectura metropolitana en su *manifiesto retroactivo* de Manhattan, ni de la mirada dislocada del espectador que busca ordenar la abrumadora y fascinante composición de escenas que pueblan el tríptico del Bosco.

Yolanda Pérez Sánchez  
Universidade da Coruña

#### NOTAS

<sup>1</sup> Santiago Beruete: *Jardinosofía*, Madrid, Turner, 2018, pág. 16.

<sup>2</sup> *Ibid.* Pág. 20.

<sup>3</sup> Agustín Berque: "Le paysage du cyborg" en *Quintana*. Santiago de

Compostela, Universidad, 2003, nº 2, pp.109-127.

# MANUEL GUTIÉRREZ ARAGÓN: MITOS, RELIGIONES Y HÉROES

Marion le Corre-Carrasco, Philippe Merlo-Morat y José Luis Sanchez-Noriega (Eds.), Grimh, Lyon, 2019. 176 págs.  
ISBN 978-2-86272-715-8

Una década larga hace ya que Manuel Gutiérrez Aragón no nos ofrece ningún largometraje y apenas un medimetraje, *Música para vivir*, en 2010. Voluntariamente apartado de la realización cinematográfica, en ese mismo tiempo han aparecido cuatro novelas de su autoría. Sin embargo, el Gutiérrez Aragón cineasta sigue atrayendo las miradas de críticos y cinéfilos y esta obra reciente, en pequeño formato, pero de denso contenido, lo demuestra. Como subraya la pujanza del hispanismo francés, y en especial el cinematográfico, que no en balde Francia mantiene, de Nantes a Toulouse, una generosa gama de festivales y semanas del cine español, sin parangón fuera de España. El propio cineasta y académico cántabro abre el conjunto de artículos con una reflexión autobiográfica, a un tiempo crítica y tierna, donde concluye que, en la literatura y en el cine, siempre lo acompañaron –o le persiguieron– el mito y lo fantástico.

Y es que de mitos y de fantasías, pero también de religión, se habla sobre todo en estos apreciables ensayos, con cinco analistas franceses y cuatro españoles, más el revelador trabajo del propio autor analizado, siendo los coordinadores Marion Le Corre-Carrasco, Philippe Merlo-Morat, del lado francés, y José Luis Sánchez Noriega, del hispano. Impreso en Lyon, pero con texto en castellano. Todos se acercan al cineasta, aunque Oscar Curieses se orienta al seductor ensayo de Gutiérrez Aragón *A los actores* –«la historia del cine es sobre todo la historia de los rostros de los actores», afirmará en él– y dos de sus últimas novelas, *Cuando el frío llegue al corazón* y *Los ojos del cielo*, en ambas están bien presentes, junto a la ruralidad, esas dos constantes de la obra de Gutiérrez Aragón, lo simbólico y lo mítico.

Mito y realismo se entrecruzan en las películas de Gutiérrez Aragón. Lo constata Fernando

Ramos Arenas. El mito es toda una estrategia narrativa, la forma de ordenar el relato, de superar el realismo naturalista, nos dice Ramos, y la narración se abre a lecturas alegóricas, pero el autor anota que Gutiérrez Aragón evoluciona desde unas primeras películas de atmósferas, a otras más narrativas, que van dejando atrás los elementos míticos. En todo caso, del abanico de trabajos ofrecido en el volumen es el de Philippe Merlo-Morat –«Manuel, cuéntame el cuento de toda tu obra, por favor»– el que más resalta cuanto de mito hay en la obra del cineasta de Torrelavega. Los personajes de Gutiérrez Aragón, nos destaca, están contruidos sobre el modelo de los personajes de cuentos. Como en ellos, a casi todos les faltan el padre o la madre. Muchos de esos personajes, por otro lado, se sitúan entre lo humano y lo animal o lo humano y lo vegetal. El toro está bien presente en muchas escenas. Cuentos de hadas sin final feliz, dice el crítico, Gutiérrez Aragón no es Disney.

Hay un generalizado consenso en que el paisaje, la naturaleza, tienen destacado papel en las películas de Gutiérrez Aragón, no como escenarios para la contemplación, sino como espacios activos, parte –a menudo esencial– del drama. Todo ello lo constata Agustín Gómez Gómez en su artículo «El paisaje y su poder transformador», que recuerda el habitual contraste ciudad-campo en la obra del cineasta en el que este representa lo inalterable y permanente y aquella lo permeable y rápido. Gómez se detiene sobre todo en el papel del paisaje en tres películas, *Habla mudita*, el primer largometraje de Gutiérrez Aragón, *El corazón del bosque*, tan sugerente desde el propio título, y *La vida que te espera*, resaltando siempre que el realizador no idealiza nunca ese mundo rural, plenamente consciente de sus dramas y sus insuficiencias.

José Luis Sánchez Noriega se centra en el ritual de la comida. Mito y rito. Está bien presente en todo el cine de Gutiérrez Aragón y no es ajeno a la ruralidad, a ese bosque tan amado por el cineasta. No en balde, como recuerda, son múltiples las culturas que tienen el árbol como símbolo de sustento. De forma que el alimento, o su carencia, pueden evidenciarlos con nitidez las precariedades de la posguerra española, en tanto las circunstancias de su consumo delatan componentes sensuales o nostálgicos. Una comida concurre puede ser eje o clave en un momento de la narración, cuando todo se revela o todo estalla, en tanto la comida al aire libre tiene habitualmente un valor lúdico y de confraternidad añadido. El alimento, nos resalta, no está al margen, desde luego, del mito o de la fantasía –Sancho soñando que come– en el cine del cántabro.

Hay mucho interés por la religión en la obra de Gutiérrez Aragón, y varios ensayos de este libro lo subrayan. Pero es un interés que escapa a encasillamientos. Macron Le Corre-Carrasco se detiene en una obra del cineasta aparentemente lejana al cogollo de sus inquietudes, *Semana Santa*, que sobre la Sevilla de esos días diferentes dirige en 1992 y de la que es asimismo coguionista. La profesora lionesa resalta cómo esta obra difiere del documental, al que en principio podría asignarse, para entrar de lleno en la creación cinematográfica gracias a la magia de la cámara y la calidad de la banda sonora, en tanto están ausentes la información, diálogos o explicaciones que usualmente acompañan a la imagen en el género documental clásico. El dominio de la imagen y el sonido y la casi ausencia de textos, salvo brevemente al inicio, facilitan además superar barreras idiomáticas. Gana el cine. Cabe, no obstante, aducir que hay mucha información en las imágenes, y no está ausente la pedagogía, con lo que no cabe descartar por completo el valor documental de la obra. Está presente la religión en *Maravillas*, el film de Gutiérrez Aragón abordado por Jean Claude Seguin a través del análisis minucioso de una serie de planos, siete. Un film con la comunidad judía –tan poco frecuentada por el cine español– y su religión de protagonista. La conclusión del artículo es explícita: «*Maravillas* no hace sino desvelar la vacuidad de lo trascendente, su fracaso /.../ El mundo no es espiritual, porque

los aduladores y las sectas han fracasado en su deseo de comprender al ser humano». Y está, finalmente, analizado por Bénédicte Brémard, el film *Visionarios*, donde se conjugan vida rural y fanatismo religioso en un contexto, además, fuertemente polarizado sobre la religión, la II República española. Brémard anota en especial la vinculación cine-religión en el film, al recordarnos que las apariciones que aseguran tener los protagonistas se producen tras asistir a proyecciones –muy explícitas en el film– como *El signo de la cruz* (Cecil B DeMille, 1933), sobre persecuciones romanas a los cristianos. El guión de *Visionarios*, sobre hechos reales, es obra del propio director quien asegura que era una historia que estaba pidiendo una película. El cine está presente de muchas formas en la película.

Tampoco está la religión ausente en el análisis de Emmanuel Marigno sobre el doble acercamiento al Quijote de Gutiérrez Aragón, la serie televisiva *El Quijote*, cinco capítulos, de 1992, centrada en la primera parte de la obra de Cervantes y el largometraje *Caballero Don Quijote*, diez años después, sobre la segunda parte. Religión y mito. El prendimiento de don Quijote, enjaulado y rumbo al pueblo, recuerda vivamente la detención de Cristo en el Monte de los olivos, y su encarcelamiento, juicio y calvario. Un referente religioso para convertir a Don Quijote en símbolo. Puede que el Quijote de Gutiérrez Aragón, concluye Marigno, sea un santo pagano, el hombre de carne y hueso que por empeño acaba arraigado en el imaginario colectivo: un mito.

Manuel Gutiérrez Aragón ha sido objeto de más de media docena de estudios monográficos que han analizado con detalle su obra o han recogido, con extensión, sus opiniones; pero este trabajo conjunto encuentra su sitio y su oportunidad gracias a centrarse, y hacerlo con rigor, en aspectos que, si bien no ignorados en esos acercamientos precedentes, todo lo contrario, se ofrecen aquí desmenuzados, comparados, enmarcados, imaginativos. De ahí que se añada, con valor propio, a la bibliografía de uno de los más destacados y respetados cineastas y también premiado escritor de la España democrática.

Antonio Checa Godoy  
Presidente del Consejo Audiovisual de Andalucía

## 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 someteranse 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 adoitadas.

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 espazo 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 (CMOS, 17ª ed.), 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. *Swing Time*. New York: Penguin Press, 2016.

D’Agata, John, ed. *The Making of the American Essay*. Minneapolis: Graywolf Press, 2016.

Grazer, Brian, and Charles Fishman. *A Curious Mind: The Secret to a Bigger Life*. New York: Simon & Schuster, 2015.

### 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. "Perfecto simple y compuesto." In *Estudios de gramática funcional del español*, 13-39. Madrid: Gredos, 1970.

Thoreau, Henry David. "Walking." In *The Making of the American Essay*, edited by John D'Agata, 167-95. Minneapolis: Graywolf Press, 2016.

## 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.

Thoreau, "Walking," 177.

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. "Expanding College Access in Taiwan, 1978–2014: Effects on Graduate Quality and Income Inequality." *Journal of Human Capital* 11, no. 1 (November 2017): 1-34.

Satterfield, Susan. "Livy and the *Pax Deum*." *Classical Philology* 111, no. 2 (April 2016): 165-76.

Greenberg, Anna. "Race, Religiosity, and the Women's Vote." *Women & Politics* 22, no. 3 (2001): 59-82.

## Citas de artigos impresos en notas ao final:

Anna Greenberg, "Race, Religiosity, and the Women's Vote," *Women & Politics* 22, no. 3 (2001): 61.

Greenberg, "Race," 61.

## Teses doutorais e traballos académicos:

Rutz, Cynthia Lillian. "King Lear and Its Folktale Analogues." PhD diss., University of Chicago, 2013.

Gázquez González, Manuel Jesús. "Caracterización y valorización de residuos generados en la industria de producción de dióxido de titanio." Tesis doctoral, Universidad de Huelva. Departamento de Física Aplicada, 2010.

## Textos antigos:

Epictetus. *Dissertationes*. Edited by Heinrich Schenkl. Stuttgart: Teubner, 1916.

Montaigne, Michel de. *The Complete Essays*. Translated and edited by M. A. Screech. London: Penguin Books, 1993.

## Diccionarios e enciclopedias:

*Dictionary of the Middle Ages*. Edited by Joseph R. Strayer et al. 13 vols. New York: Scribner, 1982–89.

*West's Encyclopedia of American Law*. s.v. "North Atlantic Treaty Organization." 2nd ed. 10 vols. Detroit: Thompson Gale, 2005.

## E-Books:

Kurland, Philip B., and Ralph Lerner, eds. *The Founders' Constitution*. Chicago: University of Chicago Press, 1987. <http://press-pubs.uchicago.edu/founders/>.

Russell, Martin. *Beethoven's Hair: An Extraordinary Historical Odyssey and a Scientific Mystery Solved*. New York: Broadway Books, 2001. ebrary collections ebook.

## Artigos de internet e xornais:

Humphrey, Laura L. "Structural Analysis of Parent-Child Relationships in Eating Disorders." *Journal of Abnormal Psychology* 95, no. 4 (November 1986): 395-402. <https://doi.org/10.1037/0021-843X.95.4.395>.

Manjoo, Farhad. "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. "The Prophet of Dystopia." *New Yorker*, April 17, 2017.

Costa, Jordi. "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." Mayo 1, 2014. <http://guiasbus.us.es/guias>.

Watson, Ivan. "Tunisians Vote in First Election Following Arab Spring." CNN.com. Last modified October 23, 2011. <http://www.cnn.com/2011/10/23/world/africa/tunisia-elections/index.html>.

## Citas de artigos e webs nas notas ao final:

Amy Harmon, "DNA Gatherers Hit a Snag: The Tribes Don't Trust Them," *New York Times*, December 10, 2006, <http://www.nytimes.com/2006/12/10/us/10dna.html>.

"About Yale: Yale Facts," Yale University, accessed May 1, 2017, <https://www.yale.edu/about-yale/yale-facts>.

## Pés 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

Para casos que non aparecen indicados aquí, prérgase consultar o Chicago Manual of Style (17ª edición): [http://www.chicagomanualofstyle.org/tools\\_citationguide.html](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 COLABORACIÓN. 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 chave 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 chave, deben incluír os seguintes datos e arquivos :

- Título, nome e afiliación do autor, código ORCID e email, xunto co resumo e palabras chave
- 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](mailto:revistaquintana@gmail.com)

Páxina Web: [www.usc.es/revistas/index.php/quintana](http://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), ... - 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. *Swing Time*. New York: Penguin Press, 2016.

D'Agata, John, ed. *The Making of the American Essay*. Minneapolis: Graywolf Press, 2016.

Grazer, Brian, and Charles Fishman. *A Curious Mind: The Secret to a Bigger Life*. New York: Simon & Schuster, 2015.

### Books cited in the ednotes, with page numbers:

Jack Kerouac, *The Dharma Bums* (New York: Viking Press, 1958), 128.



## Book Chapters:

Alarcos Llorach, Emilio. "Perfecto simple y compuesto." In *Estudios de gramática funcional del español*, 13-39. Madrid: Gredos, 1970.

Thoreau, Henry David. "Walking." In *The Making of the American Essay*, edited by John D'Agata, 167-95. Minneapolis: Graywolf Press, 2016.

## 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.

Thoreau, "Walking," 177.

Alarcos Llorach, "Perfecto simple y compuesto," 3.

The "Ibid." is admissible, followed by the number of page or pages, but only for a single publication already mentioned in the previous endnote:

Ibid., 401-2.

## Journal article / Conference proceedings:

Keng, Shao-Hsun, Chun-Hung Lin, and Peter F. Orazem. "Expanding College Access in Taiwan, 1978–2014: Effects on Graduate Quality and Income Inequality." *Journal of Human Capital* 11, no. 1 (November 2017): 1-34.

Satterfield, Susan. "Livy and the *Pax Deum*." *Classical Philology* 111, no. 2 (April 2016): 165-76.

Greenberg, Anna. "Race, Religiosity, and the Women's Vote." *Women & Politics* 22, no. 3 (2001): 59-82.

## Citations of journal articles (print) in endnotes:

Anna Greenberg, "Race, Religiosity, and the Women's Vote," *Women & Politics* 22, no. 3 (2001): 61.

Greenberg, "Race," 61.

## PhD. / Thesis:

Rutz, Cynthia Lillian. "King Lear and Its Folktales Analogues." PhD diss., University of Chicago, 2013.

Gázquez González, Manuel Jesús. Caracterización y valoración de residuos generados en la industria de producción de dióxido de titanio. Tesis doctoral, Universidad de Huelva. Departamento de Física Aplicada, 2010.

## Ancient texts:

Epictetus. *Dissertationes*. Edited by Heinrich Schenkl. Stuttgart: Teubner, 1916.

Montaigne, Michel de. *The Complete Essays*. Translated and edited by M. A. Screech. London: Penguin Books, 1993.

## Dictionaries and Encyclopedia:

*Dictionary of the Middle Ages*. Edited by Joseph R. Strayer et al. 13 vols. New York: Scribner, 1982–89.

*West's Encyclopedia of American Law*. s.v. "North Atlantic Treaty Organization." 2nd ed. 10 vols. Detroit: Thompson Gale, 2005.

## E-Books:

Kurland, Philip B., and Ralph Lerner, eds. *The Founders' Constitution*. Chicago: University of Chicago Press, 1987. <http://press-pubs.uchicago.edu/founders/>.

Russell, Martin. *Beethoven's Hair: An Extraordinary Historical Odyssey and a Scientific Mystery Solved*. New York: Broadway Books, 2001. ebrary collections ebook.

## Internet articles / Journals:

Humphrey, Laura L. "Structural Analysis of Parent-Child Relationships in Eating Disorders." *Journal of Abnormal Psychology* 95, no. 4 (November 1986): 395-402. <https://doi.org/10.1037/0021-843X.95.4.395>.

Manjoo, Farhad. "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-camera.html>.

nytimes.com/2017/03/08/technology/snap-makes-a-bet-on-the-cultural-supremacy-of-the-camera.html.

Mead, Rebecca. "The Prophet of Dystopia." *New Yorker*, April 17, 2017.

Costa, Jordi. "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.» Mayo 1, 2014. <http://guiasbus.us.es/guias>.

Watson, Ivan. "Tunisians Vote in First Election Following Arab Spring." CNN.com. Last modified October 23, 2011. <http://www.cnn.com/2011/10/23/world/africa/tunisia-elections/index.html>.

### Articles and web pages cited in endnotes:

Amy Harmon, "DNA Gatherers Hit a Snag: The Tribes Don't Trust Them," *New York Times*, December 10, 2006, <http://www.nytimes.com/2006/12/10/us/10dna.html>.

"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

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](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 31<sup>th</sup> of every year in order to gain priority for the issue of that 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](mailto:revistaquintana@gmail.com)

Journal Website: [www.usc.es/revistas/index.php/quintana](http://www.usc.es/revistas/index.php/quintana)



**TEMA: CIUDADES EN PAPEL. ARQUITECTOS E ARTISTAS, ESPECTADORES E TRANSEÚNTES**

FERNANDO MARÍAS E JOSÉ RIELLO

De reliquias ocultas: sobre la Capilla del Pilar de Zaragoza, de Santiago Apóstol a Ventura Rodríguez

LIA ROMANO

Città di carta e terremoti. L'iconografia della catastrofe in Basilicata (1851-1857)

ÁNGEL ISAC

Ilusiones urbanas y arquitectónicas. Algunas consideraciones

MARÍA ENCINA CORTIZO E RAMÓN SOBRINO

Prácticas y espacios musicales de una ciudad burguesa en desarrollo: los últimos años del Madrid isabelino (1850-1868)

JORGE GOROSTIZA LÓPEZ

La ciudad desde el aire en las pantallas. Espectador y transeúnte

**COLABORACIONES**

COSTANZA BELTRAMI

Buried but not forgotten: Juan Guas' funerary chapel in San Justo y Pastor, Toledo

FRANCISCO MANUEL CARMONA CARMONA

Huella y presencia flamenca e italiana en los conventos cordobeses de madres dominicas

GUADALUPE CARRASCO-GONZÁLEZ

El mercado de pintura española en Estados Unidos en las primeras décadas del siglo XIX

ALMUDENA FERNÁNDEZ FARIÑA

Pisando charcos. La pintura sin soporte en el arte contemporáneo

ROBERTO GONZÁLEZ RAMOS

La construcción de la iglesia del Colegio Mayor de San Ildefonso. Las capillas y las yaserías

PILAR IRALA-HORTAL

La industria artística en el entorno transmedia de las redes sociales. Primeras aproximaciones

JOSÉ ALBERTO MORAIS MORÁN E MARÍA XIMENA URBINA CARRASCO

La mezquita de Córdoba y el movimiento arquitectónico neorábabe: de norte y centroamérica a Chile

JOSÉ ANTONIO PEINADO GUZMÁN

Las custodias de Hernando Ortiz, un platero desconocido de la Granada de principios del siglo XVII

MARTA PÉREZ PEREIRO E SILVIA ROCA BAAMONDE

The tragedy in abeyance of *Cándida*. Emigration and assimilation in the cinema of Niní Marshall

LUIS PUELLES ROMERO

La enfermedad como *medium*. Aproximación a los dibujos de Unica Zürn

ISABEL RODRIGO VILLENNA

Mujeres artistas e imagen femenina en *Alfar*, revista coruñesa de vanguardia (1922-1926)

GUADALUPE ROMERO SÁNCHEZ

El pintor Alonso de Narváez y la devoción a la virgen de Chiquinquirá. Nuevos aportes biográficos

ÍNIGO SARRIUGARTE GÓMEZ

El camino cubista hacia la experiencia n-dimensional

MARIANA SVERLIJ

El viaje hacia la Antigüedad en el *Sueño de Polifilo* de Francesco Colonna (Venecia, 1499)

**ESCRITOS SOBRE...**

Eloy Lozano

ISSN 1579-7414

