

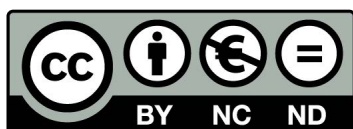
El artista, mito y realidad

REFLEXIONES
SOBRE EL GUSTO V

Rebeca Carretero, Alberto Castán
y Concha Lomba (eds.)



La versión original y completa de esta obra debe consultarse en:
<https://ifc.dpz.es/publicaciones/ebooks/id/3898>



Esta obra está sujeta a la licencia CC BY-NC-ND 4.0 Internacional de Creative Commons que determina lo siguiente:

- **BY (Reconocimiento):** Debe reconocer adecuadamente la autoría, proporcionar un enlace a la licencia e indicar si se han realizado cambios. Puede hacerlo de cualquier manera razonable, pero no de una manera que sugiera que tiene el apoyo del licenciador o lo recibe por el uso que hace.
- **NC (No comercial):** La explotación de la obra queda limitada a usos no comerciales.
- **ND (Sin obras derivadas):** La autorización para explotar la obra no incluye la transformación para crear una obra derivada.

Para ver una copia de esta licencia, visite <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

El artista,
mito y realidad

REFLEXIONES
SOBRE EL GUSTO V

Rebeca Carretero, Alberto Castán
y Concha Lomba
(editores)

El artista, mito y realidad

REFLEXIONES
SOBRE EL GUSTO V

En homenaje a Gonzalo M. Borrás

Rebeca Carretero, Alberto Castán y Concha Lomba
(editores)



INSTITUCIÓN FERNANDO EL CATÓLICO
Excma. Diputación de Zaragoza
ZARAGOZA, 2021



Prensas de la Universidad
Universidad Zaragoza

1542

SIMPOSIO INTERNACIONAL EL ARTISTA, MITO Y REALIDAD.
REFLEXIONES SOBRE EL GUSTO V. En homenaje a Gonzalo M. Borrás.

Zaragoza, Museo de Zaragoza
24, 25 y 26 de octubre, 2019

Comité científico:

BEGOÑA ALONSO
ERNESTO ARCE
JOSÉ CASTILLO
JUAN F. ESTEBAN
RAFAEL GIL
CRISTINA GIMÉNEZ
FRÉDÉRIC JIMÉNO
JULIEN LUGAND
JUAN MANUEL MONTEROSO
RICCARDO NALDI
GONZALO PAVÉS
ROB STONE
CLAUDIO VARAGNOLI

Publicación número 3823 de la Institución Fernando el Católico, Organismo autónomo de la Excma. Diputación de Zaragoza. Plaza de España, 2 · 50071 Zaragoza (España)
Tels. [34] 976 28 88 78/79
ifc@dpz.es <https://ifc.dpz.es>

- © De los textos, los autores
- © De la presente edición, Institución Fernando el Católico y Prensas de la Universidad de Zaragoza
- © De las imágenes: © Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca; © Bibliothèque Nationale de France; © Calonge; © Colección Herederos de Hermenegildo Lanz; © Ediciones La Cúpula; © Fundación Banco Santander; © Hemeroteca del Museo Casa de los Tiros de Granada; © Museo ABC; © Museo de Arte de Santander; © Museo de Bellas Artes de Asturias; © Musée d'Orsay; © Museo Estatal de Arte, Dnipropetrovsk; © Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona (2020) © Patrimonio Nacional; © Museo Nacional del Prado; © Norton Simon Museum; © Producciones Editoriales; © Real Academia de Bellas Artes de San Fernando; © Scaramuix; © The Clark Art Institute; © Le Gallerie degli Uffizi; © The National Gallery, London.

Los artículos incluidos en esta publicación y firmados por Concha Lomba, Ascensión Hernández, Juan Carlos Lozano, Amparo Martínez, Rebeca Carretero, Alberto Castán, Inés Escudero, Diana Espada, Julio A. Gracia, Jorge Martín, Susana Sarfson, María Josefa Tarifa, Blanca Torralba y Mónica Vázquez han sido redactados en el marco del grupo de investigación de referencia *Vestigium*, reconocido por el Gobierno de Aragón y cofinanciado por el Programa Operativo Feder Aragón 2014-2020, «Construyendo Europa desde Aragón».

ISBN: 978-84-1340-182-9

Presentación, por CONCHA LOMBA SERRANO	11
Conferencia inaugural	
Goya, la persistencia de la leyenda, por JANIS A. TOMLINSON	17
Ponencias	
Asuntos de familia y miserias del arquitecto Hernán Ruiz el Joven, por ALFREDO J. MORALES	39
La figura del artista en el Renacimiento, por CARMEN MORTE GARCÍA	55
Prácticas de la pintura y vida cotidiana de los pintores en el Aragón del siglo XVII, por JUAN CARLOS LOZANO LÓPEZ	83
La formación de maestros de obras y arquitectos en la Corona de Aragón entre el Barroco y la Academia, por YOLANDA GIL SAURA	101
El premio como aliciente en la formación del artista. La Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza y su convocatoria de 1797, por WÍFREDO RINCÓN GARCÍA.....	125
El <i>prósopon</i> del artista entre Courbet y la Segunda Guerra Mundial, por JAIME BRIHUEGA SIERRA	151
Figuras y contrafiguras de la artista contemporánea, por CONCHA LOMBA SERRANO	177
Desmontando al director. Construcciones y deconstrucciones de la autoría cinematográfica, por AMPARO MARTÍNEZ HERRANZ	203
Crónica de una muerte anunciada: la crisis de los <i>archistar</i> , por ASCENSIÓN HERNÁNDEZ MARTÍNEZ.....	225

Comunicaciones

El perfil de los artistas plásticos en los pueblos de colonización de la cuenca del Ebro: el pintor Antonio Rodríguez Valdivieso (1918-2000), por JOSÉ MARÍA ALAGÓN LASTE	255
Masculinidad artística y adaptación a la normatividad burguesa en la biografía de artista española del siglo XIX, por M. ^a VICTORIA ALONSO CABEZAS	267
Mito y realidad en la autobiografía de artista: las narrativas del genio como <i>déjà-vu</i> cultural, por PABLO ALLEPUZ GARCÍA	279
Esther Ferrer. Un cuerpo atravesado por el sistema del arte, por GARAZI ANSA y HAIZEA BARCENILLA	289
Tàpies, artista en construcción. Trascendencia del autorretrato en la génesis y concepción de su obra (1943-1947), por JUAN CARLOS BEJARANO VEIGA	299
La construcción de la imagen del compositor Erik Satie (1866-1925) proyectada por sus amigos artistas: de la bohemia de Montmartre a la vanguardia parisina, por FÁTIMA BETHENCOURT PÉREZ	311
La situación socioeconómica de los artistas en Teruel durante los siglos XVII y XVIII, por JUAN CARLOS CALVO ASENSIO	323
Artistas conflictivos: el proceso del escultor aragonés Tomás Lagunas (1623), por REBECA CARRETERO CALVO	335
<i>A castle in Spain</i> : mujeres artistas estadounidenses en España (1872-1939), por ALBERTO CASTÁN CHOCARRO	351
Múltiples caras de un genio: el arquitecto como diseñador de mobiliario. El caso de José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún, por M. ^a ÁNGELES CEJADOR AMBROJ	367
Esencia, identidad y belleza de una mujer nueva en las imágenes de lectoras en pintura y fotografía desde la segunda mitad del siglo XIX hasta el siglo XXI, por ANNA CIOTTA	381
Hermenegildo Lanz: la humildad creativa al servicio de un nuevo civismo cultural en la Granada «de Federico», por EMILIO J. ESCORIZA ESCORIZA	395
¿Artista o soldado? La figura de un creador combatiente y combativo en la Guerra Civil, por INÉS ESCUDERO GRUBER	407

Miguel Ángel Navarro Pérez, entre el mito y la realidad de la arquitectura aragonesa, por DIANA M. ^a ESPADA TORRES.....	421
La imagen del artista en el régimen moderno de la singularidad vocacional: el esteticismo, por FRANCISCO J. FALERO FOLGOSO	431
Del reconocimiento al olvido: el artista peruano Carlos Baca-Flor y sus relaciones con las instituciones de arte europeas, por ESTER GALLEGOS CORDERO	441
Buceando en el <i>boom</i> del cómic adulto. Dos artistas a recuperar: Scaramuix y Calonge, por JULIO A. GRACIA LANA	453
<i>Verba vana sunt</i> . Usos y formas de la firma de <i>Stephano Masi</i> en los códices, por JORGE JIMÉNEZ LÓPEZ	465
Retazos de Goya en la personalidad del artista moderno: el caso de Constantin Guys (1802-1892), por GUILLERMO JUBERÍAS GRACIA	477
La transmisión de la arquitectura dentro del taller familiar: la trayectoria profesional de Juan Felipe Ibáñez en Aragón (doc. 1674-1706), por JORGE MARTÍN MARCO	489
El arte más levantado, que a Cresso en riquezas vence..., por MARC MILLÁN RABASA	503
<i>Tan sumo y alto actor de sus hechos</i> : el autor ante la tumba de Aquiles en el tapiz de <i>Troya</i> , por ELENA MUÑOZ GÓMEZ.....	513
Alonso del Arco, pintor sordo en el Madrid de Carlos II. A propósito de la localización del <i>Retrato del marqués de Aytona</i> , por CAROLINA NAYA FRANCO	527
Haydn, Mozart y Beethoven: tres modelos de artista en el siglo XVIII, por SUSANA SARFSON GLEIZER	539
Subvertir el genio. Artistas ante el mito en la plástica valenciana, por CLARA SOLBES BORJA.....	547
La formación artística y proyección profesional del cantero Miguel de Altuna, por MARÍA JOSEFA TARIFA CASTILLA	559
Cristina de Middel y el fotolibro. Humor, subjetividad y libertad como distintivos de autoría, por BLANCA TORRALBA GÁLLEGO	573
La presencia de las mujeres artistas en las tertulias de café: Norah Borges (1901-1998), por MÓNICA VÁZQUEZ ASTORGA.....	589

PRESENTACIÓN

HACE ALGO MÁS DE UN AÑO, entre los días 24 y 26 de octubre, el grupo de investigación de referencia *Vestigium*, fiel a su cita bienal, celebraba en el Museo de Zaragoza la quinta edición del simposio internacional *Reflexiones sobre el gusto*, dedicado en esta ocasión a *El artista, mito y realidad*; un simposio cuya única nota triste en aquel acorde bien orquestado fue la ausencia del profesor Gonzalo M. Borrás, catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza y primer director del grupo *Vestigium*, a quien todos seguimos añorando.

Las ponencias y las comunicaciones fueron espléndidas, y público pudo discutir sobre aquellos asuntos que unas y otros ponentes, cuidadosamente seleccionados entre distintas universidades, iban desplegando ante nuestros ojos. Eran tiempos felices y a pesar de la alegría que supuso aquella eclosión de sabiduría, del disfrute que para los investigadores *seniors* representó asistir a las intervenciones de los más jóvenes, de nuestros discípulos, del alborozo que para nuestros inteligentes predoctorales constituyó el encuentro con sus maestros, con algunos de sus referentes intelectuales..., ninguno de nosotros imaginaba la excepcionalidad del momento. No suponíamos, ni por asomo, que esos tres días se convertirían en una arcadía feliz, cuya evocación en estos instantes resulta casi dolorosa porque, quizá, no agotamos hasta el último sorbo aquella copa rebotante de vitalidad, de armonía, de alegría... De todo ello somos conscientes ahora, cuando nuestra excepcional civilización ha sufrido uno de los varapalos más duros jamás imaginados, una sacudida que todavía nos mantiene en una permanente alerta, cuando la maldita pandemia sigue arrebatando vidas e impidiéndonos vivir y disfrutar de la normalidad a la que estábamos habituados, de aquellos encuentros luminosos, de aquellas celebraciones bienales con que *Vestigium* acostumbra a reunir a gentes dispares que hacen de la ciencia una de sus pasiones vitales...

Por todo ello, el volumen que el lector tiene en sus manos reviste una importancia especial, convirtiéndose en un homenaje a la vida y a la ciencia. Ese es el gran valor añadido de las quintas Actas que *Vestigium* vuelve a ofrecer a la investigación y a la sociedad, a la que intentamos devolver una parte mínima de todo lo que nos ha ofrecido.

Con un par de excepciones, el volumen recoge el transcurso de aquellos días, comenzando por la conferencia inaugural, a cargo de la Dra. Janis Tomlinson, de la University of Delaware, que bajo el título *Goya, la persistencia de la leyenda* trazó el estado de la cuestión sobre los diferentes tópicos que han acompañado a Goya, incluso tras su fallecimiento.

A partir de ese momento, se desarrolló el simposio, organizado en dos secciones dedicadas al análisis de la figura del artista en la Edad Moderna y la Edad Contemporánea. El Dr. Javier Ibáñez, profesor titular de la Universidad de Zaragoza y miembro del grupo *Vestigium*, abrió la sección I dedicada al artista en la Edad Moderna destacando la creación de trazas y muestras realizadas por artistas que han llegado a nuestros días, y su texto constituye una de las excepciones aludidas, ya que, de acuerdo con el autor, se ha optado por no incluirlo en este volumen, pues al poco de participar en el Simposio el profesor Ibáñez publicaba un enjundioso estudio sobre el mismo asunto. Seguidamente, el Dr. Alfredo J. Morales, catedrático de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla, relató la azarosa biografía del arquitecto cordobés Hernán Ruiz el Joven, calificándolo de truhan en su vida personal y en su trayectoria profesional, destacando tanto los numerosos problemas que tuvo con la justicia como sus accidentes laborales.

Por su parte, la Dra. Carmen Morte, catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, replanteó varios problemas acerca de la figura del artista en el Renacimiento, reflexionando sobre si realmente tuvo una nueva conciencia de su personalidad, si poseyó un nuevo ideal de erudición, si hubo un nuevo concepto de proceso creativo o si cambió significativamente la relación entre el artista y el cliente, subrayando como punto clave la liberalidad del arte.

En su ponencia, el Dr. Juan Carlos Lozano, profesor titular de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza y miembro del grupo *Vestigium*, trató de la vida cotidiana de los pintores que habitaron en la ciudad de Zaragoza a lo largo del siglo XVII, deteniéndose en aspectos tales como su endogamia, la organización de los talleres familiares, los contratos, los viajes que realizaron... La Dra. Yolanda Gil, profesora titular de Historia del Arte de la Universitat de València, repasó los aspectos relacionados con la formación de los maestros de obras de la antigua Corona de Aragón en el siglo XVIII. Incidió en las sagas de

maestros aragoneses que se trasladaron a tierras catalanas y levantinas, así como en la importancia de los frailes arquitectos en el Setecientos.

La sección II del simposio estuvo dedicada al artista en la Edad Contemporánea y dio comienzo con la intervención del Dr. Wifredo Rincón, profesor investigador del Instituto de Historia del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, que profundizó en la historia de la Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza desde su fundación en 1792. A continuación, el Dr. Jaime Brihuega, profesor titular de Historia del Arte de la Universidad Complutense de Madrid, realizó un completo repaso del concepto de artista desde el mundo clásico para llegar a explorar la imagen del artista en la época contemporánea, ejemplificando sus conclusiones con los casos de Manet, Monet, Degas, Cézanne, Van Gogh, Francis Bacon, Tamara Lempicka, Frida Kahlo, Salvador Dalí, Piero Manzoni, Damien Hirst, Jeff Koons o Rogelio López-Cuenca.

La Dra. Concha Lomba, catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza e investigadora principal del grupo *Vestigium*, se ocupó de definir el perfil de las mujeres artistas a lo largo de la Edad Contemporánea, deteniéndose en personalidades españolas concretas como Rosario Weiss Zorrilla, Alejandrina A. Gessler, M.^a Luisa de la Riva, Luisa Vidal y Puig, Aurelia Navarro Moreno, María Blanchard, María Roësset, Rosario de Velasco, Marga Gil Roësset, Ángeles Santos o Maruja Mallo. La Dra. Amparo Martínez, profesora titular de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza y miembro también de *Vestigium*, tomó como punto de partida tres películas para construir y deconstruir la idea de creador en el cine. Los filmes elegidos fueron *Ocho y medio* (1963) de Federico Fellini, *Al otro lado del viento* (1970-1976) de Orson Welles y *Dolor y gloria* (2019) de Pedro Almodóvar. Por su parte, la Dra. Ascensión Hernández, profesora titular de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza e igualmente componente de *Vestigium*, revisó los arquitectos de renombre a partir de la creación del Museo Guggenheim de Bilbao por Frank Gehry en 1997 hasta la crisis económica de 2008, desentramando el tipo de arquitecto conocido como «arquitecto estrella», como si se tratara del *star system* cinematográfico, para conseguir el efecto *wow* en arquitectura.

Las ponencias del simposio concluyeron con la del Dr. Miguel Cereceda, profesor titular de Estética y Teoría de las Artes de la Universidad Autónoma de Madrid, en la que repasó el modelo de arte y de artista como genio desde Platón hasta Leonardo da Vinci, pasando por Marcel Duchamp y analizando la figura de artista-genio «ávido de dólares» de Salvador Dalí o Andy Warhol, para concluir en los casos más actuales de Damien Hirst y Jeff Koons. Por razones

ajenas al simposio, su sugerente texto no ha podido ser recogido en nuestra publicación.

A estas ponencias cabe añadir la participación de treinta y tres comunicantes vinculados a una decena de universidades y centros de investigación nacionales e internacionales, cuyos trabajos fueron meticulosamente evaluados por los miembros del comité científico del simposio, formado por Begoña Alonso, Ernesto Arce, José Castillo, Juan Francisco Esteban, Rafael Gil, Cristina Giménez, Frédéric Jiménez, Julien Lugand, Juan Manuel Monterroso, Riccardo Naldi, Gonzalo Pavés, Rob Stone y Claudio Varagnoli. Las comunicaciones presentadas tuvieron como objetivo indagar en la configuración del perfil propio del artista/creador y cómo fue evolucionando a lo largo de la historia, atendiendo a los procesos formativos, la proyección social de su figura, la construcción de la idea de genio, así como a la representación de su imagen y sus mitologemas.

A todos ellos, ponentes, comunicantes y comité científico, quiero expresar mi más sincero agradecimiento por su dedicación y profesionalidad para que la celebración y el buen desarrollo de este simposio fuera posible. Una celebración en la que contribuyeron de forma especial los coordinadores del simposio Alberto Castán y Rebeca Carretero, atentos a todo cuanto sucedía, a ambos mi más sincero reconocimiento; un reconocimiento que hago extensivo a los jóvenes integrantes de la Secretaría técnica: Inés Escudero, Alejandro Sanz, Blanca Torralba, a quienes se sumaron Jorge Marco y Diana Espada, ; y también a la dirección y el personal del Museo de Zaragoza, en donde se celebró el simposio y que velaron por que todo discurriese gratamente durante aquellos días.

Mi reconocimiento es extensivo a los editores de nuestras Actas: la Institución Fernando el Católico y, de forma especial, a su director, Carlos Forcadell, que, una vez más, ha apoyado nuestro simposio incluyendo la edición de los resultados de estas investigaciones entre sus publicaciones; y Prensas de la Universidad de Zaragoza, que se estrena como coeditor en esta edición, y a cuyo director, Pedro Rújula, agradezco y mucho su buen hacer y su apuesta por nuestro trabajo. Ahora bien, sin la dedicación de mis dos compañeros de edición —Alberto Castán y Rebeca Carretero—, dos brillantes jóvenes integrantes del grupo *Vestigium*, este volumen no hubiera visto la luz. Muchas gracias a ambos.

Concepción LOMBA SERRANO

Investigadora principal del grupo consolidado *Vestigium*
Catedrática de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza



CONFERENCIA INAUGURAL

GOYA, LA PERSISTENCIA DE LA LEYENDA

JANIS A. TOMLINSON*
University of Delaware

NO HAY ARTISTA MEJOR QUE FRANCISCO DE GOYA Y LUCIENTES para servir como punto de partida para la consideración de artistas, mitos y realidades. A pesar de la cantidad de documentos y fuentes que nos han llegado, y que han inspirado estudios e interpretaciones, el Goya realista, el Goya amante de la duquesa de Alba, el Goya ilustrado se van repitiendo, no solamente en estudios del artista, sino en la gran cantidad de literaturas —poesías, novelas, cine y biografías noveladas, inspiradas por el artista—. ¹ Hoy en día, con la amenaza de *fake news* por todas partes, tendríamos que ser muy optimistas para creer que podemos desmitificar a Goya, quizá porque sus mitos simplifican a un artista muy complejo, y lo hacen accesible a sus muchos públicos: que leen, que lo encuentran en museos, que lo conocen por el cine, la televisión e internet.

Mi tema no es nuevo. Hace más de un siglo, el arqueólogo y académico José Ramón Mélida ofreció su discurso inaugural en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando sobre el tema de Goya y la pintura contemporánea. Le inspiró «el deseo de reivindicar [sic] una vez más al hombre y al artista de especies que por virtud de sus atractivos malsanos han obscurecido la verdad en la opinión vulgar». ² Y observó que:

Las leyendas se fraguan generalmente por adaptación de otras, y así de la del Giotto, el pastor florentino en cuyo dibujo trazado instintivamente sobre una piedra, se dice que se descubrió, por casualidad, el pintor Cimabue á un artista que había de eclipsarle, se forjó en Goya el origen de su suerte artística, sin más que sustituir al gran Cimabue por un influyente reverendo de Zaragoza... ³

* Agradezco a Luis Martín Estudillo su generosa ayuda editando este artículo.

¹ ROMERO TOBAR, L., *Goya en las literaturas*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2016.

² MÉLIDA, J. R., «Discurso inaugural sobre el tema Goya y la pintura contemporánea», Madrid, Nueva Imprenta de San Francisco de Sales, 1907.

³ MÉLIDA, J. R., «Discurso inaugural sobre el tema Goya...», *op. cit.*, p. 28.

A mediados del siglo pasado, Ortega y Gasset atribuyó la persistencia de la leyenda de Goya al «... horror al vacío» que «fue causa de que a falta de datos fehacientes hubiera que inventar una vida de Goya. Sus biografías son por ello, hasta entrado en nuestro siglo, salvo alguna excepción, un ejemplo de mitología contemporánea y, a la vez, una prueba de que la facultad de engendrar mitos perdura con lozanía en la especie humana». ⁴ Décadas más tarde, conocí por primera vez al historiador del arte William Jordan, quien, al saber sobre mi interés por Goya, lo describió como «The artist about whom the most bad art history has been written» («*El artista sobre el que se ha escrito más mala historia del arte*»).

¿Cuándo empezaron a mezclarse datos comprobados de la vida y el arte de Goya con observaciones sin ninguna base comprobada, que parecen ser, en muchos casos, invenciones del autor? Poco después de su muerte, su hijo Francisco Javier escribió una biografía, corta y muy conocida, en 1831; cuatro años más tarde, se publicó otra, más detallada, por Valentín Carderera. ⁵ Quizá en respuesta a los editores del *Semanario Pintoresco*, Carderera publicó su biografía de nuevo en 1838, ahora con nuevos detalles pintorescos e inventados, de cómo Goya se transformaba «los días de toros con su gran sombrero, su chupa y capa terciada, y con su espada debajo del brazo... y entablaba relaciones con los toreros de más nombradía...». Era esta pasión, y su simpatía hacia lo popular, lo que según Carderera le llevó a pintar fiestas de toros, ladrones y sus cartones (en este momento conocidos solamente a través de tapices), con una composición «naturalísima sin la menor pretensión ni afectación académica». ⁶ La invención pintoresca se notaba también en un artículo corto que seguía al de Carderera, en el que José Somoza imaginó un encuentro de Wellington y Goya en el estudio del pintor. Wellington «comenzó a poner defectos» en su retrato, pintado por Goya, cuyo hijo Javier estaba también presente. Javier hizo bien en no comunicarles a su padre sordo, porque, según al autor, seguramente «se hubiera perdido un gran general, ó un célebre artista, ó el uno y el otro». Así el encuentro podría haber cambiado el trayecto de la historia: «Quizá no hubiera habido Waterloo, ni Santa Alianza, y quizá la Europa entera sería diferente de lo que es hoy en día».

⁴ ORTEGA Y GASSET, J., *Goya*, Madrid, Espasa-Calpe, 1963, p. 77.

⁵ BEROQUÍ, P., «Una biografía de Goya escrita por su hijo», *Archivo Español de Arte y Arqueología*, 3 (1927), pp. 99-100; CARDERERA, V., «Biografía de Don Francisco Goya, pintor», *El Artista*, 2 (1835), pp. 253-255.

⁶ CARDERERA, V., «Goya», *Semanario Pintoresco*, 3 (13/07/1838), p. 652.

La extensa bibliografía de Goya ha sido muy estudiada, sobre todo por Nigel Glendinning, cuyo estudio clásico *Goya and His Critics* se ha vuelto a publicar recientemente.⁷ Para este artículo, el estudio de Gabriele Guercio sobre el origen y la evolución del estudio monográfico nos ofrece un contexto para aproximarnos al asunto, y al primer libro dedicado a Goya por Laurent Matheron, como punto de partida. Según Guercio, el género de la monografía, que se originó a principios del siglo XIX, representó un rechazo del propósito de Vasari y sus seguidores, que veían la obra de arte como intermediaria entre el artista y el mundo, imagen y realidad. La monografía, en cambio, reconoció el carácter multidimensional de la obra de arte, que engendra y manifiesta los trazos de una subjetividad en formación; así, “la monografía podía atribuir cualidades vitales a la obra y cualidades artísticas a la vida del artista. El interés de Vasari en la representación se reemplazaba por un interés en la personificación y la encarnación visual”.⁸ Al escribir una monografía, ya no era suficiente hablar de obras, de maestros, de mecenas: se tenía que contestar a la pregunta: «¿Quién era el artista?».

A partir de la caída del Antiguo Régimen, una época durante la cual los apoyos institucionales a los artistas se iban desvaneciendo, la monografía corroboraba la imagen del artista liberado en su espíritu y en su obra.⁹ A lo largo del siglo XIX, las monografías fueron saliendo de la «pluma» de autores que podían o no ser historiadores del arte, entre ellos aficionados, periodistas y biógrafos. Así, la monografía transformaba la manera en que se escribía la Historia del arte, dejando las influencias de múltiples disciplinas más allá de la Historia del arte, y también agendas, entre ellas, la de la identidad nacional.

Como monografía de un artista moderno, Guercio señala la importancia del libro *Louis David: son école et son temps, souvenirs* escrita por un alumno del pintor, Étienne-Jean Delécluze, y publicada en 1855: como artista cuya obra reflejaba los trastornos políticos de su época, David era tema perfecto para un autor que quería integrar el arte y la historia. Así, basando su estudio en sus recuerdos, en su conocimiento de la obra, en los discursos de su maestro, Delécluze interpretó la obra de David como espejo de su época revolucionaria.

⁷ GLENDINNING, N., *Goya y sus críticos y otros ensayos*, ed. de Jesusa Vega, trad. de María Lozano, Madrid, Ediciones Complutense, 2017.

⁸ GUERCIO, G., *Art as Existence: The Artist's Monograph and Its Project*, London and Cambridge MA, MIT Press, 2006, p. 40.

⁹ GUERCIO, G., *Art as Existence...*, *op. cit.*, p. 39.

David, como sabemos, era contemporáneo de Goya, que tres años más tarde sería el tema de la monografía de Laurent Matheron, natural de Burdeos y funcionario del gobierno municipal, nacido en 1823. Cuando Matheron se puso a escribir sobre Goya, había ya escritas reseñas de exposiciones ofrecidas por la Sociedad Bordelesa de Amigos del Arte (1851, 1853); sin más documentación que conversaciones con, o reportajes de, los que habían conocido —o conocían a los que habían conocido— a Goya durante sus últimos años en Burdeos, Matheron tendría que improvisar.

El 24 de enero de 1856, Eugène Delacroix recomendó a su amigo Louis Guillemardet, un ayudante de Matheron, que estaba en París y quería ver el retrato de su padre:

Cher ami, une personne de ma connaissance habitant Bordeaux et très compétante en cette matière écrit une biographie de Goya et voudrait en même temps donner le catalogue de ses oeuvres. Il m'avait demandé par lettre ce que je savais à cet égard; je lui ai parlé du portrait de ton père...¹⁰

Así que Matheron conocía, al menos a distancia, el mundo artístico de París, y parece razonable suponer que conociera también el libro de Delécluze sobre David. Si este le sirvió como modelo para su propia monografía, se explicaría su rechazo de la fórmula de los artículos previos sobre Goya escritos por Carderera, Somoza y Théophile Gautier: mientras estos presentaban algunos detalles de la vida de Goya, y menciones de obras conocidas por sus autores, Matheron aspiraba a presentar a Goya como individuo y a introducir su obra dentro de su contexto histórico.

Aunque hoy vemos las invenciones de Matheron como defectos, la fortuna crítica de su libro muestra el éxito que tuvieron, y el poder de la leyenda: se imprimió una versión española en 1890, que se volvió a publicar en 1927 y en 1941 —en esta versión, varias referencias se censuraron, entre ellas, la aventura de Goya con cierta marquesa, y la crítica a las órdenes religiosas—.¹¹ Volvió a publicarse en 1996, con prólogos de Enrique Lafuente Ferrari y Nigel Glendinning. El éxito del *Goya* de Matheron se explica en parte por su adap-

¹⁰ HEMPEL LIPSCHUTZ, I., *Spanish Painting and the French Romantics*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1972.

¹¹ GLENDINNING, N., «El libro de Laurent Matheron sobre Goya», en MATHERON, L., *Goya*, trad. de G. Belmonte Müller (1890), con introducciones de E. Lafuente Ferrari, N. Glendinning y X. de Salas, Madrid, Ayuntamiento de Madrid; Burdeos, Mairie de Bordeaux, 1996, p. 41.

tación de la fórmula monográfica: la presentación de la vida y de la persona (tratados en los capítulos uno a siete) y la obra (capítulos ocho, sobre la pintura, y nueve, sobre los grabados); los últimos capítulos tratan brevemente los trastornos políticos a partir del 1808 (capítulo nueve), antes de presentar al artista y su obra durante sus últimos años en Burdeos. Escrita por un aficionado, el libro demuestra también la popularidad del género monográfico, confirmado a partir de la creación de series como las *Illustrated Biographies of the Great Artists* (Londres, 1879), *Les Artistes Célèbres* (París, 1885) y die *Künstler Monographien* en Alemania durante la última década del siglo.¹²

Pero Matheron no era Delécluze, nunca había conocido ni a Goya ni su época: de hecho tenía cinco años cuando Goya murió. Sus fuentes incluían artículos de otros autores, y al artista Antonio Brugada, que estaba en Burdeos con Goy; Glendinning opina que Matheron también había estado en Madrid. Matheron compensó su falta de conocimiento de la época y de la vida de Goya con su imaginación, al presentar temas que iban a persistir, repetidos con variaciones y cambios de sentido hasta llegar a ser inextricables de la imagen de Goya.

La leyenda más conocida introducida por Matheron, ya citada, era el descubrimiento del joven Goya, inspirada por la relación de Vasari del descubrimiento del Giotto por Cimabue. Escribe Matheron:

Un día que llevaba un saco de trigo al molino inmediato, paróse en medio del camino y tarareando una canción se puso a dibujar con carbón un cerdo en la pared. Su buena estrella condujo allí a un viejo fraile de Zaragoza que sabía conocer a los hombres y medirlos al primer golpe de vista.

El religioso se detuvo, y después de contemplar fijamente al muchacho cuya mano corría dibujando sobre el muro, le tocó en la espalda y preguntóle quién era su maestro.

—No tengo ninguno, reverendo, ni me hace falta —respondió Francisco.

—Si quieres venir conmigo a Zaragoza —le propuso el recién llegado— te daré un maestro y serás un gran pintor.

—¡A Zaragoza! Mucho deseo ir, si mi padre lo consiente.¹³

Como señalaron Ernst Kris y Otto Kurz en su estudio clásico sobre la mitología de los artistas, la anécdota sirve para probar el genio innato del artista, que

¹² GUERCIO, G., *Art as Existence...*, *op. cit.*, pp. 149-150.

¹³ MATHERON, L., *Goya, op. cit.*, pp. 143-145.

tenía que expresarse desde su niñez, y que llamó la atención de otros.¹⁴ Además, el joven artista suele ser autodidacta, con padres que por lo general prestaban poca atención a su educación: así, según Matheron, José Goya «no se ocupó gran cosa de la educación de su hijo». Unos años más tarde, Gustave Brunet añadió que: «Su padre era dorador; y en cuanto a la educación de su hijo, mantenía la indiferencia entonces muy común en España: le dejaba correr con libertad por las montañas».¹⁵ Elaborando aún más, Yriarte, en 1867, anunció su descubrimiento del nombre del monje, Félix Salvador, en la correspondencia de Goya (una referencia que no nos ha llegado),¹⁶ y la influencia de la leyenda se extendió con la reseña del libro de Yriarte en el *Saturday Review* (Londres), donde el autor aceptó como un hecho la presencia de Salvador en la vida de Goya.¹⁷ Matheron también introdujo el orgullo innato de Goya —que se haría parte de su personaje histórico— en inventar su respuesta a la pregunta sobre quién era su maestro: «No tengo ninguno... ni me hace falta», una respuesta poco humilde que no se encuentra en la vida de Giotto por Vasari.

La influencia de Matheron va mucho más allá de esta anécdota tan conocida, por su introducción de temas que llegarían a ser fundamentales en las narrativas de la vida de Goya. Aparece la duquesa de Alba, «de espíritu cáustico y mordaz», protectora del pintor, que «le ofreció un departamento en su morada»; aún más, la amistad de la duquesa «se hizo extensiva a toda la familia». Según Matheron, Goya correspondía con dibujos satíricos de los enemigos de la duquesa y cuando la reina «invitó á la duquesa de Alba a que se trasladase por una temporada a sus posesiones de Andalucía», Goya la siguió.¹⁸ ¿En qué se basaba Matheron? Hay que pensar que se inspiró en el retrato de la duquesa, expuesto de 1837 a 1848 en la galería española de Louis Philippe en el Louvre, firmado y fechado en 1797 [fig. 1]. A partir de su libro, la relación de la duquesa con Goya —para algunos, relación de amigos, para otros, de amantes— se hizo legendaria. Otros rasgos de la personalidad de Goya, inventados o imaginados por Matheron, incluyen un Goya torero, un Goya fugitivo

¹⁴ KRIS, E., y KURZ, O., *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist: A Historical Experiment*, New Haven and London, Yale University Press, 1979, p. 26.

¹⁵ BRUNET, M. G., *Étude sur Francisco Goya, sa vie, et ses travaux*, Paris, Aubrey, 1865, p. 3.

¹⁶ YRIARTE, C., *Goya: Sa biographie, les fresques, les tapisseries, les eaux-fortes, et le catalogue de l'oeuvre*, Paris, Henri Plon, 1867.

¹⁷ ANÓNIMO, «Goya», *The Saturday Review* (march 21, 1868), pp. 387-389.

¹⁸ MATHERON, L., *Goya, op. cit.*, pp. 201-203.



Fig. 1. Francisco de Goya y Lucientes, La duquesa de Alba, 1797. Courtesy of the Hispanic Society of America, New York.

de la Inquisición y un Goya amante de una marquesa casada y desdeñoso con su marido noble.

Los más interesantes y duraderos aspectos de Goya introducidos por Matheron son Goya, filósofo, Goya, pintor nacional, y Goya, pintor / testigo o realista. A lo largo de casi dos siglos estos rasgos llegarían a ser considerados fundamentales en el artista y en su obra, a la vez que los sentidos de estos términos evolucionaban. Por ejemplo, para Matheron, la filosofía de Goya no tenía nada que ver ni con los ilustrados españoles (que no aparecieron en la historia de Goya hasta mediados del siglo xx), ni con el contenido de sus grabados. Para el autor francés, su filosofía se apoyó en *les lumières*, y su interés se despertó en Roma, cuando Goya «púsose en contacto con los espíritus libres de la escuela francesa y al final de su estancia en aquella ciudad se hizo íntimo amigo de David, el glorificador de Marat».¹⁹ (De hecho, Goya salió de Roma en 1771,

¹⁹ MATHERON, L., *Goya, op. cit.*, p. 131.

y David llegó tres años más tarde). Aunque Matheron confiesa su ignorancia sobre «la causa que pudiera reunirlos», lo atribuye al:

Estar poseídos uno y otro en igual grado de la locura del filosofismo; pero aun en este respecto, se diferenciaban radicalmente en el modo de practicarlo: Goya tenía la habilidad de no mezclarse en los acontecimientos políticos de su país, los dejaba pasar y contentábase con reírse desdeñosamente, o cuando estaba de humor, con sujetarlos al apunte de su fino y satírico lápiz; en cambio, el pintor de Leónidas debía pronto votar la muerte de Luis XVI, presidir la Convención y asociar su nombre al de un inmundado malvado, escribiendo al pie del retrato: *A Marat. David*.²⁰

Como historiadores, tenemos la costumbre de juzgar los escritos de otros, sin tener en cuenta las metas de sus autores. Pero tal como dos décadas antes Carderera embelleció su biografía para los editores del *Semanario Pintoresco*, Matheron tenía el fin de presentar a sus lectores (franceses) a Goya dentro de su época, que para el autor y su público se definía por la Revolución francesa. Si se tenía que ajustar a los hechos, lo hizo. Yriarte adoptó las ideas de Matheron en su monografía, y la semilla de Goya, como artista pensador, estaba ya plantada.

Entre las agendas de la monografía del siglo XIX, la de la identidad nacional era la que más informó la interpretación de Goya. No fue el único: a Durero, por ejemplo, se le había rescatado del canon dominante de maestros italianos (Raphael, Correggio, Michelangelo, Tiziano) por su individualidad y como símbolo de una identidad alemana;²¹ en España, Goya sería «el pintor nacional por excelencia». Más que nacional,

En cuanto al pueblo, sentía verdadero cariño hacia el ardiente aragonés, porque salido de la plebe se confundía con ella agradablemente, dando libre rienda a su ingenio y prodigando a los que se le acercaban sus expresivas demostraciones de afecto... El pueblo, en cambio, le suministraba sus modelos, sus asuntos y muchas veces sus mejores inspiraciones.²²

El Goya como paisano que nunca se olvidó de sus raíces era invención pura, y a Matheron no le importaban las contradicciones evidentes entre Goya, hombre del pueblo, y Goya, filósofo.

²⁰ MATHERON, L., *Goya, op. cit.*, pp. 131, 159.

²¹ GUERCIO, G., *Art as Existence...*, *op. cit.*, p. 59.

²² MATHERON, L., *Goya, op. cit.*, pp. 137, 173.

Charles Yriarte, cuyo libro sobre Goya se publicó en 1867, era un periodista cuyos artículos aparecieron en *Le Monde illustré*, *Figaro* y *La Vie Parisienne*, y su libro —el primero con ilustraciones de las obras— era un trabajo de divulgación. Reconoce a Matheron en su prólogo, notando que el autor no conocía ni la correspondencia entre Goya y Zapater, ni varios fondos y colecciones en Madrid, y por eso no había estudiado «la relación entre la historia y el medio ambiente en que vivía el pintor».²³ Así, Goya no solamente «había intimado con el pintor David», que le había «inculcado sus ideas liberales y filosóficas», sino que su amistad dejó «huellas profundas. Los enciclopedistas empezaban a conmover el mundo; la Revolución hizo su entrada en Madrid con Goya». Su rebeldía se mostró en su *tempérament*: «no creía nada y no respetó nada... En él todo me confirma el más profundo escepticismo».²⁴ Para los críticos franceses, a partir de mediados de siglo XIX, *tempérament* señalaba la expresión del artista como individuo; aplicado a Goya, confirmó su singularidad, su espíritu rebelde y su modernidad: así, el crítico Léon Lagrange consideraba el retrato que hizo Goya de Ferdinand Guillemardet, «l'oeuvre d'un coloriste de tempérament».²⁵

La monografía que, según Guercio, «internalizaba y transformaba los discursos de varias disciplinas, impulsada por un método anárquico en su ensayo de entretener vida y obra»,²⁶ era todavía una novedad en España a finales del siglo XIX. Así, comparar las monografías escritas por aficionados y periodistas en Francia con los estudios publicados en España, muchas veces basados en documentos, es comparar lo incomparable. Autores españoles rechazaban o ignoraban el deseo de poner a un Goya en relación con su época, revolucionario o no. Así, al publicar su biografía parcial basada en la correspondencia de Goya con su tío abuelo Martín Zapater, Zapater y Gómez defendió a Goya como patriota, católico y hombre de familia: «Goya pudo participar como ciudadano del deseo de mejoras sociales; pero es infundado atribuirle representación tan directa y pública, en un movimiento no desarrollado en la forma que supone el biógrafo extranjero»; para Zapater, «Goya no fue más que un artista».²⁷ Pero a

²³ YRIARTE, C., *Goya*, trad. de Enrique Canfranc y Lourdes Lachén, Zaragoza, Gobierno de Aragón, Departamento de Educación y Cultura, 1997, s. p. Los pasajes en español aquí citados son de esta traducción.

²⁴ YRIARTE, C., *Goya*, *op. cit.*, pp. 182, 191.

²⁵ LEFORT, P., *Goya: Étude biographique et critique*, París, Librairie Renouard, 1877, p. 14.

²⁶ GUERCIO, G., *Art as Existence...*, *op. cit.*, p. 220.

²⁷ ZAPATER Y GÓMEZ, F., *Goya: noticias biográficas*, Zaragoza, Imp. de la Perseverancia, 1868, p. 49.

la vez, Zapater dejó una puerta entreabierta al admitir que durante el reinado de Carlos IV:

Goya aspiró, halagado ya por la fortuna, una atmósfera nada pura que hubo de embriagarle, y en la que se vió agitado por las nuevas ideas que recorrían la Europa en pós de ejércitos vencedores en naciones estrañas [sic] á España.²⁸

El silencio de Zapater sobre la naturaleza de estas «nuevas ideas» abrió paso a autores para imaginar de qué trataban: ¿La política? ¿La religión? ¿La moralidad? ¿Y en qué consistía esta atmósfera impura? ¿Podría ser que Goya fuese más filósofo de lo que Zapater quiso admitir? También surgió una cuestión central: si Zapater y Gómez habría destruido cartas que no servían a su visión del artista. Si lo hizo, no era un caso único: dado el decoro imprescindible de la época victoriana, la viuda del explorador Richard Burton quemó sus notas sobre los burdeles de Oriente Próximo, y John Forester quemó casi todas las cartas de Charles Dickens —dejando cincuenta y cinco de casi mil— por ser demasiado «privadas».²⁹

El realismo de Goya, prueba de su genio innato y de su aprendizaje con la naturaleza como su única maestra, reforzó una identidad antifilosófica y española, que se hizo fundamental en España, sobre todo a partir de la publicación en 1870 de los *Tapices de Goya* por Gregorio Cruzada Villaamil. Descubiertos en el palacio real en 1868, sus cartones confirmaron, según Cruzada, a Goya como testigo de, y participante en, lo que pintaba:

Goya, el pintor realista, indómito, enemigo de toda traba, libre como el aire, apasionado del color, eminentemente popular, observador de las costumbres, español hasta la médula de los huesos... pinta al pueblo que le rodea, con el que él mismo se confunde.³⁰

A pesar de que los documentos relacionados con Goya y sus encargos de la fábrica de tapices, publicados por Cruzada en un apéndice, muestran claramente que tan del pueblo no era, Cruzada creó un Goya *a través de su obra*. No fue el único: interpretando la *Tauromaquia* como prueba de la pasión que sintió por los toros, Matheron perpetuó al Goya que asistía a las corridas dos veces a la semana en su «más rico vestido de majo», y que era tan querido por

²⁸ ZAPATER Y GÓMEZ, F., *Goya...*, *op. cit.*, p. 58.

²⁹ HAMILTON, N., *Biography: A Brief History*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2007, p. 126.

³⁰ CRUZADA VILLAAMIL, G., *Los tapices de Goya*, Madrid, M. Rivadeneira, 1870, p. 35.

los toreros, que le llamaban «el ilustre Goya».³¹ En esto se funda la metaleyenda quizá más persistente de Goya, la confusión entre el artista y su obra, notada por Mérida en 1907:

[...] para justificar su singularidad [de sus obras] se [...] ha relacionado con la de la persona del artista, produciendo lamentable confusión entre ésta y aquéllas. Porque muchas de sus obras encierran una sátira punzante, se ha pretendido que el satírico era un conjunto de malas pasiones; porque en ellas predomina un elemento pintoresco, pintorescamente se ha tratado de adornar el relato de la vida del autor.³²

Durante la primera mitad del siglo xx, la calificación de Goya como «pintor nacional» llegó a ser inseparable de su imagen. Pero mientras su nacionalismo se hacía legendario, el concepto se aplicaba a tantos aspectos de su vida y de su obra que se repetía mientras perdía un significado fijo. En 1897, por ejemplo, Ángel Ganivet propuso un nacionalismo de técnica (o como veremos, falta de ella), viendo en Goya la representación de una

[...] carencia de reflexión técnica, o, dicho en términos más llanos, que el artista no conoce cuándo está la obra en su verdadero punto de ejecución, porque se deja solo guiar por el impulso de su genio. Y como el genio es una facultad falacísima, raras veces la mano que por él se guía remata bien una obra; en cualquier momento de la ejecución la obra «es», pero solo en uno «está»; y la mano se detiene a capricho, al azar, no en el momento de suprema perfección.

Pero más que un rasgo personal de Goya, este era un aspecto del carácter nacional: «No se piense que el rasgo señalado es privativo de Velázquez o de Goya; es constante y es universal en nuestro arte, porque brota espontáneo de nuestro amor a la independencia. Por eso en España no hay términos medios».³³ Identificar una técnica de pintura con una nacionalidad, como una justificación más de las escuelas nacionales tan fundamentales en el estudio de la historia del arte durante todo el siglo xx, siempre me ha parecido problemático; a otros no. Así, Beruete elogiaba *La pradera de San Isidro* por la representación de «esa luz particular de Madrid, finísima, plateada», y por

Las figuras, todos son un dechado de gracia y de verdad en su arreglo, en su agrupación, en su movimiento, en su color, en todo. Recuerdan esas figuras necesariamente aquellas de Watteau de escenas galantes al aire libre; pero la espontaneidad de

³¹ MATHERON, L., *Goya*, París, Schulz et Thuillier, 1858, cap. 6, s. p.

³² MÉLIDA, J. R., «Discurso inaugural sobre el tema Goya...», *op. cit.*, p. 30.

³³ GANIVET, A., *Idearium español*, Madrid, Aguilar, 1964, pp. 59-60.



Fig. 2. Francisco de Goya y Lucientes, «Que se rompe la cuerda», los Desastres de la guerra, grabado h. 1814; publicado en 1863. The Metropolitan Museum of Art, New York.

esta pintura de Goya, la verdad y la sencillez de la escena, la luz misma, allí reflejada, la singulariza, destacándola de toda análoga francesa, para hacer de ésta una composición muy nacional, tal vez sin antecedentes, pero de un españolismo que salta a la vista.³⁴

Durante los años treinta el Goya de los toros, del pueblo y de las costumbres se vio reemplazado por un Goya político, o, mejor dicho, politizado por escritores que enfocaron la respuesta de Goya a crisis sociales que todavía persistían. Su obra preferida era los *Desastres de la guerra*, escenas, como sabemos, no solamente de la guerra en todos los campos y el hambre en Madrid, sino también de la confusión y de la crisis política de la restauración. Hasta este punto, los *Desastres de la guerra* había sido interpretado como memoria de la guerra de la Independencia o prueba de Goya como testigo. De aquí en adelante llegaría a ser un testimonio de la capacidad del ser humano de generar crueldad, sufrimiento e ignorancia: todavía hoy en día, grabados de la serie se publican para acompañar ensayos sobre crisis de hambre, guerra e injusticia. La imagen del *capricho enfático*, «Que se rompe la cuerda» [fig. 2] inspiró el título «La Iglesia marcha sobre la cuerda floja» de Rafael Alberti y en 1933 se reprodujo con el

³⁴ BERUETE Y MORET, A., *Goya: composiciones y figuras*, Madrid, Blass y Cía, 1917, p. 67.

poema en *Octubre*, la revista de escritores y artistas revolucionarios que «está en contra de la guerra imperialista, por la defensa de la Unión Soviética, contra el fascismo, con el proletariado»:

- Un, dos, tres.
- ¿Quién va, quién es?
- ¿A dónde va Su Santidad?
- A bendecir la cristiandad.

Las oraciones de «Su Santidad» darán municiones y dinamita y servirán de guía a la «secreta policía»;³⁵ y serán los banqueros, aliados con la Iglesia, quienes harán la guerra contra los campesinos y los obreros, implícitamente sustituyendo a las tropas napoleónicas representadas por las puntas de sus fusiles en los *Desastres de la guerra*, «No se puede mirar», también reproducido con el poema. Mucho más emocionante era la publicación de cinco grabados de la serie para ilustrar los cinco poemas del «Romancero de la Guerra Civil», dedicado a Federico García Lorca, y publicados en *El Mono Azul* el jueves 17 de septiembre de 1936 por la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura. En el primero, Emilio Prados preguntó: «¿En dónde está Federico? / Solo responde el silencio: / un temor se va agrandando / temor que encoge los pechos. / De noche los olivares / alzan los brazos gimiendo» [fig. 3]. El silencio se explicó por la muerte de Lorca casi un mes antes, el 18 de agosto.

Bajo la dictadura, Goya se transformó de nuevo, o, mejor dicho, se volvió al Goya del siglo anterior, patriota y nacionalista. En su biografía novelada publicada en 1943 en la serie «Españoles famosos», José Llampayas representó a Goya como pintor castizo, testigo y realista. Así, le vemos yendo «de caza con su hermano Camilo», y merendando «a orillas de Manzanares con la Pepa, el chico, el guitarró y la bota». Los días de las fiestas de toros, «Don Francisco, *el de los toros*, está en su elemento. Desde el palco regio a la talanquera del toril, todo lo recorre y en todo se mete»; lo encontramos también «en la grada, ancho, orondo, rodeado de amigotes», el día 11 de mayo de 1801, cuando atestigua la muerte de Pepe-Hillo. Al salir de la plaza, se dirige apresuradamente a casa y «esquematiza la tragedia». Según Llampayas: «¡Bueno es Goya para filosofías! A él que le den siluetas, colores, tipos... Cuando atisba algo,

³⁵ ALBERTI, R., «La Iglesia marcha sobre la cuerda floja», *Octubre*, época 1, núm. 2, Madrid, julio-agosto de 1933, p. 10.



Fig. 3. «Romancero de la Guerra Civil», dedicado a Federico García Lorca, El Mono Azul, 17 de septiembre de 1936, pp. 4-5. Hemeroteca digital, BNE.

o a alguien, frunciendo las cejas, su mirada se agarra a los objetos. Y después la bota, el tiple, el asador, las duquesas, los toros, y el chupetín mejor que la casaca».³⁶ Dado el papel central del cine en la diseminación de la imagen de Goya a mediados del siglo, el carácter cinemático de las escenas de Llampayas no sorprende.³⁷

Con motivo del bicentenario del nacimiento de Goya (31 de marzo de 1946), el periódico franquista *Arriba* publicó un suplemento dedicado al artista. En su prólogo, el ministro de Educación, José Ibáñez Martín, proclamó a Goya «como expresión original y poderosa del genio español», para quien «España... exalta en 1946 el sentido auténticamente nacional de uno de sus tantos motivos de orgullo en la historia del orbe, y en la limpia, fecunda y

³⁶ LLAMPAYAS, J., *Goya: su vida, su arte y su mundo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1943, pp. 91, 109, 159-160, 179.

³⁷ LÁZARO SEBASTIÁN, F. J., y SANZ FERRERUELA, F., «Goya en el cine documental español entre las décadas de los cuarenta y los ochenta: tratamientos sociológicos, ideológicos y estéticos», *Artígrama*, 25 (2010), p. 199.

brillante hora de Franco, rinde al eximio pintor el homenaje de su recuerdo». Al escribir *Casticismo y universalidad de Goya*, el marqués de Lozoya, director general de Bellas Artes, rechazó el casticismo como «pura anécdota», e insistió en «que en Goya está lo que está en la esencia de España, el amplio y generoso sentido de catolicidad. Don Francisco de Goya es una de las más grandes aportaciones de España a la cultura universal». Valentín de Sambricio propuso que «Goya no era afrancesado», al presentar como prueba, con cierta ingenuidad, los testimonios presentados en la purificación de Goya en 1814, documentos que publicó este mismo año en el apéndice de *Tapices de Goya* (Madrid, Patrimonio Nacional, 1946). Los demás comentarios sobre la obra e influencia de Goya, por varios especialistas, entre ellos Camón Aznar, Lafuente Ferrari y Sánchez Cantón eran —si hace falta decirlo— apolíticos. El 1 de abril, el homenaje a Goya abrió con una misa en el museo-panteón de Goya en San Antonio de la Florida a las diez de la mañana. A las cinco de la tarde se inauguró en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, «una sala de su espléndido museo pictórico, dedicada a contener exclusivamente obras del gran pintor», costado por el Estado con 386.724 pesetas. A las siete de la tarde se celebró la sesión solemne del Instituto de España.

En contraste, si no en respuesta, la imagen del Goya liberal introducido por los intelectuales españoles en la década previa, florecía fuera de España. En 1948 apareció el libro de F. D. Klingender, *Goya in the Democratic Tradition*, escrito a principios de la década. Hijo de un artista británico que estudió en la Academia de Düsseldorf, el joven Klingender volvió con su familia a Inglaterra y se matriculó en la Escuela de Economía en Londres. Durante los años treinta, se doctoró con una tesis sobre la condición de la labor clerical en Gran Bretaña, y conoció al historiador del arte Frederick Antal, un marxista que aplicaba la metodología del materialismo dialéctico a sus estudios, entre ellos *Florentine Painting and its Social Background* (1947). Se ve claramente la influencia de Antal en *Goya in the Democratic Tradition*, escrito con el objetivo de presentar a Goya dentro de las actitudes de varios niveles de la sociedad a las condiciones de la vida española —económicas, políticas y culturales—.³⁸ Sin entrar en una discusión de la metodología marxista, hay que subrayar la importancia de este libro para un público angloparlante, ignorante de la historia de la época de Goya: Klingender mismo cita solamente un libro en inglés, *Life and Manners in*

³⁸ KLINGENDER, F. D., *Goya in the Democratic Tradition* (1948), con prólogo de Herbert Read, New York, Schocken Books, 1968, p. XIII.

Madrid, 1750-1800, de Charles Kany (Berkeley, 1932). Presentar a Goya dentro de una «tradición de la democracia» le hizo más inteligible para los lectores en Inglaterra y los Estados Unidos, y la resonancia de esta imagen explica la publicación de la segunda edición en los Estados Unidos en un año crítico: 1968.

Hoy en día vemos claramente los muchos defectos del libro de Klingender, entre ellos la simplificación de la historia, la identificación de las reformas propuestas por los ilustrados con las aspiraciones del pueblo; la culpabilidad de la manipuladora reina María Luisa en la caída de la monarquía; la interpretación de unos cartones para tapices (pintados para el rey y los príncipes) como representaciones de la agenda progresista de los reformadores en la corte, que Klingender caracterizaba equivocadamente como liberales; y la afirmación de que el pueblo llamó a la convocatoria de las Cortes.³⁹ No obstante, presentar al Goya político abrió paso al tema de Goya y la Ilustración que iba a dominar la identidad de Goya en estudios especializados fuera de España a partir de los años cincuenta.

El rechazo de la imagen del Goya nacionalista y castizo, perpetuado por el Gobierno de España a mediados del siglo, se demuestra por la «amistad» que algunos autores proponían entre Goya y Jovellanos. En el *Boletín de la Real Academia de la Historia* en 1946, el marqués de Lozoya publicó un ensayo sobre «Goya y Jovellanos» en el que subrayó las diferencias entre el artista y el filósofo:

Goya, a pesar de sus veleidades galicanas, fué exclusivamente español en su genio gigantesco tanto como en sus singularidades de carácter y su tipo moral, intelectual y físico, no se concibe sino en la España de su tiempo, Jovellanos es un miembro de esa aristocracia cosmopolita integrada por las minorías directivas de todos los países adscritos a la cultura de Occidente y que formaba una internacional de hombres selectos en constante relación unos con otros.⁴⁰

Según el marqués, «Goya tuvo hacia don Gaspar la admiración apasionada que su rudo carácter campesino le hizo concebir hacia los prohombres de la Academia en los cuales veía cifrados toda la sabiduría, la autoridad y el buen gusto imaginables», mientras que «Jovellanos profesó a Goya un sincero cariño; uno de estos afectos que la ingenuidad infantil del pintor despertaba fácilmente, a pesar de las brusquedades de su carácter». Siguiendo a Beruete en fechar el retrato de Jovellanos por Goya (1798, Museo del Prado) en 1808, y después de

³⁹ KLINGENDER, F. D., *Goya in the Democratic Tradition*, op. cit., pp. 68, 69, 62, 122.

⁴⁰ LOZOYA, Marqués de, «Goya y Jovellanos», *Boletín de la Real Academia de la Historia conmemorativo del bicentenario del nacimiento de don Francisco de Goya*, 1946, pp. 95-96 (95-103).

la vuelta de Jovellanos del destierro, Lozoya vio en este *pensieroso* «el retrato de la generación de intelectuales del tiempo de Carlos IV, en la cual los mejores, ya desengañados, tuvieron el heroísmo de seguir trabajando todavía».⁴¹

Para otros investigadores, las coincidencias entre Goya y Jovellanos (y también con otros escritores de la época) eclipsarían las diferencias de educación y de clase subrayadas por el marqués. En 1949 Sánchez Cantón notó los paralelos entre *Los Caprichos* y las obras de varios escritores, entre ellos Cadalso, Jovellanos y Tomás de Iriarte.⁴² Cinco años más tarde, se publicó en París el estudio de Jean Sarrailh sobre la Ilustración española de la segunda mitad del siglo XVIII, una historia intelectual de la época que introdujo a los ilustrados como eminentemente prácticos, abiertos a ideas que podían mejorar la sociedad española, siempre con el apoyo del Estado.⁴³ Entre 1955 y 1960 salieron varios estudios de la profesora de Lengua y Literatura, Edith Helman —más tarde recopilados en el libro *Goya y Jovellanos*— que proponían influencias o coincidencias entre las imágenes y el vocabulario de Goya y las obras de Moratín padre, Moratín hijo, Cadalso y el padre Isla. Aunque Helman abrió un nuevo terreno de investigación, que influyó en la metodología de Nigel Glendinning en los años sesenta, muchas de sus conclusiones o han sido refutadas u hoy nos parecen, por lo menos, novelescas. Por ejemplo, es poco probable que Goya, en 1772 (habiendo vuelto recientemente de Italia y terminado su fresco en el coreto del Pilar) «no pudo perderse los *Eruditos a la violeta*», que acababa de salir. Es posible que el *Arte de las putas*, de Moratín padre, influyera en las imágenes de prostitución en *Los Caprichos*, pero imaginar que Goya, al llegar a Madrid «mediados los años setenta... pudo incluso haber explorado con la ayuda del manual de Moratín» nos parece inverosímil, si no risible.⁴⁴ La relación propuesta por Helman entre las brujas de Goya y la edición de Moratín del *Auto de fe de Logroño*, ha sido rotundamente refutada por René Andioc, dado que la reedición se publicó en 1811, y *Los Caprichos*, como sabemos, en 1799, una contradicción sorteada por Helman al proponer que Moratín empezó su trabajo en 1797.⁴⁵

Debido a la influencia de Sarrailh, Helman y Glendinning, la relación entre Goya y los ilustrados llegó a aceptarse como un hecho. Pierre Gassier y Juliet

⁴¹ LOZOYA, Marqués de, «Goya y Jovellanos», *op. cit.*, pp. 96, 102, 101.

⁴² SÁNCHEZ CANTÓN, F. J., *Los Caprichos de Goya y sus dibujos preparatorios*, Barcelona, Instituto Amatller de Arte Hispano, 1949, pp. 9, 16-17, 22, 24, 34, 39, 44, 45.

⁴³ SARRAILH, J., *L'Espagne éclairée de la seconde moitié du XVIII^e siècle*, Paris, Imprimerie nationale, Librairie Klincksieck, 1954.

⁴⁴ HELMAN, E., *Jovellanos y Goya*, Madrid, Taurus, 1970, pp. 131, 290.

⁴⁵ ANDIOC, R., *Sobre Goya y Moratín hijo. Goya: letra y figuras*, Madrid, Casa de Velázquez, 2008, pp. 259-260.



Fig. 4. *Exposición: Goya and the Spirit of Enlightenment, The Metropolitan Museum of Art, 1989.*

Wilson imaginaban a Goya, a partir de 1781, participando con sus *amigos* «de las nuevas ideas discutidas en las tertulias de los cafés de Madrid. Las conversaciones trataban de economía, agricultura, filosofía, artes mecánicas, y, por supuesto, poesía». Jovellanos, según los autores, era «uno de los mejores amigos de Goya». Estos supuestos amigos, y sobre todo, Moratín, le ayudaron con el «idioma universal», de *Los Caprichos*, porque Goya «no podía ni expresarse bien ni escribir con elegancia —sus cartas lo prueban ampliamente—. Para Gassier y Wilson, los ilustrados eran colaboradores esenciales en *Los Caprichos*.

El estudio del tema de Goya y la Ilustración se colmó en el año del bicentenario de la Revolución francesa, con la exposición *Goya y el espíritu de la Ilustración*, celebrada en el Museo del Prado, Boston Museum of Fine Arts y el Metropolitan Museum [fig. 4]. La dificultad de defender una interpretación de las obras de Goya a lo largo de su vida con referencia a la Ilustración española, cuya propia existencia es problemática, se desvanece cuando se refiere a su *espíritu*. Así, los autores atribuían el mecenazgo de los duques de Osuna a partir de 1785 a su pasión por ideales progresistas, y proponen que Goya «tenía que haber asistido» a las tertulias de poetas y escritores en su palacio de Madrid. Una

pintura que antes se interpretaba como una alegoría de la historia se convirtió en una alegoría de la proclamación de la Constitución de 1812, no obstante, una laguna de trece años entre el supuesto boceto y la obra final. Más allá de la interpretación de las obras, aprendemos que Goya «probablemente» participó en la tentativa de salvar a Luis XVI en noviembre de 1792, y el éxito de Goya en la corte se debe a sus amigos ilustrados.⁴⁶ De interpretaciones erróneas entramos en un mundo de fantasía, con suposiciones que ni Matheron hubiera imaginado.

Goya y el espíritu de la ilustración se celebró hace treinta años, y con ella termino mi ensayo de tocar algunos temas que han conformado la imagen de Goya. Durante las últimas tres décadas, he confrontado mitos del Goya castizo y pintor realista, de un artista cuya creatividad se despertó solamente a partir de una enfermedad a los 46 años, o un artista, primer pintor de corte, que satirizaba a sus mecenas más importantes, Carlos IV y María Luisa de Parma. Con todos los documentos de Goya y sus coetáneos que se han descubierto y publicado, me fascina cómo todavía tenemos que estar pendientes de aserciones que empiezan con las palabras «seguramente» o «indudablemente», habría visto, leído, asistido, etc. Pero como mientras escribía este ensayo me llegó un artículo cuya autora propone que Goya participaba en círculos masónicos, y que probablemente era francmasón (una tesis que no llega a probar) se ve que la leyenda sigue, y nuevas leyendas nacen.

En 2006 ofrecí una conferencia en la Frick Collection en la cual intentaba imaginar a Goya, en Burdeos, repasando su propia vida. Al terminar, Colin Bailey, hoy director de The Morgan Museum and Library y entonces conservador en la Frick, me expresó su envidia por los muchos documentos que tenemos relacionados con la vida de Goya. Me inspiró a volver a reunir documentos relacionados con el artista, y aprender más de los diarios de su época, y de la historia de su era. El resultado es mi biografía *Goya: A Portrait of the Artist*, recientemente publicada por Princeton University Press. Escribiendo en este género, he llegado a mirar las invenciones de Matheron y otros autores con más simpatía. Mónica Bolufer ha descrito el desafío del biógrafo, que también es el desafío del escritor de una monografía, al aproximarse a la cuestión de «¿Quién era el artista?», y compara:

⁴⁶ PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., SAYRE, E., *et alii*, *Goya and the Spirit of Enlightenment*, Boston, Museum of Fine Arts, 1989, pp. 40, 167-168, LIX, LXI.

de modo metafórico, al montaje de un puzzle o la reconstrucción de un mosaico cuya forma final desconocemos y muchos de cuyos fragmentos se han perdido, mientras que aquellos existentes ofrecen múltiples combinaciones posibles. Los documentos aportan retazos de información, jirones de vida; datos que solo cobran sentido a partir de la intervención del historiador, quien va hilvanándolos para tejer una narración necesariamente interpretativa.⁴⁷

Tenemos que interpretar, sí, pero a base de documentos, sin prejuicios, no guiados por un deseo de probar una tesis de última moda. Desde luego, al interpretar documentos siempre corremos el riesgo de dar pie a nuevas leyendas: el desafío más importante para el autor que quiere contribuir a la larga biografía o crítica de Goya, es superarlas.

⁴⁷ BOLUFER, M., «Persiguiendo un sujeto esquivo: vida y obra de una escritora del siglo XVIII», en GARCÍA HURTADO, M.-R. (ed.), *La vida cotidiana en la España del siglo XVIII*, Madrid, Sílex, 2009, pp. 156-157.



PONENCIAS

ASUNTOS DE FAMILIA Y MISERIAS DEL ARQUITECTO HERNÁN RUIZ EL JOVEN

ALFREDO J. MORALES
Universidad de Sevilla

RESULTA INDUDABLE QUE HERNÁN RUIZ EL JOVEN es uno de los arquitectos españoles más sobresalientes del siglo XVI. Su amplia y variada producción ha despertado el interés de distintos investigadores, los cuales han procurado poner de relieve su capacidad creativa, su experimentalismo y elegancia en el lenguaje arquitectónico, su talento para la resolución de complejos problemas estructurales, su conocimiento de los tratados de arquitectura y su dominio del dibujo, del que es testimonio su *Manuscrito de Arquitectura*.¹ Yo mismo en diferentes ocasiones he tratado sobre distintas obras del maestro y le he dedicado un estudio monográfico.² En esa última ocasión prescindí de los pormenores biográficos, centrándome en su arquitectura y en el mencionado *Manuscrito*, circunstancia que ahora me permite tratar de aspectos entonces obviados y de referirme a otros asuntos de índole familiar. De esta forma será posible un acercamiento a la persona y no tanto al artista, por más que ambas facetas resulten indisolubles.

¹ Entre esos autores cabe destacar LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *El arquitecto Hernán Ruiz en Sevilla*, Sevilla, Imprenta de la Escuela Provincial de Artes Gráficas, 1949; BANDA Y VARGAS, A. de la, *El arquitecto andaluz Hernán Ruiz II*, Sevilla, Publicaciones de la Universidad, 1974; NAVASCUÉS PALACIO, P., *El libro de arquitectura de Hernán Ruiz el Joven*, Madrid, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, 1974; JIMÉNEZ, A., y CABEZA, J. M., *Turris Fortissima. Documentos sobre la construcción, acrecentamiento y restauración de la Giralda*, Sevilla, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos, 1988; AMPLIATO BRIONES, A., *Muro, orden y espacio en la arquitectura del Renacimiento andaluz. Teoría y práctica en la obra de Diego Siloé, Andrés de Vandelvira y Hernán Ruiz II*, Sevilla, Universidad y Consejería de Obras Públicas y Transportes, 1996, y VV. AA., *Libro de Arquitectura. Hernán Ruiz II*, Sevilla, Fundación Sevillana de Electricidad, 1998.

² MORALES, A. J., *Hernán Ruiz el Joven*, Madrid, Akal, 1996.

El primer estudioso de la etapa sevillana del maestro, el documentalista López Martínez, dedicaba elogiosos comentarios a su «bondadoso carácter y hondo sentimiento religioso», insistiendo en su bondad y cristiana caridad por haber actuado como fiador de parientes, amigos y artistas, así como por haber propiciado en 1559 la liberación del maestro de cantería Rodrigo de Escobar, preso en la cárcel de Córdoba, y en 1566 del fundidor Bartolomé Morel, que lo estaba en la Cárcel Real de Sevilla.³ Considero inadecuados tales comentarios, pues actuar como fiador en un contrato más que testimonio de bondad suele ser manifestación de la tupida red de relaciones profesionales e intereses que caracterizaba el ambiente artístico de la época. Incluso en los casos de documentos relativos a familiares directos o cercanos es posible advertir que en ellos subyacen intereses particulares, afanes de promoción o deseos de monopolizar el mercado. Además, en relación con los casos de Rodrigo de Escobar y Bartolomé Morel, deben tenerse en cuenta algunas circunstancias. El primero fue encarcelado a petición del propio Ruiz el Joven y su decisión de ponerlo en libertad, argumentando estar «movido a piedad y reverencia del santo tiempo de cuaresma», resulta sospechosa. Al residir ya por entonces el maestro en Sevilla otorgó un poder a su cuñado, el aparejador Francisco de Molina, para que en su nombre apartase a Escobar de la querrela, desistiera de la causa y lo liberase de inmediato. Aunque no hay referencias explícitas, es muy posible que con anterioridad a que se formalizara esa escritura ya se hubiera llegado a un acuerdo con el cantero y la causa hubiera quedado sin efecto. El encarcelamiento de Morel se debía a la deuda de 63.444 maravedís que tenía con el mercader Francisco de la Torre. El arquitecto solicitó su liberación en noviembre de 1566 comprometiéndose a hacer efectiva dicha cantidad el día de Navidad.⁴ Tal actitud no se debió a razones de caridad o amistad hacia el fundidor, sino a la necesidad de que se reincorporara lo antes posible a su trabajo de fundición de las piezas de bronce, especialmente la figura de la Fe Victoriosa, que debían culminar el campanario de la catedral sevillana, es decir, la Giralda.

En la biografía de Hernán Ruiz el Joven hay un aspecto que resulta clave para entender no solo su profesión, sino muy especialmente su reconocida competencia. Se trata del ambiente en el que se produjo su nacimiento. Este tuvo lugar en Córdoba, en el seno de una familia entroncada con la cons-

³ LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *El arquitecto...*, *op. cit.*, pp. 11-13.

⁴ LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *Desde Jerónimo Hernández hasta Martínez Montañés*, Sevilla, Rodríguez, Giménez y Cía, 1929, p. 136.

trucción y el arte de la cantería. Su abuelo fue Gonzalo Rodríguez, cordobés, cristiano viejo y cantero de oficio, siendo su abuela María Ruiz, de igual origen y condición.⁵ Su padre, también llamado Hernán Ruiz, pues había tomado el apellido materno, fue arquitecto y maestro mayor de la catedral de Córdoba. Se casó con Ana Fernández, que falleció pronto, aunque le dejó una hija llamada Inés, contrayendo nuevas nupcias con Catalina Jiménez, con la que tuvo ocho hijos, de los que fue primogénito el arquitecto Hernán Ruiz II. No se conoce con precisión la fecha de su nacimiento, aunque tradicionalmente se había situado a comienzos del siglo XVI. Sin embargo, ya tuve ocasión de señalar que era preciso retrasar su natalicio, pues en el interrogatorio celebrado en 1562 sobre la paralización de las obras de la Capilla Real de Sevilla, decía tener más de cuarenta años. Esto me llevó a considerar que nacería en torno a 1514 y que en el momento de celebrarse el interrogatorio rondaría los 48 años, pues de haber sido mayor habría respondido que contaba con cincuenta años más o menos, conforme a la fórmula que era habitual en la época.⁶ El taller de su padre y las obras que desarrollaba debió ser el ambiente en el que el segundo de los Ruiz realizaría su aprendizaje en el arte de la cantería y donde lograría una formación de tipo tradicional sobre los diversos aspectos del oficio. Probablemente fuera en las obras de la catedral cordobesa y bajo la supervisión paterna donde realizara sus primeros trabajos, demostrando bien pronto sus aptitudes y capacidades, como prueba el hecho de que en julio de 1530 el Ayuntamiento de la ciudad acordara su provisión como maestro.⁷ En aquel momento debía contar con unos dieciséis años de edad, lo que parece ser prueba de su precocidad. De sus ansias por lograr la independencia profesional puede ser testimonio el hecho de que dos años más tarde aparezca trabajando en Baena en la remodelación de la capilla mayor de la iglesia conventual de las dominicas, siguiendo las trazas y condiciones elaboradas por Diego de Siloé. Tan temprana actuación también le serviría de aprendizaje, pues pudo conocer las novedades de la arquitectura renacentista de este maestro, más avanzada y clásica que la aprendida junto a su padre.⁸ Por cierto, que este actuó como su fiador al firmar el contrato de la mencionada edificación, iniciando con ello

⁵ BANDA Y VARGAS, A. de la, *El arquitecto andaluz...*, *op. cit.*, p. 14, nota 2.

⁶ MORALES, A. J., «Sobre la Capilla Real de Sevilla y algunos de sus creadores», *Archivo Hispalense*, 227, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, 1991, pp. 185-194.

⁷ BANDA Y VARGAS, A. de la, *El arquitecto andaluz...*, *op. cit.*, p. 37.

⁸ MORALES, A. J., *Hernán Ruiz...*, *op. cit.*, pp. 9-10.

una costumbre que se repitió en otras obras, compromisos y pleitos que Ruiz el Joven tuvo a lo largo de su vida.⁹

Ese apoyo paterno explica el viaje que en su compañía realizó el joven maestro a Sevilla a comienzos de 1535. El arquitecto de la catedral cordobesa, junto con el de Cádiz, Francisco Rodríguez Cumplido, fueron convocados por el Ayuntamiento de la ciudad para informar sobre las obras de las Casas Capitulares, ralentizadas tras el fallecimiento en noviembre del año anterior del maestro mayor Diego de Riaño.¹⁰ No puede pensarse que tal desplazamiento viniera determinado por necesidades de asistencia del padre. Se trató, sin duda, de una decidida apuesta por abrirle camino profesional al hijo. Al respecto no debe olvidarse que la capital hispalense era, por su condición de puerto de las Indias, no solo la principal ciudad española del momento, sino una urbe cosmopolita y rica, en proceso de renovación, en la que abundaban las empresas constructivas. Entre ellas se encontraban las correspondientes al gran templo hispalense, del que también Riaño había sido arquitecto. La ocasión de conocer esas obras y de relacionarse con otros arquitectos debió ser considerada por Hernán Ruiz I como una magnífica ocasión para la formación y la promoción de su hijo. De hecho, la visita sevillana resultó más provechosa de lo esperado, pues el cabildo de la catedral, sabiendo de la estancia en la ciudad de los maestros de Córdoba y Cádiz les solicitó un informe sobre las obras de las sacristías del templo. En dicha tarea debió también participar el joven Ruiz, pues el cabildo entregó a su padre 15 ducados, mientras a Rodríguez Cumplido lo gratificó con 12 por los días que permanecieron en la ciudad revisando las trazas y la obra de la sacristía mayor.¹¹ Aunque 3 ducados fuera la cuarta parte de la retribución que correspondió a su padre y al maestro de Cádiz, prueban que el joven Hernán también participó en la inspección y que se le pagó de acuerdo con su nivel profesional, que entonces correspondía al de un maestro de cantería de limitada experiencia y que no dirigía ninguna obra relevante. Con independencia de ello, lo verdaderamente importante de esta visita fueron las consecuencias que las obras sevillanas tuvieron en su posterior quehacer como arquitecto y, muy especialmente, el descubrimiento de una ciudad y un ambiente artístico en los que podía ver cumplidas sus ambiciones vitales y pro-

⁹ BANDA Y VARGAS, A. de la, *El arquitecto andaluz...*, *op. cit.*, p. 38.

¹⁰ MORALES, A. J., *La sacristía mayor de la catedral de Sevilla*, Sevilla, Diputación, 1984, pp. 37-38.

¹¹ MORALES, A. J., *La sacristía mayor...*, *op. cit.*, pp. 37-38.

fesionales. Tal debió ser el impacto que le causó Sevilla, que en varias ocasiones trató de hacerse con un puesto de importancia en la ciudad, llegando incluso en una ocasión a recurrir al soborno, aunque sin lograr su propósito. Tuvo que esperar más de veinte años para ver cumplidas sus aspiraciones y para convertirse en la figura clave del panorama artístico sevillano.

Hasta alcanzar tal meta continuó trabajando en su Córdoba natal y en las poblaciones del obispado. Fue en abril de 1540 cuando concertó, junto con el cantero Sebastián de Peñarredonda, la que sería una de sus más tempranas e importantes obras, la portada del palacio de los Páez de Castillejo, residencia en cuya construcción ya habían intervenido su abuelo y su padre. En el correspondiente documento de obligación este actuó como fiador, siendo también su representante, mediante poder notarial, en una nueva escritura para las obras del citado convento de Baena. Con ello se demuestra el continuado apoyo paterno que en cuestiones profesionales tuvo Ruiz el Joven.

Tampoco le faltó la ayuda paterna en otros difíciles momentos de su vida particular. En 1541 el joven Hernán firmó una obligación de pago con el mercader Juan Sánchez Inquimira por un valor de 34.000 maravedís, precio de una serie de paños y sedas que le había comprado. Cabe sospechar que se tratase de textiles para vestidos propios o de su mujer, Luisa Díaz, con quien había contraído matrimonio posiblemente en 1535. Lo que interesa de este asunto, es que Ruiz el Joven no cumplió el compromiso de pago, debiendo llegar a un acuerdo con el mercader, escriturando una nueva obligación en 1543, que tampoco cumplió, por lo que debió renovar dicho documento al año siguiente. No parece que en esta nueva ocasión pagase la deuda, por lo que al ser denunciado ante la justicia optó por abandonar Córdoba y fugarse a Lisboa.¹² El vecino reino de Portugal le debió parecer un lugar seguro para eludir las consecuencias de su incumplimiento. Tal forma de actuar ya la había experimentado Diego de Riaño, cuando, siendo cantero de la catedral sevillana y durante una discusión, mató a un compañero del taller de cantería. El asesinato le obligó a huir a tierras lusitanas y a trabajar allí durante varios años, hasta que una vez perdonado por los familiares del difunto, logró el perdón del emperador Carlos V, gracias a la mediación de su hermana doña Leonor, viuda del rey don Manuel de Portugal, para quien Riaño había trabajado.¹³ No obstante, a diferencia de

¹² BANDA Y VARGAS, A. de la, *El arquitecto andaluz...*, *op. cit.*, p. 39.

¹³ MORALES, A. J., «Diego de Riaño en Lisboa», *Archivo Español de Arte*, 264, Madrid, CSIC, 1994, pp. 404-408.

lo ocurrido en esta ocasión, en el caso de Hernán Ruiz el Joven la justicia portuguesa lo ingresó en prisión, sin duda a instancias del mercader a quien no le había pagado la deuda, que ya alcanzaba los 112.500 maravedíes. Ante tal situación los padres acudieron en ayuda del hijo, firmando en mayo de 1544 una obligación para pagar el débito y para que fuera llevado a la cárcel de Córdoba en el plazo de cincuenta días. A dicha prisión debió llegar antes de cumplirse el plazo y al parecer debió abandonarla con cierta prontitud, aunque la deuda aún seguía vigente a fines de año. De hecho, el 13 de diciembre volvía a otorgar una escritura con el mercader Sánchez Inquimira comprometiéndose a pagarle la cantidad de 84.375 maravedíes que aún restaba de la deuda de 112.500, que tenía contraída. De este documento notarial fueron fiadores sus padres.¹⁴ Sin embargo, la liquidación del débito aún tardó en producirse y se efectuó gracias a la intervención materna, cuando el padre ya había fallecido. Prueba de ello es la escritura que el maestro firmó el 15 de enero de 1551, comprometiéndose a pagar los 60.000 maravedíes que su madre, con el consentimiento de todos sus hermanos, había entregado al mercader de tejidos, por la mencionada deuda. De este pago dio cuenta su madre en 1568 en el momento de hacer testamento, al señalar que había pagado a Sánchez de Inquimira la mencionada cantidad que su hijo le había dejado a deber.¹⁵ Parece que tras aquel documento la deuda quedó saldada. Habían transcurrido diez años desde la primera escritura de obligación de pago firmada por Ruiz el Joven.

Este largo pleito no fue la única ocasión en la que el arquitecto se endeudó por la compra de tejidos. Casi coincidiendo con su prisión en la cárcel cordobesa, el 24 de junio de 1544 firmaba otra escritura notarial, comprometiéndose a abonar a los mercaderes Juan de Toledo y Francisco Sánchez, en el plazo de un año, los 4.367 maravedíes que les debía por la compra de unos lienzos.¹⁶ Cabe suponer que en este caso sí cumpliera su compromiso, pues no se conoce la existencia de ningún pleito posterior sobre este asunto. Igual debió ocurrir con la deuda con otro mercader por 50.000 maravedíes, que era el precio de ocho piezas de anascote, un tipo de tejido de lana delgada y asargada por ambos lados. Tampoco parece haber tenido problemas para abonar al mercader genovés Nicolás Gentil, en el plazo de un año, los 184 ducados, que importaron las noventa y dos varas de raso leonado y carmesí que le había suministrado.¹⁷

¹⁴ BANDA Y VARGAS, A. de la, *El arquitecto andaluz...*, *op. cit.*, p. 42.

¹⁵ BANDA Y VARGAS, A. de la, *El arquitecto andaluz...*, *op. cit.*, p. 62.

¹⁶ BANDA Y VARGAS, A. de la, *El arquitecto andaluz...*, *op. cit.*, pp. 39-40.

¹⁷ LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *El arquitecto...*, *op. cit.*, p. 14.

Ese mismo año de 1544 hubo otro acontecimiento desafortunado en la vida de Ruiz el Joven. En el mes de diciembre, mientras trabajaba apuntalando los ruinosos pilares del puente de Córdoba, sufrió un accidente laboral. Dichos trabajos los realizaba para el Ayuntamiento de la ciudad, lo que demuestra que su actividad profesional abarcaba ya todos los círculos del poder, pues además de trabajos para la nobleza, colaboraba con su padre en las obras de la catedral, cuyo retraso impacientaba al obispo don Leopoldo de Austria, a la vez que renovaba diversos templos por toda la diócesis, a instancias del mencionado prelado.¹⁸ Su afán por acaparar puestos y trabajos de importancia parece evidente. En ellos pudo obtener importantes salarios y también el apoyo de sus patrones, los cuales posiblemente intervinieron para que abandonase la cárcel con rapidez y así poder continuar sus compromisos laborales y las diversas obras que tenía encomendadas. El mencionado accidente revistió cierta gravedad. Ocurrió a pie de obra, cuando dirigía las tareas de reparación del puente. Durante una de las periódicas visitas le cayó una piedra en la cabeza, obligándolo a permanecer en cama durante el tiempo necesario para sanar las heridas. Las consecuencias de ese golpe pudieron haber sido muy graves y eso se temió el propio Ayuntamiento, quien reconociendo que el accidente se había producido en servicio de la ciudad, acordó el 14 de diciembre que distintos caballeros del cabildo acudieran a visitar al enfermo para interesarse por su estado. Se decidió además asumir los gastos de médico y de medicinas, así como abonarle el salario de los días que hubiera de permanecer en cama.¹⁹ Fue una actuación bastante inusual, por más que hoy podamos considerar como obligada, en la que cabe sospechar un interés por resolver con prontitud un problema que podría haber generado al Cabildo mayores costos, si el arquitecto hubiese presentado algún tipo de reclamación. No fue así y al poco tiempo Ruiz el Joven se reincorporó a sus diferentes trabajos.

Al año siguiente tuvo lugar en la vida de Hernán Ruiz el Joven un episodio muy revelador de su personalidad. Fue su fallido intento por hacerse con las obras del Hospital de las Cinco Llagas de Sevilla, recurriendo a procedimientos ilícitos. Dicha institución hospitalaria, fundada por doña Catalina de Ribera en 1500, contaba con una sede incómoda e insuficiente, que su hijo don Fadrique Enríquez de Ribera, marqués de Tarifa, trató de ampliar y ordenar después de

¹⁸ Para una pormenorizada relación de los trabajos, que se prolongaron en el tiempo, puede verse MORALES, A. J., *Hernán Ruiz...*, *op. cit.*, pp. 11-20.

¹⁹ BANDA Y VARGAS, A. de la, *El arquitecto andaluz...*, *op. cit.*, p. 40.

obtener en 1526 una bula del papa Clemente VII.²⁰ Las dificultades para edificar intramuros el nuevo hospital determinaron que la iniciativa no pudiera llevarse a cabo durante su vida. Fueron los priores de la cartuja de Santa María de las Cuevas y de los monasterios jerónimos de San Isidoro del Campo y San Jerónimo de Buenavista, nombrados en su testamento como administradores y patronos perpetuos del hospital, quienes pusieron en marcha la propuesta. Para ello enviaron a Francisco Rodríguez Cumplido, maestro mayor de la catedral y obispado de Cádiz, a las ciudades de Toledo, Santiago y Lisboa para que copiase y estudiase las trazas de sus hospitales. A su regreso le encargaron que, tomándolas como referencia, elaborase un proyecto para el nuevo hospital, a la vez que solicitaron diseños a otros maestros. Al mismo tiempo, procedieron a adquirir los terrenos necesarios para construir el edificio fuera de las murallas de la ciudad, frente a la puerta de la Macarena. A la convocatoria de los priores habían respondido presentando propuestas Pedro Machuca, maestro mayor de las obras reales de Granada, Gaspar de Vega, arquitecto real en Madrid, Juan Sánchez, maestro mayor del Ayuntamiento de Sevilla, Luis de Vega, arquitecto de las obras reales, Hernán Ruiz el Joven, maestro mayor de la catedral y del puente de Córdoba, los maestros albañiles sevillanos Diego Fernández y Benito de Morales, además del maestro mayor de la catedral sevillana, Martín de Gaínza, quien presentó dos proyectos. Tras estudiar todas las propuestas, los patronos y los maestros concurrentes eligieron para fábrica del nuevo hospital las trazas de Francisco Rodríguez Cumplido, designándose maestro mayor de las obras del hospital a Martín de Gaínza, si bien con el voto en contra del prior de San Jerónimo de Buenavista.

Era esta la gran oportunidad que Ruiz el Joven esperaba para trasladarse a Sevilla. Aunque en su ciudad natal tenía numerosos e importantes encargos, además de ocupar puestos de relevancia, había comprendido en su visita de 1535, que en la capital hispalense podría alcanzar el poder y el prestigio que ambicionaba. Prueba de esa ambición parece ser el hecho de titularse maestro mayor de obras de la catedral de Córdoba en el documento firmado el 18 de noviembre de 1545, comprometiéndose a acudir a Sevilla para presentar sus trazas y juzgar las elaboradas por los restantes maestros para edificar el hospital. De hecho, el mencionado cargo lo ocupaba su padre, habiéndose él incorpo-

²⁰ Para conocer los pormenores de la edificación puede consultarse MORALES, A. J., «La construcción del Hospital de las Cinco Llagas. Crónica de un monumento inacabado», en VV. AA., *El Parlamento de Andalucía*, Barcelona, Lunwerg, 1997, pp. 77-98.

rado en fecha reciente a las obras de la catedral como su colaborador, a fin de acelerar el proceso constructivo. Posiblemente, al sumar méritos trataba de impresionar al escribano real Alonso García de Frías, con quien había firmado el documento. Este personaje se había trasladado a la capital cordobesa para buscar maestros que concurrieran al concurso para las trazas del hospital sevillano, que tendría lugar el día 30 de noviembre, festividad de San Andrés. Según dicha escritura por cada día de viaje y de permanencia en Sevilla el arquitecto recibiría 3 ducados de oro, indicando que además sería recompensado con la cantidad que los administradores estimasen oportuna, en el caso de que sus trazas y modelo se considerasen los mejores. El mismo día de firmar la obligación, Hernán Ruiz el Joven puso en funcionamiento los mecanismos que consideró necesarios para lograr ser el elegido. En primer lugar, solicitó un préstamo de 8 ducados para pagar los gastos del viaje de García de Frías, cuando este escribano real había acudido a Córdoba conforme al poder otorgado por Juan de Medina, mayordomo del Hospital de la Cinco Llagas, que había sufragado el desplazamiento. Con ello intentó congraciarse con el escribano real. Seguidamente y mediante una nueva escritura notarial se comprometía con el mismo García de Frías a pagarle 150 ducados en el plazo de un año «porque vos aveys de trabajar e negociar que yo quede con la obra del edificio del dicho ospital e por lo que aveys trabajado e caminos que aveys fechos en procurar fabor porque se me faga justicia acerca del que dar con la dicha obra».²¹ Es evidente que dicho documento recoge un intento de soborno para ganar el concurso y para ser elegido maestro mayor de las obras del Hospital de las Cinco Llagas. Sin embargo, la estrategia no le sirvió de nada, pues, como se ha dicho, las trazas seleccionadas fueron las de Rodríguez Cumplido y el elegido para dirigir las obras fue Martín de Gaínza, quien era maestro mayor de las obras de la catedral hispalense. Este mismo arquitecto se haría con la construcción de la Capilla Real sevillana en 1551, una obra que también pretendió dirigir Ruiz el Joven y por la que llegó a pujar en subasta. Sería precisamente el fallecimiento de Gaínza lo que le permitiría acudir de nuevo a Sevilla en 1557, junto con otros seis arquitectos, para dictaminar sobre las obras de dicha capilla y para presentar trazas. En esta ocasión Hernán Ruiz el Joven sí logró su ansiado propósito y el 17 de diciembre fue designado maestro mayor de la catedral sevillana.²² Habían

²¹ El texto y los diferentes datos, con las referencias archivísticas precisas, fueron dadas a conocer por BANDA Y VARGAS, A. de la, *El arquitecto andaluz...*, op. cit., pp. 40-42.

²² Véase MORALES, A. J., *La capilla real de Sevilla*, Sevilla, Diputación, 1979, pp. 42-47.

transcurrido veintidós años desde su primera visita a la ciudad, momento en el que comprendió que solo en Sevilla obtendría el poder y la reputación que ansiaba.

Y de su ambición e interés por dominar el ámbito de la arquitectura hispalense dio pruebas en poco tiempo, pues a raíz de trasladarse a Sevilla en 1558 comenzó la que se ha llamado la década prodigiosa, un decenio en el que acaparó los principales puestos y encargos de la ciudad y su territorio. Así, el 1 de julio de ese mismo año era nombrado maestro mayor del Hospital de las Cinco Llagas, en abril de 1560 ocupó el mismo puesto del Ayuntamiento de Sevilla, un año más tarde comenzó diferentes trabajos de edificación, reparación y renovación de edificios y de diseño de mobiliario litúrgico para comunidades religiosas, y en mayo de 1562 fue nombrado maestro mayor del arzobispado hispalense, lo que le obligó a visitar numerosos templos de las actuales provincias de Huelva, Cádiz y Sevilla. Además, proseguía con sus encargos en el obispado cordobés y con las obras de su catedral. A esta frenética actividad sumaba encargos nobiliarios e institucionales y, además, elaboraba informes y planteaba proyectos de ingeniería y obras públicas. Nada quedaba fuera de su quehacer y control y a la vez incrementaba sustancialmente su hacienda, pues las cantidades que percibía por salarios y jornales eran cuantiosas. Tal cúmulo de tareas fue posible por la competencia de los encargados de dirigir el trabajo cotidiano en cada una de las fábricas, pero aun así le resultó complicado prestar a muchas obras la atención necesaria. Por eso es entendible que el Ayuntamiento sevillano decidiese retirarle el salario en mayo de 1564. No obstante, continuó contando con el arquitecto para sus proyectos y obras, aunque sin establecer con él una relación contractual.²³ De ello son prueba diversas actuaciones del arquitecto con posterioridad a dicho año y los correspondientes pagos que se le hicieron.

Gracias a esta posición profesional dominante, no resulta extraño que lograra incorporar a algunos de sus familiares en diferentes obras, aumentando con ello su poder y control en el panorama constructivo, a la vez que lograba tener en las fábricas una persona de confianza en la que descargar responsabilidades. Así ocurrió con su hermano Francisco Sánchez a quien en marzo de 1560, dos años después de haber sido nombrado maestro mayor del Hospital de las Cinco Llagas, colocó como aparejador de sus obras, un puesto que mantuvo incluso

²³ MORALES, A. J., *Hernán Ruiz...*, *op. cit.*, p. 119.

después de fallecer el arquitecto.²⁴ Será a este a quien Ruiz el Joven designase como albacea en su testamento. La presencia de allegados y parientes en las obras del arquitecto y en las correspondientes gestiones ya se documenta de su etapa cordobesa, debiendo mencionarse al respecto la asidua presencia que en ellas tuvo su cuñado el cantero Francisco de Molina, a quien en diversas ocasiones otorgó poder para reclamar deudas o para representarle en procesos y concursos. Como tal actuó en 1548 en relación con el cobro de la cantidad que le adeudaba la iglesia de Baena, en 1559 en relación con la salida de la cárcel de Rodrigo de Escobar, ya comentada, en 1557 en la oposición para la plaza de maestro mayor de la catedral sevillana y al año siguiente en la demanda presentada por el administrador del Hospital de Roca Amador, en relación con obras en unas casas propiedad de dicha institución cordobesa.²⁵ Estos casos, seleccionados entre varios más, evidencian la costumbre de recurrir a familiares, a personas próximas y de la máxima confianza, para los más diversos asuntos y negocios. Así hizo también el arquitecto con sus hijos en diversas ocasiones. Es el caso de Martín Ruiz Ordóñez, a quien en 1568 otorgó un poder para poder arrendar unas casas en la calle del Duque en Córdoba y que fue su colaborador durante sus años como cantero y veedor de las obras de la catedral cordobesa, tareas que le hicieron más tarde trabajar con su hijo Hernán Ruiz III en el mismo templo y que propició su puesto de aparejador en las obras de la fuente de las Ninfas, las Carnicerías y la conducción de aguas a Écija, que este último tenía encomendadas.²⁶ Siguiendo mecanismos que su padre había practicado con él, Ruiz II procuró apoyar a su hijo y homónimo. Así, comenzó por incorporarlo a las obras de la catedral cordobesa, de la que era maestro mayor, para que se formase como cantero e iniciara su andadura profesional. Las tareas allí cumplidas y la experiencia lograda, explican que Ruiz III actuara pronto como adjunto de su padre en las obras del citado templo, colaborando estrechamente con él y ocupándose de la dirección del proceso constructivo durante sus ausencias. Esta circunstancia le permitió conocer en profundidad el proyecto paterno y sus peculiaridades, por lo que al trasladarse este a Sevilla en 1558 ejerció el cargo en plenitud, aunque su nombramiento de maestro mayor

²⁴ BANDA Y VARGAS, A. de la, *El arquitecto andaluz...*, *op. cit.*, p. 49. Asimismo, MORALES, A. J., «La construcción...», *op. cit.*, pp. 84-85. Su salario eran 10.000 maravedíes anuales, más 4 reales por cada día de trabajo.

²⁵ BANDA Y VARGAS, A. de la, *El arquitecto andaluz...*, *op. cit.*, pp. 43 y 46, y LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *El arquitecto...*, *op. cit.*, p. 12, respectivamente.

²⁶ BANDA Y VARGAS, A. de la, *El arquitecto andaluz...*, *op. cit.*, pp. 62 y 220.

de la catedral de Córdoba no le llegaría hasta el fallecimiento de su padre, en 1569. Esa experiencia previa le permitió emprender obras en solitario, siendo la primera conocida la correspondiente a la reparación del puente de Andújar. El concierto con el Ayuntamiento de esta localidad tuvo lugar en 1563 y su padre, mediante escritura firmada en Sevilla, actuó como fiador, si bien poco después se redactó una nueva escritura en Córdoba en la que ya no figura con tal cometido, siendo otros quienes firmaron como fiadores. Con independencia de este hecho, es necesario señalar que resultó una obra fallida que le llevó a la cárcel.²⁷ Se inició con ello una andadura profesional que estuvo llena de irregularidades y que implicó diversos encarcelamientos, demostrando que las miserias del hijo superaron incluso a las del padre. Pero este es asunto ajeno al cometido de estas páginas, centradas en Hernán Ruiz el Joven.

El último episodio a comentar en su vida se refiere a una relación extramatrimonial. Hernán Ruiz el Joven había contraído matrimonio en Córdoba con Luisa Díaz hacia 1535 y con ella tuvo seis hijos, a los que en su testamento nombró herederos junto con su madre. Dichos hijos fueron Hernán Ruiz III, Martín Ruiz, Jerónimo Ruiz, Luisa Ordóñez, María Gibaja y Catalina Ponce. De los dos primeros ya se ha hecho mención en relación con obras y asuntos legales protagonizados por su padre o en los que este intervino, debiendo ahora señalarse que Luisa se casó con el escultor Jerónimo Hernández, mientras Catalina lo hizo con Andrés de Ocampo, destacado maestro del mismo oficio. La mención obedece a que dichos matrimonios son testimonios fehacientes de las redes familiares y profesionales que se establecían en los círculos artísticos de la época y a las que anteriormente se hizo referencia. Con independencia de esta descendencia legítima, consta que Hernán Ruiz el Joven tuvo dos hijos fuera del matrimonio, de cuya existencia se sabe por otros tantos documentos. En una partida de bautismo, que fue dada a conocer por López Martínez, se indica que el 6 de enero de 1560 fue bautizado en la parroquia de San Juan de la Palma, Juan «hijo de Hernan Ruiz y de Beatriz Cervantes, su mujer», siendo padrinos el racionero Luis de Santillán, vecino de San María «y Pedro y Juana de Pineda y Blanca de Guzmán, vecinos de la parroquia de San Vicente».²⁸ Dicho documento no se conserva, por lo que no es posible confirmar la co-

²⁷ BANDA Y VARGAS, A. de la, *El arquitecto andaluz...*, *op. cit.*, pp. 204-205.

²⁸ LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *Arquitectos, escultores y pintores, vecinos de Sevilla*, Sevilla, Rodríguez, Giménez y Cía., 1928, p. 174. El documento lo reprodujo incompleto y con error en el apellido del racionero BANDA Y VARGAS, A. de la, *El arquitecto andaluz...*, *op. cit.*, p. 50.

recta transcripción del texto. Ciertamente, en aquel no se indica que el padre fuera el arquitecto de ese nombre, aunque puede deducirse por un segundo documento, que seguidamente se comentará. Lo extraño es que se cite a Beatriz Cervantes como su mujer, pues su legítima esposa era Luisa Díaz. Tal vez fuera un despiste o un error del escribano, aunque tampoco debe rechazarse que se trate de una fórmula fraudulenta para reconocer al hijo nacido fuera del matrimonio. De hecho, el arquitecto debía ser ya en ese año una persona suficientemente conocida en la ciudad, en la que llevaba viviendo dos años, habida cuenta de los relevantes puestos que ocupaba y su relación con los medios artísticos, religiosos e institucionales sevillanos. También lo debía ser su amplia familia, que antes de la Cuaresma de 1558 le acompañó en su traslado desde Córdoba a Sevilla, tras su nombramiento como maestro mayor de la catedral hispalense.²⁹ Por otra parte, y en relación con la posible confusión del escribano en el bautizo celebrado en la parroquia de San Juan Bautista en enero de 1560, debe tenerse en cuenta que en octubre del año anterior el arquitecto ya había actuado de padrino del hijo de un cantero en dicha parroquial, acompañado de otros artistas vinculados a la catedral sevillana, mencionándosele como maestro mayor de la misma.³⁰ Además, Hernán Ruiz era parroquiano de ella, pues en enero del mismo año 1559 le había arrendado al sastre Diego de Torres unas casas para su morada en la calle entonces llamada Solares de Alonso Fuentes, actual Churruca, perteneciente a dicha feligresía.³¹ Tales datos incrementan la extraña e inexplicable designación de Beatriz Cervantes como mujer de Hernán Ruiz, pues su verdadera esposa Luisa Díaz, aún vivía en esa fecha, pues llegó a sobrevivirle al menos dos años.³² Por cierto, no existe ninguna otra referencia en la documentación de Hernán Ruiz hasta ahora conocida sobre ese hijo llamado Juan, por lo que cabe sospechar que fallecería antes que el arquitecto.

²⁹ MORALES, A. J., «La arquitectura de la catedral de Sevilla en los siglos XVI, XVII y XVIII», en VV. AA., *La catedral de Sevilla*, Sevilla, Guadalquivir, 1984, p. 198.

³⁰ LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *Arquitectos, escultores...*, *op. cit.*, p. 174.

³¹ LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *Desde Jerónimo Hernández...*, *op. cit.*, p. 132. Con posterioridad el arquitecto trasladó su domicilio a la calle Piernas, perteneciente a la misma feligresía, pasando después a las collaciones de San Andrés y de San Marcos, en la que falleció. LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *El arquitecto...*, *op. cit.*, p. 10.

³² A la muerte del arquitecto se trasladó a vivir a Córdoba. En el momento de redactar su testamento el 17 de noviembre de 1570, residía en la collación de San Pedro de dicha ciudad. BANDA Y VARGAS, A. de la, *El arquitecto andaluz...*, *op. cit.*, p. 65.

El segundo de los documentos aludidos es el propio testamento del maestro, firmado el 20 de abril de 1569, un día antes de su fallecimiento.³³ En dicha escritura notarial dice ser vecino de Sevilla, estar «enfermo del cuerpo e sano de la voluntad», residir en unas casas de la collación de San Marcos, tener deudas pendientes y también muchos pagos por recibir, encomendándole a su hermano Francisco Sánchez, que tenía una relación de los mismos, que se ocupase de ellos. Pide ser sepultado en la catedral sevillana, solicitando que se le diga allí una misa de réquiem cantada y quince rezadas, además de otras treinta y cinco en el templo que decidieran albaceas. Deja unas mandas a templos y monasterios, mejora a su hija María de Gibaja que estaba soltera y antes de pasar a referirse a su matrimonio con Luisa Díaz y de nombrar herederos a sus hijos o mencionar libros de su biblioteca, menciona a Beatriz Cervantes y a la hija de esta, de nombre Petronila. Al respecto señala que había alquilado en la calle del Conde Castellar de la collación de San Marcos, la misma en la que él habitaba, unas casas que eran propiedad del monasterio de San Leandro, en las que residía Beatriz Cervantes «por los días de mi vida e de un heredero o de otra persona qual yo nombrase en mi testamento o fuera del» por la suma de 8.000 reales anuales, con el compromiso de realizar reparos y mejoras en la vivienda por la suma de 200 ducados o más. A punto de cumplirse el plazo para efectuar esas obras, el arquitecto no contaba con fondos suficientes para emprenderlas, ofreciéndose Beatriz Cervantes a gastarlos a cambio de designar como heredero en la residencia de dichas casas a uno de sus hijos, señalando el arquitecto como tal a Petronila «De edad de cinco o seis años», para que una vez hubiese fallecido «aya las dichas casas e goze de ellas conforme al dicho contrato». Seguidamente, indica que Beatriz Cervantes había vivido en dichas casas sin que existiese ningún documento que lo acreditase, pero que no se le podría pedir ninguna renta «porque yo le daba la dicha casa graciosa sin que me pagase renta». Todos estos datos y la propia redacción del texto, más allá de los precisos términos legales, permiten considerar que el arquitecto mantenía una relación sentimental con Beatriz Cervantes de la que serían fruto dos hijos, Juan, que habría fallecido al redactarse el testamento, y Petronila. Solo con esta interpretación puede explicarse que el arquitecto alquilase y entregase a Beatriz Cervantes para su residencia y sin cobrarle nada por ello unas casas de la calle del Conde de Castellar y que nombrase a Petronila como heredera de las

³³ El testamento fue publicado por LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *Desde Jerónimo Hernández...*, *op. cit.*, pp. 138-140.

mismas. Es más, puede conjeturarse que la alusión al dinero que entregó dicha señora para las obras de las casas a cambio de la designación de uno de sus hijos como heredero del alquiler es un subterfugio para explicar una complicada situación legal y personal. No es creíble que Hernán Ruiz careciese en aquellos momentos de recursos suficientes, habida cuenta de sus trabajos y salarios, para hacer frente a dichas obras, si es que estas eran realmente precisas, pues la referencia a las mismas podría ser otra triquiñuela para justificar la situación.

Es después de este complejo asunto cuando el testamento del arquitecto se refiere a su mujer Luisa Díaz, a la carta de dote por el matrimonio celebrado en Córdoba, a los 100 ducados que a ella le dejó en herencia el cantero y ayudante suyo Juan de Torres y que él dio por recibidos, alude seguidamente a las costumbres legales de dicha ciudad y señala que hacía más de once años que residían en Sevilla. Seguidamente hace responsable de sus hijos no casados a su hermano Francisco Sánchez y nombra herederos universales a todos ellos y a su mujer Luisa Díaz. Se refiere a ciertas casas alquiladas en Córdoba, de las que hace heredera durante sus vidas a su mujer y a su hija Luisa Ordóñez y pasa a referirse a los libros de su biblioteca, de los que entrega uno de Alberti y otro de Durero a su hermano Francisco Sánchez, dejando los demás a su hijo Hernán Ruiz III, con la condición de que se los prestase a su tío cuando los solicitase. A ese mismo hermano lo designa albacea testamentario, otorgándole poder para actuar según su criterio en todos los asuntos, sin que su mujer e hijos pudiesen entrar en contradicción. Que este era persona de su absoluta confianza es testimonio el hecho de señalar en la penúltima cláusula del testamento que le había comentado «ciertas cosas que conbienen a mi conciencia y conforme a lo que le he dicho querra disponer así en lo que toca a lo qontenido en este testamento como fuera del en otras cosas». A la vista de lo anteriormente comentado cabe entrever en esta frase una velada referencia a la relación extramatrimonial planteada y una manera de descargarse de un sentimiento de culpa en el momento en el que, encontrándose enfermo, intuía el fin de sus días.³⁴ De hecho, su fallecimiento se produjo al día siguiente de firmar el testamento. Con su muerte desapareció unos de los principales arquitectos del Renacimiento español, un maestro de extraordinarias cualidades profesionales como demuestran sus numerosas obras, pero también un hombre como cualquier otro, con sus facultades y bondades, con sus limitaciones, defectos y miserias.

³⁴ Como se ha indicado, el testamento fue firmado el 20 de abril de 1569. Ocho días antes su hijo Hernán Ruiz III tuvo que apreciar las obras realizadas en el claustro y la iglesia del convento franciscano de Santa María del Valle de Sevilla, debido a la enfermedad de su padre. LÓPEZ MARTÍNEZ, C., *El arquitecto...*, *op. cit.*, p. 36.

LA FIGURA DEL ARTISTA EN EL RENACIMIENTO

CARMEN MORTE GARCÍA
Universidad de Zaragoza

*Me agradaría que el pintor fuera tan hábil
como fuera posible en todas las artes liberales,
pero ante todo yo deseo que sepa de geometría.
Alberti, *Della Pittura*, 1436, libro tercero.*

EL TÍTULO DE ESTE SIMPOSIO, «EL ARTISTA, MITO Y REALIDAD», podía ser también el de esta ponencia: «La figura del artista en el Renacimiento», una época de lucha por el reconocimiento de su profesión como arte liberal, es decir, como una actividad intelectual que, desde la Edad Media —se organizaba en el *trivium* y el *quadrivium*— y no como *ars mechanica*. Por otra parte, en el Renacimiento no se rompe definitivamente con los talleres y gremios, que conformaban la vida del artista medieval.

Ya durante la primera década del siglo xv, un pequeño círculo de maestros florentinos plantea diferenciarse de los artesanos y trabajadores manuales de épocas anteriores, además de reconocer la base científica de su arte, es decir, los artistas toman conciencia de individuos con valor y personalidad propios, comienzan a estudiar los modelos de la Antigüedad clásica a la vez que investigan nuevas técnicas y se preparan teóricamente.¹

Ghiberti en sus *Comentarii* hace una aproximación fundamental a los rasgos que debe poseer el artista, mientras que el libro de Leon Battista Alberti *Della Pittura* (1436) es una definición del «artista moderno» como él lo llama. El paradigma del artista nuevo está en *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori* de Giorgio Vasari (1550, 2.^a edición, Florencia, 1568), quien reivindica su figura como personaje ilustre y en el prefacio de su obra presenta el Renacimiento como la etapa de renovación: «habiéndose ya perdido las artes, las han resucitado primero [los artistas], acrecentado después poco a poco, y adornado y conducido finalmente al grado de belleza y majestad en que se encuentran hoy».

¹ ALONSO, B., *et alii* (coords.), *La formación artística: creadores-historiadores-espectadores*, Santander, Editorial de la Universidad de Cantabria, 2018.

El tema complejo de la disyuntiva, la propuesta de un nuevo artista en el Renacimiento y la realidad de pervivencia de estructuras tradicionales en diferentes aspectos, obliga a considerar lo siguiente. En primer lugar, la periodización del Renacimiento es diferente según los países y la situación no era homogénea, ni siquiera en Italia donde el concepto se acuñó en el siglo xv, además de existir la alternativa del norte de Europa y los denominados modelos nacionales. Por otra parte, tenemos escasos datos biográficos de los artistas para conocer su personalidad y su actitud ante las nuevas ideas que surgen en el Renacimiento, a pesar de contar con un compendio de las vidas de los artistas italianos en *Las vidas* de Vasari y en las «Vidas de los ilustres pintores, flamencos, holandeses y alemanes» de Karel Van Mander (*Libro de la pintura*, 1606).² Debemos tener en cuenta que los textos de ambos teóricos pintores están llenos de tópicos para alabar los logros del artista biografiado.

Tampoco hay que olvidar la distinta consideración según la diversidad profesional, el carácter específico de cada arte y la jerarquización (*paragone*) sobre la primacía de las artes. Por ejemplo, de la escultura sobre la pintura como así defendía Miguel Ángel en su polémica con Leonardo o Vasari, en el prefacio a sus *Vidas*, señala que de las tres *Arti del Disegno* (Arquitectura, Pintura y Escultura), la arquitectura era la primera por ser la más universal, necesaria y útil para los hombres y las otras dos la adornaban. Además, tampoco podemos omitir la poca presencia de nombres femeninos en las listas oficiales de artistas renacentistas y su distinta formación a la de los hombres por cuestiones de género.

La propia problemática acerca de los artistas en el Renacimiento lleva a plantear los siguientes interrogantes: ¿Tuvieron nueva conciencia de su personalidad y de un nuevo ideal de erudición? ¿Fueron conscientes de un nuevo concepto del proceso creativo? ¿Se produce un cambio significativo en las relaciones entre artista-cliente? ¿Aquellas mujeres que consiguieron que su arte fuera visible, se valoraron como sus compañeros de profesión? Es difícil dar una respuesta contundente a estas cuestiones.

² MARCH, E., «Karel van Mander y el “Libro de la Pintura”», en MARCH, E., y NARVÁEZ, C. (eds.), *Vidas de artistas y otras narrativas biográficas*, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2013, pp. 377-398.

ENTRE EL MÉTODO GREMIAL Y ACADÉMICO EN LA FORMACIÓN DEL ARTISTA

Los gremios se crean en el siglo XIII o en el XIV según las ciudades y se regían por ordenanzas o estatutos oficiales. Uno de los testimonios más elocuentes del poder gremial es la iglesia florentina de Orsanmichele, con las estatuas de los santos patronos de los potentes gremios de las artes destinadas a los tabernáculos de la fachada y realizadas por los mejores artistas florentinos. Interesan los relieves situados debajo del grupo de los *Cuatro Santos Coronados* (1412-1415), obra de Nanni di Banco, proyecto financiado por el *Arte dei maestri di Pietra e Legname*.

Los cuatro santos canteros fueron martirizados al negarse a tallar divinidades paganas y la iconografía de los dos altorrelieves puede hacer referencia al oficio de los mártires y al propio autor, con una representación medieval de la actividad del artista como artesano. La composición del de la izquierda representa un trabajo de albañilería y las herramientas de su profesión aparecen colgadas en el muro: regla, plomada y compás. El altorrelieve de la derecha reproduce un taller de escultura con dos artesanos, uno tiene un capitel trazado con compás y escuadra. Su colega escultor «empuña un martillo de desbastar con el que se ha tallado el *putto* casi terminado»,³ apoyado sobre un caballete inclinado para poder trabajar mejor [fig. 1].

El aprendizaje artístico se hacía en los talleres y su importancia queda claramente expuesta en el prefacio del libro de Cennino Cennini. Al referirse al modo de aprender el arte de pintar sobre tabla, que debía ser largo, duro y pausado, y comenzar a edad temprana, escribe: «si no adquieres alguna práctica con un maestro, no servirá de nada y no podrás figurar con honra entre los maestros».⁴

El gremio seguía articulando la red artística en el Renacimiento y el artista se veía en una tesitura cercana a la de la servidumbre, en la cual debía obrar dentro del marco laboral preestablecido por las ordenanzas gremiales, con un sistema organizativo de tradición tardomedieval. Estas poseían una fuerte estructura que evitaba en gran medida el intrusismo laboral y aseguraba su oferta bajo una fórmula proteccionista, en la que la transmisión del conocimiento era directa-

³ WITTKOWER, R., *La escultura: procesos y principios*, Madrid, Alianza Editorial, 1977, pp. 102-103.

⁴ CENNINI, C., *El Libro del Arte*, Madrid, Editorial Akal, 1988, cap. CIV, p. 146.



Fig. 1. Nanni di Banco, Escultores y canteros trabajando, 1412-1415, relieve del tabernáculo de los Cuatro Santos Coronados. Florencia, iglesia de Orsanmichele. Dominio público.

mente de maestro a aprendiz. Las ordenanzas regulaban también un sistema de aprendizaje de larga tradición, con tres categorías profesionales: aprendiz, oficial y maestro. La edad mínima del aprendizaje del artista en España solía comenzar a los 12 años según los estatutos gremiales, lo mismo sucedía en algunas ciudades de Italia como Venecia, sin embargo, en otros lugares se admitían más jóvenes.⁵

La enseñanza teórica del aprendiz en este marco no tenía especial relevancia, puesto que el factor de mayor importancia era la transmisión de un trabajo mecánico y técnico.⁶ En el aprendizaje artístico en Italia había algunos aspectos distintos a juzgar por el contrato de 1467, en el que el pintor Francesco Squarcione declara el compromiso principal hacia el nuevo alumno de enseñarle a dibujar.⁷

⁵ WACKERNAGEL, M., *El medio artístico en la Florencia del Renacimiento*, Madrid, Akal, 1997, pp. 314-315.

⁶ BRUQUETAS GALÁN, R., «Los gremios, las ordenanzas, los obradores», en GABALDÓN, A., e INEBA, P. (dirs.), *La pintura europea sobre tabla siglos XV, XVI y XVII*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2010, pp. 20-31. <<https://es.calameo.com/read/0000753357dee4271c5dc>> (consulta: 13/2/2019).

⁷ PAOLETTI, J. T., y RADKE, G. M., *El arte en la Italia del Renacimiento*, Madrid, Akal, 2002, pp. 24-25.

En el contrato anterior se subraya la importancia del dibujo, tanto en la representación de las figuras en el espacio como en la del cuerpo humano, es decir, dos principios básicos en el Renacimiento: la perspectiva y la anatomía. No obstante, la tendencia hermética de los gremios y la pérdida de documentación, nos priva de conocer qué otro tipo de enseñanza recibían además del conocimiento mecánico de la profesión. Las cláusulas de estos documentos de «cartas de aprendizaje», regidas por vínculos jurídicos, en la España del Quinientos⁸ no difieren demasiado en los diferentes territorios con respecto al siglo anterior.⁹

Pasados los años de aprendizaje que solían ser entre cuatro y ocho años antes de pasar a oficiales, estos podían realizar el examen exigido por las ordenanzas para lograr el nuevo título, pero las fuentes no permiten conocer cómo era este proceso. Las cartas de oficialía pueden enmascarar un contrato de trabajo, como sucede con la del imaginero Arnao de Bruselas, cuando el 10 de septiembre de 1536 entra en el taller de Damián Forment por cuatro años. Arnao completaría su formación en este obrador de Zaragoza y por el trabajo realizado en el mismo, Forment le pagaría 400 sueldos jaqueses, cantidad que le prestaba para asegurarse el cumplimiento de lo pactado. Las enseñanzas del maestro al discípulo en ese tiempo fueron fructíferas al juzgar por los modelos empleados por Arnao en sus obras de La Rioja [fig. 2].¹⁰

El aprendizaje de oficial finalmente se superaba mediante un examen o capacitación profesional para lograr el título de maestro, necesario para ejercer de forma independiente la profesión. El gremio quería evitar que personas no evaluadas por examinadores o veedores pudieran ejercer libremente la profesión y asegurarse la calidad de los trabajos.

⁸ Algunos ejemplos: ABIZANDA Y BROTO, M., *Documentos para la historia artística y literaria de Aragón*, tomos I, II y III, Zaragoza, 1915, 1917 y 1932; PALOMERO PÁRAMO, J. M., *El retablo sevillano del Renacimiento: análisis y evolución (1560-1629)*, Sevilla, Diputación Provincial, 1983; MORTE GARCÍA, C., «Documentos sobre pintores y pintura del siglo XVI en Zaragoza. I y II», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XXX, 1987, pp. 117-132, n.º 31-32, 1988, pp. 183-458; HERNÁNDEZ DETTOMA, M.ª V., «El contrato de aprendizaje artístico: pintores, plateros, bordadores», *Príncipe de Viana*, 188, 1989, Pamplona, Gobierno de Navarra, pp. 493-520.

⁹ Algunos ejemplos: MIQUEL JUAN, M., *Retablos, prestigio y dinero: talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico internacional*, Valencia, Universitat de València, 2008; MONTERO TORTAJADA, E., *La transmisión del conocimiento en los oficios artísticos. Valencia, 1370-1450*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2015.

¹⁰ MORTE GARCÍA, C., *Damián Forment escultor del Renacimiento*, Zaragoza, CAI, 2009 y CD.



Fig. 2. Damían Forment, San Pedro apóstol, 1537-1540. Santo Domingo de la Calzada, retablo mayor de la catedral del Salvador (izquierda); Arnau de Bruselas, San Pedro apóstol, a partir de 1553. Logroño, retablo mayor de la imperial iglesia de Santa María de Palacio (derecha). Fotos de la autora.

Para evitar el intrusismo profesional y controlar la praxis artística, las ciudades tenían sus propias ordenanzas gremiales y las «pruebas de examen». El 17 de octubre del 1502, el concejo de Zaragoza redactó una serie de ordenanzas de reglamentación del oficio de pintor para los pintores de la Cofradía de San Lucas: «Item quieren y hordenan que ningún pintor no pueda tomar hobra alguna y para hobrador sino que primero sea examinado por los veedores del dicho arte [...] y que el tal que se examinara sea tuvido de dar un yantar a los dichos mayordombres e veedores».¹¹

El contenido del examen de maestría varía de una ciudad a otra, así como las exigencias para los distintos oficios artísticos. Las ordenanzas de Zaragoza reformadas en 1517 exigían tres pruebas distintas según fuera pintor de retablos, de cortinas o de oro (dorador). Al pintor de retablos se le exigía en el examen dibujar una historia en una tabla, de lo que se deduce la importancia de la enseñanza del dibujo en su formación artística, aunque este aspecto no es frecuente que se mencione en España en los contratos de aprendizaje. Estos ejercicios de dibujo para educar el ojo y la mano lo escribe ya Leonardo en su *Tratado de la Pintura*.

¹¹ MORTE GARCÍA, C., «Documentos sobre pintores y pintura..., I», *op. cit.*, 1987, doc. 2.

Los distintos oficios tenían su prueba específica marcada por el gremio para el examen de maestría y poder ejercer su profesión libremente, abriendo obrador y tienda.¹²

En la formación de los artistas del Renacimiento, una vez finalizada su etapa de aprendizaje en un taller, también influían los viajes y no los hacían solo para buscar trabajo, eran también una forma de conocimiento. En este último caso era obligado emprender el viaje a Italia. Francisco de Holanda escribió: «Ni pintores, ni escultores, ni arquitectos pueden producir obras significativas si no hacen el viaje a Roma» (*De la Pintura antigua*, 1548).

LAS ACADEMIAS DE ARTE DE FLORENCIA Y ROMA EN EL CINQUECENTO

Si los artistas del Renacimiento aspiraban a una mejor posición social y que su profesión fuera considerada liberal, equiparándose a los poetas y escritores, decidieron que debía cambiar su formación para lograrlo. Los círculos artísticos, fundamentalmente italianos, se preocuparon por crear establecimientos, como las academias, en las que los jóvenes artistas recibieran una educación teórica que fuera más allá de la mera enseñanza práctica que proporcionaban los gremios y los talleres. Las mujeres eran excluidas de las academias pero podían ser nombradas académicas.

Según Pevsner, basándose en la descripción de Vasari, Lorenzo el Magnífico alrededor de 1490 «creó la primera escuela informal y pequeña para estudiantes de pintura y escultura, independiente de todas las normas y restricciones de las corporaciones».¹³ Lorenzo contrató al escultor Bertoldo como maestro y director de la escuela para educar a los jóvenes seleccionados, en el estudio de las obras antiguas y modernas pertenecientes a la colección de los Médicis. Tanto Leonardo como Miguel Ángel prepararon el terreno sobre el que Vasari en Florencia (1563) y Zuccaro en Roma (1593) erigieron las academias de arte, con una función educativa esencial y se convertirían en prototipo de las academias en el futuro.

¹² Sobre los orfebres se pueden consultar los diferentes volúmenes de RIVAS CARMONA, J. (coord.), *Estudios de platería San Eloy*, Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones, 2001 a 2019.

¹³ PEVSNER, N., *Las Academias de Arte: pasado y presente*, epílogo de F. Calvo Serraller, Madrid, Ediciones Cátedra, 1982, p. 40, la descripción de Vasari procede de la edición de 1568 de sus *Vidas*.



Fig. 3. Agostino Veneciano, *La Academia en casa del artista, 1531* (izquierda). Nueva York, *The Metropolitan Museum*, dominio público; (derecha) Enea Vico, *La Academia de Baccio Bandinelli, h. 1544*. Londres, *The British Museum*.

Una solución anterior a las academias de arte regladas y donde aparece el término *academia* aplicado a un lugar dedicado a la educación artística, fue la iniciativa de Bandinelli, «gran escultor pero hombre vanidoso» y rival de Miguel Ángel,¹⁴ que estableció una escuela en su taller, primero en Roma en 1531 y años después en Florencia y las llama *academia*, para promover el prestigio de su profesión. La mejor publicidad a esta iniciativa fueron dos estampas editadas en Roma que muestran la academia en funciones, con jóvenes que dibujan y copian, mientras lo mayores debaten, observan o meditan; todos van con vestidos elegantes a la moda [fig. 3]. La estampa de 1531 fue grabada por Agostino Veneciano.

La segunda, sin fecha, la grabó Enea Vico y la propaganda está tanto en el texto del libro abierto colocado sobre la alacena arriba a la derecha como en la cruz de la Orden de Santiago, insignia puesta en la chimenea y en la prenda de vestir del hombre con barba situado en el fondo a la derecha, sin duda un autorretrato del propio Bandinelli. No se representa un taller de escultura, sino un estudio intelectual con libros y antigüedades, además de huesos humanos en primer plano apropiados para el estudio anatómico.

En ambas estampas la escena es nocturna como eran las clases de dibujo, a la luz de las velas. En el Renacimiento el dibujo se consideraba «base de las

¹⁴ WITTKOWER, R. y M., *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución francesa*, Madrid, Cátedra, 1982, pp. 218-229.

artes» y los jóvenes de esos grabados están copiando modelos desnudos tridimensionales estáticos, para aprender la representación de la figura humana.¹⁵

El comienzo de las modernas academias de arte se sitúa en la *Accademia del Disegno* de Florencia, fundada en 1563 bajo la protección de Cosme de Médicis por sugerencia de Vasari. Un año antes, el pintor y teórico ya proponía que los artistas se podían liberar de la dependencia de sus respectivos gremios con este nuevo sistema de organización. Para la academia florentina se elaboraron unas normas y el artículo 22 de las mismas ordenaba que en la sala de sesiones debía haber un friso, con los retratos pintados o esculpidos de los artistas que se habían distinguido en la Toscana, de este modo los artistas podían, gracias a su trabajo, figurar entre los hombres ilustres.¹⁶

A los pocos años de su fundación surgieron problemas en esta entidad y el pintor Federico Zuccaro, en una carta fechada entre 1575 y 1578, pide reformarla, limitando la actividad propia de la misma a la enseñanza, poniendo el *énfasis en los temas teóricos*, proponiendo la instalación de una sala de dibujo y otorgando premios a los mejores estudiantes. Este plan no se llevó a cabo y en 1585 se publicaron nuevas reglas no muy diferentes a cualquier gremio de la época.

Antes de la fundación en Roma de la *Accademia de San Lucas* en 1593, hubo una serie de iniciativas para liberarse de las reglas de los diferentes gremios y fueron pioneros los escultores debido a la «todopoderosa personalidad de Miguel Ángel».¹⁷ La nueva iniciativa y definitiva para la fundación de la *Accademia* se debió al cardenal Federico Borromeo y al pintor Federico Zuccaro, declarándose abierta el 14 de noviembre de 1593. En las reglas dadas ese año y en las de 1596 se dice que el objetivo principal de la academia es la enseñanza, es decir, un centro de preparación —para pintores, escultores y arquitectos—, con dibujo del yeso y del natural, con profesores y premios ocasionales. Las conferencias y los debates sobre teoría del arte propuestos por Zuccaro nunca tuvieron mucho éxito y surgieron dificultades entre la academia y la organización medieval superviviente de artistas.

¹⁵ VV. AA., *El dibujo, belleza, razón, orden y artefacto*, Zaragoza, DPZ / Fundación Mapfre Vida, 1992; y CUENCA, M.^a L.; HERNÁNDEZ PUGH, A., y MATILLA, J. M. (eds.), *El maestro de papel. Cartillas para aprender a dibujar de los siglos XVII al XIX*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2019.

¹⁶ PEVSNER, N., *Las Academias...*, *op. cit.*, pp. 44-50 y 197-203.

¹⁷ PEVSNER, N., *Las Academias...*, *op. cit.*, pp. 51-57; ZUCCARO, F., *Scritti d'Arte*, edición a cargo de HEIKAMP, D., Firenze, Leo S. Olschki - Casa Editrice, 1961, 2 vols.

El ascenso social de Zuccaro y su vanidad lo muestran la compra de un magnífico solar en Roma para construir un palacete, hoy sede de la Biblioteca Hertziana, concebido como residencia familiar e institución de enseñanza para los artistas jóvenes que llegaban a Roma sin recursos. En la decoración de las dependencias internas se exalta a la familia Zuccari, a la que el pintor sitúa en el epicentro de una saga principesca. También se pintaron una serie de frescos relacionados con la teoría del diseño ideada por Zuccaro para su principal escrito sobre las artes.¹⁸

LA LUCHA POR LA LIBERTAD: EL NUEVO PROTOTIPO DE ARTISTA

Lo reseñado antes ha puesto de manifiesto cómo un grupo de artistas se significaron en el Renacimiento para cambiar aspectos de su profesión y alcanzar un ascenso social. Una fuente documental en la concepción del nuevo artista en el Renacimiento es la literatura artística. En Italia tanto en el siglo xv como en el xvi hubo desacato de las leyes gremiales, comenzando por Brunelleschi que se negó a pagar en 1434 la cuota al *Arte dei Maestri di Pietra e Legnami*. Otra actuación notable en el mismo aspecto la protagoniza Giovanni Battista Paggi enfrentándose al gremio de Génova a fines del Quinientos, cuya actuación se conoce por una serie de cartas enviadas por él a su hermano y en una escribe: «El arte de pintor puede aprenderse perfectamente sin un maestro porque el primer requisito para su estudio es un conocimiento de la teoría que se basa en las matemáticas, la geometría, la aritmética, la filosofía y otras nobles ciencias que se pueden sacar de los libros».¹⁹

Los gremios tuvieron una muerte lenta. En 1571 el gran duque de Florencia eximió a los académicos de la afiliación gremial y en Roma la autoridad del gremio se quebró en el siglo xviii, igual que en la mayor parte de las ciudades españolas a excepción de Zaragoza. Ya en diciembre de 1666 los pintores de la capital del Ebro abandonaron la Cofradía de San Lucas para ejercer su profesión con entera libertad, separándose de los doradores.²⁰

¹⁸ ACIDINI LUCHINAT, C., *Taddeo e Federico Zuccari: fratelli pittori del Cinquecento*, vols. I-II, Milano, Jandi Sapi, 1997; MORALEJO ORTEGA, M. M., *Federico Zuccari*, Madrid, Real Academia de la Historia, <dbe.rah.es/biografias/federico-zuccari> (consulta: 30/1/2019).

¹⁹ *La tavola del Paggi* (1607), en WITTKOWER, R. y M., *Nacidos bajo el signo de Saturno...*, op. cit., 1985, pp. 21-22.

²⁰ ANSÓN NAVARRO, A., «El gremio de doradores de Zaragoza (1675-1820)», *Homenaje a D. Federico Balaguer Sánchez*, Huesca, IEA, 1987, pp. 485-511, espec. pp. 488-489.



Fig. 4. Anónimo, taller del artista, después de 1550. Burgos, sillería de coro de la catedral de Santa María (arriba); (abajo) Juan Moreto, florentino, taller del artista y firma 1546. Zaragoza, sillería de coro de la basílica catedral de Nuestra Señora del Pilar. Fotos de la autora.

Si analizamos imágenes correspondientes al siglo XVI, se advierte el cambio en la representación del artista en el Renacimiento en ámbitos geográficos diferentes que pueden servir como ejemplo en sus pretensiones de ascenso social. En España y en la sillería del coro de la catedral de Burgos,²¹ en la taracea de uno de los asientos aparece el taller de un pintor y dos personajes con vestidos ricos que denotan un *status* superior, si bien la praxis artística todavía es cercana a una concepción de oficio artesano medieval. La lectura de la escena, de izquierda a derecha, comienza con una figura de mediana edad dando un baño de cola a una columna con un pincel de brocha gorda; la cola se calienta en el recipiente colocado en la lumbre situado debajo de la mesa. En el centro, un joven aprendiz está moliendo los colores junto a la caja de pintura. Finalmente, el maestro, sentado en una silla de caderas, lleva en las manos el tiento y el

²¹ La sillería se encargó al escultor francés Felipe Vigarny en 1506 y se terminó en 1610; en 1544 Simón de Bueras se incorporó a los tallistas que participaban en la sillería y en 1583 García de Arredondo se ocupó de la silla arzobispal. La fecha del relieve que nos ocupa se debió hacer a partir de 1550 tanto por la indumentaria del aprendiz y del maestro como por la silla de caderas, debo esta sugerencia del mueble a Elisa Ramiro Reglero.

pincel para terminar la cabeza pintada en la tabla colocada en el caballete. Las herramientas, colgadas o en el suelo están relacionadas con el trabajo práctico de la profesión [fig. 4].

Una representación diferente encontramos en la sillería de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza (1542-1548). Se trata de un friso con la escena de la *Alegoría de la escultura*, donde aparece un hombre esculpiendo con mazo y cincel una imagen en un panel. Es la representación genérica del escultor, pero en su tratamiento iconográfico aparece como el artista que trabaja con música, aspecto que lo aleja de la mera profesión como un oficio manual, según la idea descrita por Leonardo en su *Tratado* a propósito de los pintores. Es posible que la idea fuera concebida por el italiano Juan Moreto que trabaja en esa sillería de coro junto a Esteban de Obray y Nicolás de Lobato²² [fig. 4].

El movimiento que se produjo en el Renacimiento por parte de los artistas consistente en desprenderse lo más posible de las limitaciones que el sistema gremial conllevaba, lo prueba la iniciativa de poner sus nombres en las obras que realizaban.

Otro aspecto ligado a las reivindicaciones de los artistas fue la invención del autorretrato a comienzos del Renacimiento, una manera de transmitir sus aspiraciones sociales e inquietudes intelectuales. Como anotan Paleotti y Radke, la representación del artista cambia en el Renacimiento y comparan la imagen del relieve de Nanni di Banco comentado antes y la imagen que elabora el escultor Baccio Bandinelli de sí mismo en el *Autorretrato* de hacia 1530 (Museo Isabella Stewart Gardner, Boston)²³ [fig. 5]. En esa pintura, el artista aparece sentado señalando un dibujo de dos desnudos masculinos, aparece bien vestido no como un artesano y de hecho en la pintura no están las herramientas propias de su oficio. Bandinelli se exhibe portando una cadena de oro al cuello de la que pende la venera de la Orden de Santiago. La misma insignia luce en el retrato de Bandinelli grabado por Nicolo della Casa, representado en su estudio elegantemente equipado, rodeado de obras de su mano, bocetos en barro o en cera previos a la ejecución final de las piezas [fig. 5].

²² MORTE GARCÍA, C., «Temas profanos en las sillerías de coro aragonesas», en REDONDO, G.; MONTANER, A., y GARCÍA, M.^a C. (eds.), *Actas del Primer Congreso Internacional de Emblemática General* (1999), Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2004, pp. 1789-1826, esp. p. 1803.

²³ PAOLETTI, J. T., y RADKE, G. M., *El arte en la Italia del Renacimiento*, op. cit., pp. 21-23. Con anterioridad se publica el libro de WOODS-MARSDEN, J., *Renaissance Self-portraiture: The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist*, New Haven & London, Yale University Press, 1998.



Fig. 5. Nicolo della Casa, Retrato de Baccio Bandinelli, 1544-1547 (izquierda). Nueva York, Metropolitan Museum of Art; (derecha) Baccio Bandinelli, Autorretrato, h. 1530. Boston, Isabella Stewart Gardner Museum, (derecha). Dominio público.

Los artistas se pueden retratar con algún elemento que los relacione con los poderosos. Un buen ejemplo de la imagen que Tiziano proyectó de sí mismo es el autorretrato del Museo del Prado (h. 1562), donde destacó su nobleza con la vestimenta de color negro y mediante la cadena de oro, regalo de Carlos V, sin renunciar a su habilidad como pintor.

Algunos artistas, como exponente del culto a la fama, prescinden de los instrumentos de la profesión en sus autorretratos. Así lo hace Alberto Durero representándose con elegante indumentaria y cubriéndose las manos con las que trabaja con guantes, de acuerdo con una posición elevada y la intención de elevarse de artesano a artista para situar la pintura entre las artes liberales. Consciente de su valía escribe en el frente del alfeizar de la ventana a «1498, lo pinté según mi figura. Tenía yo veintiséis años». A continuación firma y pone su anagrama AD (Museo Nacional del Prado)²⁴ [fig. 6].

La influencia de la Antigüedad romana en el retrato renacentista y su importancia entre los poderosos, se plasmó también en la trascendencia de la medalla según ya intuyó, entre otros artistas, Federico Zuccaro, pintor, arquitecto y escritor. La vanidad de este artista quedó plasmada en una medalla que él mismo

²⁴ SILVA MAROTO, P., «63. Alberto Durero», en FALOMIR, M. (ed.), *El retrato del Renacimiento*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2008, p. 280.



Fig. 6. Alberto Durer, Autorretrato, a los 26 años, firmado y fechado 1498. Madrid, Museo Nacional del Prado. Dominio público.

ordenó realizar en la que aparece en el anverso la figura de busto del pintor, con la gruesa cadena y medalla regaladas por Felipe II, y en el reverso se reproduce el retablo del altar mayor de la basílica escurialense.²⁵ En el retrato de 1604 (Florenzia, Uffizi Gallery), que le hizo Fede Galizia, luce la cadena y de ella cuelgan dos medallas que representan a Carlos Borromeo y a Felipe II. La obra tiene gran significado y se relaciona con la cuestión de la nobleza del arte en el Renacimiento y de los mecenas o patronos que honran a los artistas.²⁶

Anterior a la medalla del pintor italiano es la de Juan de Herrera, arquitecto del rey en el monasterio del Escorial, en la que se hizo retratar por su amigo Jacome da Trezzo en 1578.

²⁵ PÉREZ DE TUDELA GABALDÓN, A., «La imagen del monasterio del Escorial en las medallas de la segunda mitad del siglo XVI», en CAMPOS F. J. (coord.), *Actas del Simposium Literatura e imagen en El Escorial (1/4-9-1996)*, San Lorenzo de El Escorial, Real Colegio Universitario María Cristina, 1996, pp. 771-790.

²⁶ La primera en señalar que era un retrato pintado por Fede Galizia fue MELONI TRKULJA, S., en la ficha que publicó en el volumen: *Gli Uffizi. Catalogo generale*, Florenzia, Centro Di, 1979, p. 878, n.º A380. El cuadro se expuso como Fede Galizia en Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, BAYER, A. (ed.), *Painters of Reality: The Legacy of Leonardo and Caravaggio in Lombardy*, Yale University Press, New Haven and London, 2004, p. 183.



Fig. 7. *Damián Forment, Autorretratos, 1509-1512 (izquierda). Zaragoza, retablo mayor de la basílica catedral de Nuestra Señora del Pilar; (derecha), 1520-1525. Huesca, retablo mayor de la catedral de Jesús Nazareno. Fotos de la autora.*

En otras ocasiones, el artista no se identifica cuando se autorretrata poniendo su nombre, sino por medio de otros elementos como hace *Damián Forment* en el medallón colocado en el basamento del retablo mayor de la basílica catedral de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza (1509-1518). Plantea aquí recursos eruditos en relación con su apellido, trigo (en latín, *frumentum*); por ello, espigas de este cereal a modo de orla envuelven su figura. Por otra parte, es patente la demostración de su conciencia profesional por medio de las herramientas de su oficio: mazo y cincel, anudadas a unas cuerdas que cuelgan de dos argollas [fig. 7]. *Forment* se autorretrata de nuevo en el sotabanco del retablo mayor de la catedral de Huesca con una gorra que se pone de moda en torno a 1520 y debajo de su imagen hay tres animales. Se trata de un gato intentando atrapar a un ratón que muerde una espiga de trigo y está enfrentado a otro ratón más pequeño. El simbolismo de la escena debe aludir al propio escultor por la utilización etimológica de su apellido [fig. 7].

A pesar de la búsqueda de un nuevo prototipo de artista, lo habitual en los encargos de las obras era hacer un contrato entre cliente y artista, si bien los modelos variaban considerablemente entre países y según de qué artista

se tratara. En el documento contractual se regulaban todos los aspectos de la realización de las obras hasta el mínimo detalle: las características materiales y simbólicas del encargo, las medidas, el precio acordado, los plazos de ejecución, los colores, los modelos a seguir o las fianzas por parte del artista.

El sistema de pago variaba, si bien lo más generalizado era un cobro a plazos o no se fijaba el precio del proyecto contratado y se tasaba una vez concluido. Sin embargo, hay excepciones que demuestran lo contrario, incluso el comitente aceptaba el precio requerido por el artista. Un ejemplo muy singular que ejemplifica los cambios producidos en la profesión, en la relación cliente-artista, lo protagoniza Miguel Ángel con la pintura de *Leda y el cisne* (desaparecida), encargada por Alfonso d'Este en 1529.²⁷

Los maestros más famosos no tenían que basar sus ingresos solo en los encargos, sino que también sus clientes-mecenas les concedían cargos o dádivas, que les permitían aumentar sus rentas y vivir emulando a sus patrocinadores. Tiziano, cada vez que pintaba al emperador Carlos V, recibía 1.000 escudos de oro, además al nombrarlo caballero y conde palatino en 1533, percibió una pensión de 200 escudos sobre la Cámara de Nápoles, a los que se añadían 300 del Fondaco de Tedeschi que le otorgaron los señores venecianos (VASARI, 1568, v. 3, t. 3). Federico Zuccaro recibió una cuantiosa retribución de Felipe II antes de salir de España y la completó con la cesión económica obtenida de los derechos de una aduana en Nápoles.

Si bien no conocemos un caso comparable a los anteriores entre los artistas españoles, Alonso Berruguete «pintor del rey nuestro señor Carlos I», obtuvo el cargo de escribano del Crimen en la Real Audiencia y Chancillería de Valladolid (20 de octubre de 1523), que le reportó importantes beneficios económicos, pero también prestigio. En esta búsqueda paulatina de ascensión social compró un señorío que le otorgaba carta de hidalguía y pertenecer a la nobleza.²⁸

La figura del artista-comerciante y del artista-empresario se mantuvo en el Renacimiento, además de la existencia de un «proletariado de artistas».

²⁷ VASARI, *Le vite de' più eccellenti...*, v. 3, t. 3, p. 743, Biblioteca Nacional de España, ejemplar de *Le vite* de Vasari anotado por el Greco, Biblioteca digital hispánica, <<http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000186192>> (consulta: 15/4/2020); WITTKOWER, R. y M., *Nacidos bajo el signo de Saturno...*, op. cit., 1982, pp. 45-46.

²⁸ Berruguete en su faceta de comerciante vendía vino en sus casas de Valladolid, lo que motivó un pleito con los monjes del vecino San Benito en 1555, en PARRADO DEL OLMO, J., *Alonso Berruguete*, Madrid, Real Academia de la Historia, <<http://dbe.rah.es/biografias/8613/alonso-berruguete>> (consulta: 14/3/2020).

Las obras *post mortem* levantadas en memoria de algunos artistas también son significativas del cambio ocurrido en el Renacimiento sobre su persona. El monumento funerario más espectacular fue el de Miguel Ángel (†1564), proyectado por Vasari en la basílica de Santa Croce, de Florencia, iglesia reservada a los grandes héroes de la ciudad. La *Accademia delle Arti del Disegno* de esa ciudad le organizó en la iglesia de San Lorenzo unos funerales espectaculares, acordes con la magnificencia del arte efímero realizado en el templo para la ocasión, con un catafalco comparable al Mausoleo de Augusto en Roma y Vasari describe todo con precisión; también proporciona datos sobre la tumba «tuttavia si lavorano» (VASARI, 1568, v. 3, t. 3, pp. 786-796).

¿DAMAS Y PINTORAS, MONJAS PINTORAS, ESCULTORAS, GRABADORAS, APRENDIZAS, MAESTRAS, PROFESIONALES O DAMAS AFICIONADAS, ARTESANAS VERSUS ARTISTAS?

Esos nombres relacionados con las artistas surgen en los estudios de género que empezaron a aparecer a partir de la década de 1960, entonces afloran nombres de diferentes mujeres artistas del Renacimiento y se ha podido confeccionar una parcela de su trayectoria vital. Es un tema todavía complicado de determinar porque conocemos pocos datos fiables acerca de la situación de las mujeres, dado que se dedicaron menos a la producción artística y sus nombres no suelen aparecer en la documentación escrita: gremios, academias, contratos, pagos o talleres. También algunas de sus obras han sido atribuidas a sus contemporáneos varones.

Si el arte se inscribe como una actividad pública y predominantemente masculina, las representantes femeninas dentro del arte se pueden considerar en su mayoría como algo complicado, difícil y marginal, al ser su territorio el mundo privado de la familia y depender del varón.²⁹ No obstante, a pesar de todas las dificultades, las mujeres artistas en el Renacimiento fueron más numerosas que en épocas anteriores y tuvieron una mayor visibilidad debido a varios factores: el precedente en la Edad Media por el debate literario y académico en defensa de la capacidad intelectual de las mujeres frente a la misoginia,³⁰ mayor interés por nombrar y conocer a las artistas de la Antigüedad a través de las fuentes

²⁹ CHADWICK, W., *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona, Destino, 1992, p. 60.

³⁰ Esta cuestión con amplia bibliografía en VARGAS MARTÍNEZ, A., *La Querrela de las mujeres. Tratados hispánicos en defensa de las mujeres (siglo XV)*, Madrid, Fundamentos, 2016.

escritas, consolidación social del artista en el Renacimiento, cambio de actitud en la educación de las mujeres en las clases privilegiadas y el valor de unas pocas en tomar conciencia de su valía profesional.

Tenemos menor información acerca de la contribución de las mujeres a la producción artística en la Edad Media, pero es un hecho y se puede comprobar en las ilustraciones miniadas, dado que su participación en la construcción y en los talleres de iluminación de manuscritos había sido frecuente, si bien suelen permanecer en el anonimato. Se constata en la documentación escrita que existían mujeres artistas cuya actividad se desarrollaba mayormente en el claustro, desde el bordado a la miniatura, porque el convento era una alternativa al matrimonio.

Un ejemplo muy temprano es el nombre de Ende que firma junto con el monje Emeterio en el *Beato del Apocalipsis* de Gerona (siglo VIII), y se identifica a sí misma como «de pintrix» (pintora) y «dei aiutrix» (ayudante de Dios). De una monja llamada Diemuda, del monasterio de Wessobrun en Baviera, se conocen hasta cuarenta y cinco libros de sus manos. Las dos artistas principales del siglo XII fueron Herrada de Landsberg (abadesa de Hohenburg) y santa Hildegarda de Bingen.³¹ Todavía en el siglo XVI las monjas trabajaban en los *scriptoria* monacales femeninos, como así lo sugiere un cantoral procedente del monasterio burgalés de San Salvador de Oña (ejemplar en comercio), donde en el colofón está escrito a tinta: «Este libro se acabo a VII días del mes de noviembre, año de quinientos XXIII. Escriviolo mari diez de oña, monja profesa deste monasterio». Surge la pregunta de si eran monjas pintoras o pintoras que profesan, en cualquier caso no tuvieron mucha proyección posterior.³²

Poco sabemos de Teresa Díez, que orgullosa de su trabajo firmó en un conjunto pictórico —fechado en torno a 1316— ubicado en el coro del Real Monasterio de las Clarisas de Toro (Zamora), «Teresa Diez me fecit»; su obra se descubrió en 1955 con motivo de unas obras realizadas en ese espacio.³³

³¹ DE DIEGO, E., *La mujer y la pintura del XIX español: cuatrocientas olvidadas y algunas más*, Madrid, Cátedra, 1987, pp. 28 y ss.; CHADWICK, W., *Mujer, arte...*, op. cit., pp. 47 y ss.

³² BEGUIRISTÁIN ALCORTA, M.^a T., «Arte y mujer en la Edad Media», *Asparkia, Investigación Feminista*, n.º 2, Castellón, Universitat Jaume I, 1993, pp. 55-62; ARANDA BERNAL, A., «Ser mujer y artista en España en la Edad Moderna. Siglos XVI-XVIII», *Roldana*, Sevilla, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2007, pp. 33-54, p. 48.

³³ MUÑOZ LÓPEZ, P., *Mujeres españolas en las artes plásticas: pintura y escultura*, Madrid, Síntesis, 2003. Se menciona una pintora residente en Calatayud (Zaragoza) en GARCÍA HERRERO, M.^a del C., y MORALES GÓMEZ, J. J., «Violant de Algaraví, pintora aragonesa del

En la literatura de final de la Edad Media y en la del Renacimiento se hicieron célebres las artistas legendarias de la Antigüedad, citadas por Plinio el Viejo en su *Naturalis Historia*. El historiador romano menciona, entre una relación de mujeres artistas, a la pintora Iaia de Cízico (*perpetua virgo*), trabajando en tiempos de Marco Terencio Varrón (s. I a. C.), que se autorretrató empleando un espejo, según recogió en el siglo XVI Felipe de Guevara en *Diálogos de la pintura*.

El florentino Giovanni Boccaccio escribe *De claris mulieribus* (1361-1362), donde declara en el prefacio haber escrito el libro para preservar la memoria a la posteridad de ciento seis mujeres famosas. Cambió el nombre de Iaia por el de Marcia, pero mantuvo lo principal del relato de Plinio. El manuscrito de Boccaccio fue uno de los manuscritos más populares y se conocen más de cien copias, e inspiró a los personajes de *La ciudad de las damas* escrita por Christine de Pisan en 1405. También se hicieron numerosas ediciones impresas en diferentes países y lenguas vernáculas, además del latín. En 1494 Paulo Hurus, alemán de Constanza, imprimió en Zaragoza *Johan Boccaccio, De las mujeres ilustres en romance*,³⁴ donde se lee: «De Marcia, fija de Varrón, virgen romana, la qual, allende desta maravillosa abstinencia de la carne, alcançó una excelente alabança en pintar [...] Hovo della en aquella arte grandes y insignes cosas, y entre las otras su misma ymagen, la qual ella mirándose en un spejo tan ententeramente sacó» (f. 70r y v).

Boccaccio destaca la habilidad de Marcia con el pincel y el cincel, pero profundiza en su virginidad al manifestar que evitaba la representación pictórica de hombres desnudos. La imagen de Marcia que acompaña el texto de las *Mujeres ilustres*, tanto en manuscritos como en impresos, suele ser muy variada. En una de las miniaturas del libro *Des clères et nobles femmes*, producido en Francia hacia 1470 (Biblioteca Pública de Nueva York, Colección Spencer MS. 33, f. 37v), muestra a Marcia trabajando en su taller, pintando su autorretrato a través de la imagen reflejada en el pequeño espejo pegado al arco al lado del caballete. Detrás de su figura se ven martillo y cincel sobre una mesa, herramientas imprescindibles en la realización de las esculturas que aparecen en el fondo de la estancia [fig. 8]. En las xilografías impresas se suele representar a Marcia pintando un cuadro y esculpiendo una imagen en el banco de trabajo.³⁵

siglo XV», *Aragón en la Edad Media*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, n.º 14-15, 1, 1999, pp. 653-674.

³⁴ Véase editado en Zaragoza por © Grupo Clarisel, Universidad de Zaragoza. ISSN 2530-1985; Fecha de publicación: 30/5/2016, con relación de las ediciones impresas y bibliografía, <<https://comedic.unizar.es/index/read/id/19>> (consulta: 20/3/2020).

³⁵ NASH, S., *Northern Renaissance Art*, New York, Oxford University Press, 2008, fig. 113.



Fig. 8. Anónimo, Marcia en su taller, *Des clères et nobles femmes*, Francia hacia 1470. Nueva York, Biblioteca Pública, Colección Spencer MS. 33, f. 37v.
<<https://www.pinterest.co.uk/pin/402720391670953456>>

Se puede decir que en la Edad Media, el mundo femenino estuvo más presente en la literatura que en las Bellas Artes y como era habitual se ensalza la virtud moral de las artistas, pertenecientes en su mayoría al mundo del claustro.

El debate sobre la capacidad intelectual de las mujeres (*Querelle de femmes*) y su inferioridad respecto a los hombres, continuó en los círculos ilustrados en el Renacimiento. Un ejemplo puede ser el texto insultante misógino de Baltasar de Castiglione en *Il libro del Cortegiano*:

Che le donne siano mò animali imperfetti, et per conseguente di minor dignità che gli homini, et non capaci di quelle virtu, che sono essi, non voglio io altrimenti affirmare [...] che la natura per ciò che sempre e intende, et disegna far le cose piu perfette, se potesse, produrre continuamente homini, et quando nasce una donna, è difetto o error de la natura (1539, libro terzo).

En otra parte del libro, Castiglione escribe sobre la educación de la perfecta aristócrata que debía tener «una refinada educación, habilidades para la pintura y el dibujo, la música y la poesía e ingenio en la conversación».³⁶ Algunas artistas del Renacimiento fueron de noble extracción, como la pintora Caterina dei

³⁶ Citado en MAYAYO, P., *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, Cátedra, 2003, pp. 28 y ss.

Vigri (1413-1463),³⁷ la escultora Properzia de Rossi (1490-1530) y de manera esencial Sofonisba Anguissola (h. 1530-1626). Si bien la mayoría de las mujeres artistas seguían la profesión paterna y se formaban en el taller familiar.

Pese a las condiciones adversas, se contabilizan —por el momento— en el Renacimiento unas treinta mujeres artistas, principalmente pintoras y en su mayoría nacidas en Italia. Las mujeres escultoras eran una *rara avis* y Vasari incluyó la biografía de Properzia de Rossi, de Bolonia, en sus *Vidas* y la compara con las mujeres famosas de la Antigüedad. Sin embargo, ofrece una visión contradictoria de la artista boloñesa, por un lado, da a entender el carácter débil de la mujer y, por otro, termina la biografía con un verso tomado de *Orlando Furioso*, de Ludovico Ariosto: «Le Donne son venute in eccellenza / Di ciascun'Arte ove hanno posto cura» («Las mujeres alcanzan la excelencia en cualquier arte al que se hayan dedicado».³⁸

Lo habitual era que las mujeres artistas del Renacimiento procedieran de familias de pintores, bajo cuya tutela se educaban. La lista es muy amplia, de algunas se ha podido identificar obra y a otras las conocemos por aparecer mencionadas en la literatura artística.³⁹ En el siglo xv, en Florencia está Antonia Uccello, monja carmelita, hija del pintor Paolo Uccello, de la que Vasari al final de la biografía de su padre escribe: «Dejó una hija que sabía dibujar».⁴⁰ No se ha identificado con seguridad ninguna obra suya. Algunas fueron destacadas miniaturistas, como María Ormaní que se autorretrata en 1453 en el *Brevarium Calendario de Usum Ordinis S. Agustini* (Oesterreichische Nationalbibliothek, Viena, Cod. 1923).

En el siglo xvi hubo también destacadas miniaturistas como Levina Teerlinc, que trabajó en la corte de Eduardo VI y Enrique VIII de Inglaterra, y cobra-

³⁷ Ingresó en la orden religiosa de las clarisas de Ferrara, modelo de mujer culta del Renacimiento: pintaba, iluminaba, cantaba y hablaba y leía latín. ARTHUR, K. G., *Women, Art and Observant Franciscan Piety: Caterina Vigri and the Poor Clares in Early Modern Ferrara (Visual and Material Culture, 1300-1700)*, Amsterdam, University Press, 2018.

³⁸ VASARI, G., *Le vite...*, 1568, v. 2, t. 3, pp. 171-174; FORTUNATI, V., y GRAZIANI, I., *Properzia de' Rossi. Una scultrice a Bologna nell'età di Carlo V*, Bologna, Compositori Editrice, 2008.

³⁹ DABBS, J. K., *Life Stories of Women Artists, 1550-1800: An Anthology*, Londres y Nueva York, Routledge, 2009.

⁴⁰ VASARI, G., *Le vite...*, v. 1, t. 2, p. 274; CHADWICK, W., *Mujer, arte...*, *op. cit.*, pp. 60-62. Más singular por su biografía fue la pintora Onorata Rodiani (†1452), SORESINA VIDONI, B. de, *La Pittura Cremonese*, Milán, 1824, p. 120.

ba una paga superior a la percibida por artistas masculinos.⁴¹ De igual modo continuaron en el Quinientos y en los conventos italianos, monjas pintoras y miniaturistas como Plautilla Nelli (1524-1588), priora del convento de Santa Catalina de Siena en Florencia.⁴²

Bernardo de Dominici, en sus biografías de artistas napolitanos publicadas en el año 1742, en el capítulo de la biografía de la pintora Mariangiola Criscuolo (h. 1548-1630), nombra un conjunto de mujeres artistas «modernas». Declara que solo se va a ocupar de Mariangiola, hija y sobrina de pintores, porque «col suo pennello recò tanto lustro a se stesa, ed alla Patria ornamento». Reconoce su «maravilloso talento» e insiste en la virtud de la dama y que muchas mujeres fueron a su taller más para aprender a ser buenas cristianas en lugar de buenas artistas.⁴³

Las mujeres participaron en el trabajo artístico cooperativo en el taller familiar y casi siempre resulta muy complicado precisar su participación en las obras, como sucede con las hijas del pintor Juan de Juanes, Margarita y Dorotea, que «vivieron en perpetua virginidad por el amor del arte».⁴⁴

No se ha podido relacionar con seguridad obras pintadas por Isabel Sánchez-Coello Reinalte, a pesar de aparecer citada en diversas fuentes escritas coetáneas y haber trabajado con su padre, el pintor de cámara Alonso Sánchez Coello. Fue mujer polifacética: pintora (destaca como retratista, según ya ensalza el valenciano Ribera en 1609),⁴⁵ poeta y música. Incluso participó en los pasa-

⁴¹ VASARI, G., *Le vite...*, v. 3, t. 3, pp. 859-860, en el capítulo dedicado a los artistas flamencos, además de Levina da otros nombres de mujeres miniaturistas, algunas tan longevas como Clara Skeysers de Gante. Las carreras de Susana Horenboul y Levina Teerlinc y su impacto en el desarrollo de la miniatura del retrato en JAMES, S. E., *The Feminine Dynamic in English Art, 1485-1603: Women as Consumers. Patrons and Painters*, caps. 5 y 6, Londres y Nueva York, Routledge, 2009.

⁴² Las referencias a Plautilla aparecen en la vida de Properzia de Rossi, VASARI, G., *Le vite...*, 1568, v. 2, t. 3, pp. 173-174. Monja pintora fue también Barbara Ragnoni (1448-1533).

⁴³ DE DOMINICI, B., *Vite dei Pittori, Scultori, ed Architetti Napolitani*, Nápoles, Stamperia del Ricciardi, 1742, tomo II, pp. 327-330. Digitized by Googlebooks from Oxford University copy on February 1, 2007. (consulta: 10/9/2019).

⁴⁴ FRANCO LLOPIS, B., *La pintura valenciana entre 1550 y 1609. Cristología y adoctrinamiento morisco*, Lleida, Universitar de Lleida, 2008, p. 194. Sobre la historiografía de las artistas españolas: LANIN GONZÁLEZ, D., «Mujeres artistas en España en la Edad Moderna: un mapa a través de la historiografía española», *Anales de Historia del Arte*, vol. 28, 2018, pp. 69-85.

⁴⁵ RIBERA, P. P. de, *Le Glorie immortalì de' trionfi, et heroiche imprese d'ottocento quarantacinque donne illustri antiche, e moderne, dotate di conditioni, e scienze segnalate [...]*, Venecia, Apresso Evangelista Deuchino, 1609, art. 489.

tiempos representados en la corte de Madrid, como en el espectáculo teatral *Dafne* (1585 y 1593), encargado por la emperatriz María. Entre los intérpretes estaban las cuatro hijas del pintor Sánchez Coello e Isabel demostró su faceta como instrumentista y cantante, aspectos destacados entre otros por Vicente Espinel en *La casa de la memoria*:

En la divina mano el instrumento, doña Isabel Sánchez tiene y templa; óyelo el soberano coro atento, y la disposición y arte contempla la hermosura, el celestial talento que el más helado corazón destempla: garganta, habilidad, voz, consonancia, término, trato, estilo y elegancia.⁴⁶

En cuanto a Marietta Robusti (h. 1554-h. 1590), hija y seguidora de Jacopo Robusti Tintoretto, en cuyo taller trabajó más de quince años, conocida en su tiempo como «buona ritrattista» y de fama duradera en el tiempo, los datos no se reflejan en la existencia de obras seguras, incluso algunas han sido confundidas o dudosamente atribuidas.⁴⁷ Recibió una educación musical de acuerdo con el ideal feminista de su época, practicó canto, laúd y clavecín.⁴⁸

Intuimos que otras hijas y acaso mujeres de los artistas del Renacimiento participaron activamente en el trabajo de los talleres familiares, desafortunadamente nos falta todo tipo de información concreta. En el sotabanco del retablo mayor de la catedral de Huesca (comenzado en 1520), Damián Forment puso en esa parte su autorretrato y el retrato de su hija Úrsula y es posible que el escultor quisiera inmortalizar a su primogénita como homenaje por la ayuda prestada en el taller [fig. 9]. No podemos precisar si el papel desempeñado por Jerónima Alboreda, mujer de Forment, fue solo para encargarse de las finanzas de la «empresa de escultura» familiar en ausencia de su marido. El escultor coloca el retrato de Alboreda en el retablo mayor de Nuestra Señora del Pilar de Zaragoza (iniciado en 1509), representada destacando los valores de la perfecta

⁴⁶ RAMOS LÓPEZ, P., «*Dafne*, una fábula en la corte de Felipe II», *Anuario Musical: Revista de Musicología del CSIC*, n.º 50, 1995, pp. 23-46, <<http://anuariomusical.revistas.csic.es>> (consulta: 18/6/2019). Su escueta biografía en TORRE FAZIO, J. de la, *El retrato en miniatura español bajo los reinados de Felipe II y Felipe III*, Universidad de Málaga, 2009, tesis en acceso abierto en <www.sci.uma.es> (consulta: 20/7/2019).

⁴⁷ SAVAGE, A. J., *Marietta Robusti, la Tintoretta: A critical discussion of a Venetian Pittrice*, Master of Arts, The University of Tulsa, Tulsa, Oklahoma, diciembre, 2018, plantea la problemática de la atribución de obras a la pintora.

⁴⁸ Más segura es la producción conservada de Bárbara Longhi de Rávena (1552-1638), mencionada por Vasari e hija del pintor Luca Longhi con quien se formó, véase VIROLI, G. (ed.), *I Longhi: Luca, Francesco, Barbara pittori ravennati, sec. XVI-XVII*, Rávena, Longo ed., 2000.



Fig. 9. *Damián Forment*, Retrato de su mujer Jerónima Alboreda (*derecha*), 1509-1512. Zaragoza, retablo mayor de la basílica catedral de Nuestra Señora del Pilar; (*izquierda*) Retrato de Úrsula Forment, 1520-1525. Huesca, retablo mayor de la catedral de Jesús Nazareno. Fotos de la autora.

casada y las virtudes que la adornan por medio de las ramas y hojas de rosal, que explican los rosarios de cuentas colgados [fig. 9].

Muy distinto es el caso de la pintora Caterina van Hemessen (Amberes, 1528-1587), formada bajo la tutela paterna y con una producción artística demostrable. Quiso dejar evidencia de su trabajo en sus obras, como así lo sugiere *Autorretrato ante el caballete*, (Basilea, Kunstmuseum), firmado: «EGO CATERINA DE / HEMESSEN ME / PINXI 1548 // ETATIS SVAE / 20». Tuvo el patrocinio de la reina María de Hungría.⁴⁹

Sin embargo, fue en Italia donde hubo mayor número de mujeres artistas eminentes y profesionales en el Renacimiento.⁵⁰ Salvo Sofonisba y Catarina Cantona, todas fueron hijas de artistas y ejercieron como pintoras, a excepción de Catarina y Diana Scultori.

⁴⁹ TALON, C., «Catharina Van Hemessen's Self-Portrait», en SUTTON, E. (ed.), *Women Artists and Patrons in the Netherlands, 1500-1700*, Amsterdam, Amsterdam University Press B.V, 2019, pp. 27-54; VASARI, G., *Le vite...*, v. 3, t. 3.

⁵⁰ Con abundante información biográfica y visual: COMBALIA, V., *Amazonas con pincel. Vida y obra de las grandes artistas del siglo XVI al siglo XXI*, Barcelona, Destino, 2006; BARKER, S. (ed.), *Women Artists in Early Modern Italy: Careers, Fame, and Collectors*, London, Harvey Miller Publishers, 2016.

Catarina Cantona pertenecía a la nobleza de Milán y la ensalza Lomazzo como excelente bordadora, que hizo numerosas obras de «maravillosa belleza» para aristócratas europeos y reyes, incluido Felipe II. Concluye el teórico italiano el capítulo dedicado a la Pintura y a la semblanza de Cantona diciendo sobre el arte del bordado: «quest'arte non men difficile che nobile e liberale della pittura».⁵¹

Diana Scultori Ghisi (h. 1547-1612), considerada también como la primera mujer en dedicarse al grabado de forma profesional, era hija y hermana de grabadores, con taller propio en Roma. Fue admitida, junto con su primer marido, en la *Congregación dei Virtuosi del Pantheon* y para conmemorarlo mandó grabar hacia 1570 una medalla. En el anverso está el busto de ella sola ataviada con lujoso vestido de la época y la inscripción para identificarla; en el reverso aparece una mano femenina sujetando un buril para grabar una figura de la Virgen con el Niño y la acción se explica en el texto: «AES INCIDIMVS» (The British Museum, G3, IP.688). De este modo la artista grabadora quería hacer una construcción de identidad y de estatus social.⁵²

Dos de las mujeres consideradas las más notables de la historia del Arte de la segunda mitad del siglo XVI, fueron las pintoras Sofonisba Anguissola (h. 1530-1626) y Lavinia Fontana (1552-1614). El interés por ambas lo demuestra la bibliografía existente que se puede consultar en el catálogo de la reciente exposición, *Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana*, celebrada en el Museo Nacional del Prado (22/10/2019 – 2/2/2020).⁵³ Las dos alcanzan fama y reconocimiento en su tiempo y rompen con los estereotipos sociales asignados a las mujeres en el trabajo artístico. Para Sofonisba es un medio de alcanzar una posición en las cortes y para Lavinia supuso ser la primera reconocida como una profesional.

⁵¹ LOMAZZO, G. P., *Idea del tempio della pittura...*, Milán, 1590, pp. 166-167. Biblioteca Digital Hispánica, <bdh.bne.es/biblioteca/bdh0000051042> (consulta: 26/4/2020).

⁵² WOODS-MARSDEN, J., *Renaissance Self-portraiture...*, op. cit., 1998, p. 206; VASARI, G., *Le vite...*, v. 3, t. 3, p. 558, dice que sus obras son bellísimas y «ne sono restato stupefatto».

⁵³ Edición a cargo de Leticia Ruiz Gómez, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2019. Otra pintora italiana no tan longeva como Sofonisba y Lavinia, fue la aristócrata Lucrezia Quistelli (1541-1594), retratista y alabada por Vasari en esta faceta, si bien se ha conservado poca obra, véase BARKER, S., «Lucrezia Quistelli (1541-94), a Woman Artist in Vasari's Florence», en BARKER, S. (ed.), *Women Artists in Early Modern Italy. Careers, Fame, and Collectors*, Turnhout, Harvey Miller Publishers, The Medici Archive Project, 2017, pp. 47-80.

Sofonisba Anguissola, de noble familia de Cremona, fue «musica, letterata e soprattutto rarissima Pitrice» (Ribera, *Le Glorie immortali*, 1609, art. 454). Sus frecuentes autorretratos enfatizan las habilidades deseables en una dama aristocrática: aparece leyendo, tocando un instrumento musical o pintando. Los realizados en miniatura constituían un excelente soporte publicitario y se enviaban a diversas cortes y relevantes personajes. En *Autorretrato junto al caballete*, h. 1556 (Lancut, Zamek w Lancvcie, Polonia), muestra su faceta de pintora tanto de retratos como de composiciones religiosas. Giorgio Vasari visitó a la familia y dejó constancia de la preparación de Sofonisba tanto en la pintura como en el dibujo y alude a su estancia en la corte de Felipe II (1568, v. 3, t. 3, p. 562).

Lavinia Fontana, hija del pintor Próspero Fontana, convirtió a la pintura en un modo de ganarse la vida, fue la primera mujer en abrir un taller propio y desarrolló una notable actividad que se extendería a Florencia y a Roma; en esta última ciudad fue elegida miembro de la Academia. Su producción traspasó los límites y los géneros impuestos a las mujeres, tratando temas mitológicos con la lógica representación de desnudos, vedados por su condición femenina. En su *Autorretrato tocando la espineta acompañada de una criada*, 1577 (Roma, Accademia Nazionale di San Luca), se representa a la edad de 25 años ricamente ataviada, tocando el instrumento de teclado que formaba parte de las habilidades deseables en una dama aristocrática, mientras que el caballete del fondo hace referencia a sus aptitudes pictóricas. Lo pinta ante el espejo como regalo de bodas para su marido, Gian Paolo Zappi, pintor del taller de su padre y en la inscripción en latín figura como doncella.⁵⁴ Años después, el pintor y teórico Lomazzo la menciona en los siguientes términos: «mirabile ritrattice & istupenda coloratrice».⁵⁵

Muy elocuente de la consideración al final de la vida de la artista de Bolonia y a la misma altura que los genios masculinos del Renacimiento, es una medalla acuñada en su honor en Roma y realizada por el escultor Felipe Antonio Casoni en 1611. En el anverso aparece Lavinia de perfil y la leyenda identificativa. En el reverso se representa una alegoría de la Pintura; rodean la medalla escuadra y

⁵⁴ CANTARO, M.^a T., «8. Autorretrato tocando la espineta», ficha en el catálogo de la exposición *Historia de dos pintoras: Sofonisba Anguissola y Lavinia Fontana...*, 2019, pp. 104-105. Lavinia celebró su boda ese año de 1577 y siguió ejerciendo como pintora a pesar de tener once hijos.

⁵⁵ LOMAZZO, G. P., *Idea del tempio...*, 1590, p. 161; MURPHY, C., *Lavinia Fontana: A Painter and Her Patrons in Sixteenth-century Bologna*, New Haven & London, Yale University Press, 2003.

compás junto a la inscripción: «PERTE STATO GIOIOSO MIMANTENE» (British Museum, G3, IP.370).

Finalmente, otra de las pintoras italianas, a caballo entre el Renacimiento y el Barroco, cuyo reconocimiento tuvo lugar a través de los estudios realizados entre 1963 y 1989, fue Fede Galizia (1578-1630), hija de miniaturista, de la que Lomazzo escribe: «Esta joven se ha dedicado a imitar a nuestros más extraordinarios artistas» (1590, p. 163). Consciente de su valía profesional es su firma en el cuadro de *Judith con la cabeza de Holofernes* «Fede Galitia 1596», en la hoja de la daga con la que la heroína bíblica ha decapitado al general asirio (Ringling Museum de Sarasota, Estados Unidos).⁵⁶

PARA CONCLUIR

Finalizamos con una de las imágenes alegóricas más significativas sobre la representación de las artes plásticas para elevarlas al rango de las artes liberales. Se trata de la estampa de 1578 *La práctica de las Artes*, realizada por Cornelis Cort a partir de un dibujo de Van der Straet-Stradanus, de 1573, conservado en el British Museum⁵⁷ [fig. 10]. La escena muestra a maestros y aprendices ricamente vestidos, que denotan una posición social elevada, practicando las principales actividades artísticas, identificadas mediante sus correspondientes letreros.

Las artes de la escultura se dividen en tres de acuerdo a la propuesta por Plinio en su *Historia Natural* (libros 34-36). La más importante preside la escena y es la *Statvuaria*, o talla de materiales duros. Debajo aparece la *Scvlptvra* (el modelado) y, por último, a la izquierda en el fondo, está la *Fvsoria*, o fundición de metales.

A la derecha se representan las restantes artes. La *Pictvra* personificada por un pintor sobre un andamio, realizando en el muro una escena de batalla, considerada el género de mayor prestigio. En el lado inferior derecho está la

⁵⁶ ¿Acaso la pintora se quiere identificar con Judith? No hay acuerdo sobre esta identificación y el tema tuvo éxito al juzgar por las veces que lo pintó Fede, REDÍN MICHAUS, G., «7. Fede Galizia», en REDÍN MICHAUS, G. (ed.), *De Caravaggio a Bernini. Obras maestras del Seicento italiano en las colecciones reales*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2016, pp. 130-132.

⁵⁷ Nos basamos en el texto de DOCAMPO, J., *No solo Goya. Adquisiciones para el Gabinete de dibujos y estampas del Museo del Prado 1997-2010*, Madrid, Museo del Prado, 2011, pp. 236-239.



Fig. 10. Cornelis Cort, La práctica de las Artes, 1578, talla dulce, aguafuerte y buril sobre papel verjurado. Madrid, Museo Nacional del Prado, G002975. © 2019. Museo Nacional del Prado.

Architectura, con el arquitecto midiendo dibujos geométricos de un libro con ayuda de un compás. Detrás, un joven ayudante de pie dibuja una estatua de Venus desnuda y en el otro lado de la misma se encuentra la *Incisoria* o grabado calcográfico. El grabador aplica el buril a una plancha, mientras que en la mesa hay otro buril, unos anteojos, un estuche y otros útiles para grabar y dibujar.

Los *Tyrones picturae* (aprendices), estudian la *Anatomía* y cuatro muchachos copian un esqueleto con una pluma, instrumento que afila otro aprendiz. El maestro con anteojos y cuchillo en mano para trabajar en un cadáver desollado, utilizado para aprender a dibujar.

PRACTICONES DE LA PINTURA Y VIDA COTIDIANA DE LOS PINTORES EN EL ARAGÓN DEL SIGLO XVII

JUAN CARLOS LOZANO LÓPEZ
Universidad de Zaragoza

*A Julián Gállego, que nos enseñó a ver
y estudiar la Pintura de otro modo.*

INTRODUCCIÓN

EN EL SIGLO XVII TRABAJARON EN ARAGÓN un número muy elevado de pintores, que surgieron como respuesta lógica a la fuerte demanda de obras, especialmente —aunque no solo— de temática religiosa. Es por ello que la competencia debió de ser dura, tanto en el mercado «doméstico», con un bajo nivel de exigencia, como en los encargos de mayor entidad, que eran acaparados por artistas o talleres de renombre, autóctonos o foráneos, y resultaban inaccesibles para muchos artistas profesionales que tenían que conformarse con ejercer dignamente su oficio y buscar la supervivencia con la colaboración esporádica como pintores de taller, o mediante la realización de otros trabajos más o menos «artísticos» vinculados a su actividad propia: pintura decorativa, cielos rasos, motivos heráldicos, ornamentación de carruajes («encerados de pintura»), abanicos, dorado y policromía de imágenes y retablos, trazas para muebles litúrgicos, «moldes de pintura», aderezo y restauración de obras ajenas, decorados teatrales, arquitecturas efímeras, etc. El propio significado del término *pintor*, tal como aparece en la documentación, resulta ambiguo, pues parece referirse sin distinción alguna al oficio artístico tal como hoy lo conocemos, pero también al del responsable de policromar, estofar y encarnar tallas u otros objetos (pintor-dorador), e incluso al equivalente a nuestra denominación popular de «pintor de brocha gorda». Algunos pintores hicieron incursiones en la escultura, como es el caso de Juan de Orcoyen o Jerónimo Secano (que también ejerció como mercader), pero es preciso manejar con cautela esa dedicación, pues en algunos documentos referidos a arquitecturas efímeras (túmulos o capelardentes) participan varios pintores a los que se nombra como «escultores», tal vez por el carácter integrador de este tipo de productos artísticos o por el uso

de grisallas que otorgaban un acusado modelado, afín a lo escultórico, a figuras y motivos arquitectónicos. La labor de los iluminadores, sin embargo, parece perfectamente definida y diferenciada de la de los pintores. Y rara es la noticia de un Pedro Sánchez de Ezpeleta, que ejerció como conservador y restaurador de los cuadros de la Sala Real de la Diputación del Reino en 1601,¹ si bien en la documentación no son extraños los pagos por «adrezar» (aderezar, es decir, retocar o arreglar) obras ajenas.

En el oficio artístico, es obvio que el espectro de calidad es amplísimo, como lo era el importe de los trabajos y la exigencia de los clientes, sin olvidar el papel desempeñado por los pintores aficionados, normalmente autodidactas de escasas habilidades que hubieron de satisfacer una parte indeterminable de la demanda.

Esos pintores desarrollaban su quehacer en un marco de acción muy limitado, pues estaban sometidos a múltiples condicionantes, como eran: el control gremial; los deseos del encargante, quien directamente o a través de mentores imponía los temas e incluso la forma concreta de abordarlos (en ocasiones con gran detalle en cuanto a los modelos a seguir, pero también en el pormenor de los colores a utilizar o en otros aspectos materiales); el decoro y la moral públicos; y, por supuesto, la censura de la Iglesia que, de acuerdo con los preceptos emanados del Concilio de Trento, antepone la finalidad doctrinal y pedagógica, y la defensa de la fe, al valor puramente artístico de las obras. Se comprenderá por ello que los artistas buscaran su desahogo creativo en los aspectos puramente pictóricos y estilísticos, y a través de ciertas licencias en detalles secundarios o anecdóticos pero de no menor interés (bodegones integrados, fondos de paisaje, decorados arquitectónicos, retratos encubiertos...), pues todo lo demás les venía impuesto; un fenómeno que afecta de lleno a la pintura religiosa, la más abundante, y en muy menor medida a la de carácter profano. Y aunque no se tratara de obras que obedecieran a un encargo específico, los artistas abordaban su trabajo pensando en adaptarse a unos gustos concretos, o repetían ciertas composiciones a sabiendas de que tendrían salida comercial. En ese sentido, llaman la atención ciertas condiciones que en ocasiones aparecen en las capitulaciones y concordias, como por ejemplo el que durante un periodo de tiempo el artista no pudiera vender cuadros a otras personas, lo que

¹ Dato procedente de las fichas manuscritas con noticias de artistas del siglo xvii extraídas fundamentalmente de varios archivos zaragozanos por Vicente González Hernández, quien las utilizó en parte para sus publicaciones sobre el tema. Se conservan en el Archivo de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza [ARANBASLZ].

en la práctica equivalía a un pacto de exclusividad, como le sucedió al pintor Bartolomé Alberite en un contrato ajustado en 1647 con el sastre Miguel de las Obras y su mujer para hacerles unos cuadros.²

No obstante, en el caso de la pintura, el control ejercido por esas corporaciones fuertemente jerarquizadas y endogámicas que eran los gremios fue inferior al que se dio en otras manifestaciones artísticas, y en Zaragoza finalizó de forma precoz en 1666, año en que los jurados de la ciudad sancionaron de forma definitiva (aunque ya en las *Ordinaciones* de 1658 se había planteado) la ruptura de la Cofradía de San Lucas que hasta entonces agrupaba a pintores y «pintores de oro» o doradores,³ de la que se separaron los primeros, que pasaron a autodenominarse «profesores de pintura» y a ejercer por libre —fenómeno sin precedentes en España— su actividad profesional. Esta escisión se produjo seguramente tanto por los frecuentes problemas de competencia e intrusismo profesional existentes entre los dos oficios como por los deseos de algunos pintores cultos y especialmente concienciados de superar el carácter servil y artesanal de su trabajo y conseguir para la pintura la consideración de «arte liberal»; aspiraciones que, sin duda, pudieron ser alimentadas por los numerosos contactos con otros artistas y centros artísticos —señaladamente Italia— de los que se tiene constancia y encontraron un ambiente favorable durante la ilusionante presencia en Aragón de Juan José de Austria (1669-1677), bajo cuyo virreinato se consiguió el reconocimiento oficial por las Cortes de Aragón de 1677-1678, presididas por el rey Carlos II.⁴

² Salvo que se indique otra fuente, las referencias concretas que citamos a modo de ejemplo han sido extraídas de las tesis de licenciatura de varios autores que fueron dirigidas por el profesor Gonzalo M. Borrás y contienen información artística extraída de los protocolos notariales zaragozanos del siglo XVII. Publicadas en ALMERÍA GARCÍA, J. A., y otros, *Las artes en Zaragoza en el último tercio del siglo XVII (1676-1696). Estudio documental*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (col. Arte en Aragón en el siglo XVII, 1), 1983; y BRUÑÉN, A. I., CALVO, M.^a L., y SENAC, B., *Las artes en Zaragoza en el tercer cuarto del siglo XVII (1655-1675)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (col. Arte en Aragón en el siglo XVII, 2), 1987; y en línea: <<https://ifc.dpz.es/publicaciones/ver-coleccion/id/7>> [consulta: 17/2/2020].

³ La cofradía de pintores —de la que formaban parte los «pintores de oro» o doradores—, puesta bajo la advocación de san Lucas Evangelista, existía al menos desde comienzos del siglo XVI (las primeras ordinaciones conocidas son de 1502) y tenía su sede en la iglesia del convento de San Francisco. ANSÓN NAVARRO, A., *Academicismo y enseñanza de las Bellas Artes en Zaragoza durante el siglo XVIII. Precedentes, fundación y organización de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis*, Zaragoza, Gobierno de Aragón y Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, 1993, pp. 29-30.

⁴ Sobre el memorial presentado por los pintores a los cuatro brazos que componían las Cortes para conseguir ese reconocimiento y su trascendencia remitimos a ANSÓN NAVARRO,

La escisión de los pintores produjo serios perjuicios al gremio de doradores, y así se expresa en las *Ordinaciones* de la Cofradía de San Lucas de 1675 (dadas por los jurados de la ciudad y contenidas en un cuadernillo impreso en Zaragoza dos años más tarde):

[...] que con ocasión de aver separado los Señores Iurados nuestros antecesores el año de sesenta y seis, el Arte de Pintores del gremio en que estaban unidos, por justas causas y respetos, que para ello tuvieron, y aver resultado menoscabarse del una grande parte a dicha Cofradia con que se le contribuia por los Pintores, assi para los gastos de Festividades que hacen al Señor San Lucas, baxo cuya invocación estaban unidos, teniendo Capilla, y Retablo particular del Santo en la Iglesia de San Francisco, como para otras cosas, y gastos que a dicha Cofradia suelen ofrecerse [...]

No obstante, en esas nuevas ordinaciones los doradores tuvieron especial cuidado en mantener ciertas competencias que antes compartían con los pintores:

PRIMERAMENTE, que persona alguna de qualquiere estado, ò condición sea, no pueda usar del Oficio de Dorar, Estofar, Colorir, Encarnar, Platear, ni Dorar de sisa; ni dar colores al temple; ni trabajar, ni usar de las cosas pertenecientes al dicho Oficio, que no esté examinado por la Cofradia, y Maestros de ella, en pena de sesenta sueldos.

No debe extrañarnos por ello que en el último cuarto del siglo sigamos encontrando en la documentación noticias de pintores / doradores, lo que nos lleva a pensar que al menos parte de ellos no estaban dispuestos a renunciar a ese tipo de trabajos —ni por supuesto a los ingresos que reportaban—, y que tal vez ese logro reivindicativo fue más simbólico que efectivo. Sirvan como ejemplo José Bretón, Julián Garcés, Juan de Lisón... o Gabriel de Sanjuán, a quien en 1677 se contrata para dorar un retablo y para pintar ocho cuadros y la bóveda de dos capillas de la iglesia del Colegio de la Compañía de Jesús en Zaragoza; en la capitulación figura además como «dorador».

En Huesca no debió de existir un gremio de pintores durante el siglo xvii, si bien algunos estuvieron inscritos en la Cofradía de San José y Santa Ana, que agrupaba a los fusteros, mazoneros, obreros de villa, cuberos y torneros;

A., *Academicismo y enseñanza...*, *op. cit.*, pp. 33-38; y MANRIQUE ARA, M.^a E., «De memoriales artísticos zaragozanos (i). Una defensa de la “ingenuidad” de la pintura presentada a las Cortes de Aragón en 1677», *Artigrama*, 13, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 1998, pp. 277-293.

algo similar sucedió en Calatayud, donde la Cofradía de San José, fundada en 1625 y con sede en la colegiata de Santa María, agrupaba a la mayoría de los artistas.⁵ No fueron ajenos los pintores oscenses a los progresos que se estaban produciendo en otros lugares de España acerca del reconocimiento de la nobleza e ingenuidad de la pintura, como se evidenció en algunos pleitos documentados.⁶ En cualquier caso, ni en Zaragoza ni en Huesca se han localizado, hasta la fecha, exámenes para acceder al rango de maestro pintor, ni noticias sobre concursos públicos de obras pictóricas.

Sí existen abundantes ejemplos de contratos de afirmamiento o aprendizaje en la documentación notarial. Protocolizados están los que se establecieron entre los pintores Felices de Cáceres, Pedro y Andrés Urzanqui, Jusepe Martínez, Francisco Lupicini..., y los tutores de jóvenes llegados de Alagón, Calatayud, Daroca, Huesca, Jaca, Tamarite de Litera..., localidades en su mayoría de cierta entidad y con notable actividad artística en ese momento, lo que nos habla claramente de la existencia de vocaciones artísticas y del deseo por parte de algunas familias de que esos jóvenes aprendiesen con los mejores. Encontramos incluso a un Domingo Marco, natural de Estanc (Estang) d'Armanhac en la Gascuña, que se afirma en 1598 con Miguel Abejar.⁷

Gracias a estos contratos de afirmamiento sabemos que la estancia en el taller, que se iniciaba entre los doce y los dieciséis años —aunque hay ejemplos en los que la edad de inicio se retrasa hasta los veinte—, podía durar entre uno y seis —tres era lo más frecuente— y así se pasaba a oficial (mancebo) y, en su caso, al ejercicio de la profesión como maestro pintor. No hay que olvidar que estos contratos, aunque no suponían una contraprestación económica directa, sí la tenían indirecta y en especie, pues los jóvenes afirmados servían de chicos para todo en el taller y en la casa, y el maestro estaba obligado a alimentarles y vestirles, a cuidarles en caso de enfermedad (aunque con limitaciones) y a enseñarles «el oficio de la pintura» y «los secretos y primores» de su arte. Y aunque estos contratos responden por lo general a fórmulas repetitivas, en ocasiones encontramos condicionados peculiares, como por ejemplo los que figuran en el contrato de aprendizaje del jacetano Diego González Blázquez con Jusepe

⁵ RUBIO SEMPER, A., *Estudio documental de las artes en la Comunidad de Calatayud durante el siglo XVII*, Zaragoza, Centro de Estudios Bilbilitanos (col. Tesis doctorales, XXXVI), 1980.

⁶ PALLARÉS FERRER, M.^a J., *La pintura en Huesca durante el siglo XVII*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses (Colección de Estudios Altoaragoneses, 46), 2001, pp. 100-102.

⁷ Véase nota 1.

Martínez en 1629, por el cual este se obligaba a darle «un quadro de pintura de valor de trescientos sueldos dineros jaqueses; y asimesmo estampas y papeles de estudio los que montaren hasta valor de Cien Sueldos Jaqs.»⁸ o los que aparecen en el afirmamiento en 1634 de Sebastián José Abril, hijo del iluminador Martín Abril, con el pintor Diego de Escobar, en el que se estipula que este debía proporcionar al aprendiz los materiales necesarios para poder pintar en los días de fiesta, y que lo pintado en esas jornadas había de ser para él, o que «[...] los diez y ocho meses últimos no ha de imprimir, aparejar, ni moler, empero los diez y ocho primeros si»;⁹ y otros que al parecer se convirtieron en tradición, como el que figura al final del contrato de Francisco Muñoz de Alfambra, sobrino del vicario del Pilar Francisco Muñoz de Alfambra, con el pintor Juan García de la Cueva, fechado en 1659: «y acabado el tiempo habeis de dar un vestido, como es costumbre en vuestra profesión de pintor».¹⁰

En ese proceso de dignificación y ennoblecimiento de la pintura, magníficamente estudiado y glosado por el profesor Julián Gállego,¹¹ resultaron determinantes los servicios prestados por esta en defensa de la fe católica, que la encumbraron al puesto de honor entre las artes plásticas.¹² Estos reconocimientos, sin embargo, apenas repercutieron de forma tangible en el estatus social de los pintores. Sabemos que algunos pertenecieron a la baja nobleza (infanzones o miembros de familias infanzonas, como es el caso de Pedro Labetán, Jusepe Martínez, Francisco Lupicini “caballero noble florentin”, Bartolomé Vicente, Jerónimo Secano, Pablo Rabiella y Díez de Aux...), e incluso hubo algún dile-

⁸ GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V., «Prontuario breve documental sobre el barroco aragonés. Siglo xvii (ii)», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LII, Zaragoza, Ibercaja, 1993, pp. 79-80.

⁹ GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V., «Prontuario breve documental sobre el barroco aragonés. Siglo xvii», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, XLVI, Zaragoza, Ibercaja, 1991, pp. 104-105.

¹⁰ Para la fuente, véase nota 1.

¹¹ GÁLLEGO, J., *El pintor de artesano a artista*, Granada, Universidad de Granada, 1976.

¹² En la transformación de artesanos a artistas, la pintura precedió a la escultura, y durante el siglo xvii la actividad del escultor y otros gremios afines (carpinteros, ensambladores, entalladores o mazoneros...) no se consideró en Aragón sustancialmente distinta de cualquier otra actividad manual, y permaneció sujeta al control gremial. No obstante, algunos escultores quisieron seguir, sin éxito, el camino reivindicativo de sus colegas pintores. Véase MANRIQUE ARA, M.^a E., «De memoriales artísticos zaragozanos (ii). Un alegato sobre la escultura (ca. 1677) y sus deudas con los “discursos” de Jusepe Martínez», *Imafronte*, 14, Murcia, Universidad de Murcia, 1999, pp. 109-140.

tante entre la aristocracia (*v. gr.* el propio Juan José de Austria,¹³ que pudo iniciarse en este Arte con su paje, el bilbilitano Francisco de Vera Cabeza de Vaca) y la baja nobleza (*v. gr.* el prócer oscense Vincencio Juan de Lastanosa o su hija Ana),¹⁴ pero muy pocos se vieron reconocidos o laureados con otros títulos, que además solían ser *ad honorem*, es decir, «sin gajes ni otros emolumentos», e incluso llevaban aparejadas ciertas servidumbres económicas, como el pago de la «annata» (o media anata), impuesto creado en 1631 y que gravaba los cargos públicos y las concesiones o mercedes remuneradas por la Corona, obligando al beneficiario al pago de la mitad de los ingresos correspondientes al primer año. La compensación habitual por el trabajo era, pues, la remuneración (en función de la categoría del artista y de la entidad del encargo) y, en el mejor de los casos, la obtención de nuevas encomiendas profesionales. Y aunque parece un comentario exagerado e interesado, por lo que tiene de crítica sutil, resulta curioso lo que dice Jusepe Martínez de su coetáneo Francisco Lupicini: «[...] adquirió tanto crédito, que le dieron obras muy considerables, tanto que ninguno en España ha llegado a ser pagado con tan gran paga (aunque fuera por mano real), su pintura».¹⁵ En efecto, sabemos que las cantidades que se le abonaron al italiano por algunos cuadros de los que tenemos constancia documental fueron realmente elevadas: 300 libras jaquesas por uno de la *Virgen del Pilar* para la cartuja de Aula Dei en 1634 y 350 por otro para la de Nuestra Señora de las Fuentes tres años más tarde; pero tal vez el agrio comentario de Martínez pueda relacionarse más bien con el disgusto que le supuso el asunto de los cuadros para la Cofradía del Patriarca San José del gremio de carpinteros. En 1653 esta cofradía capituló con Martínez la realización de seis cuadros para su capilla situada en la iglesia del monasterio jerónimo de Santa Engracia por 429 libras jaquesas, pero este renunció al trabajo y devolvió las cantidades recibidas por desavenencias producidas a raíz del contrato para el dorado de los marcos; dos años después, libre Martínez de toda obligación, la cofradía eligió a Lupicini para ejecutar el encargo, por el que se le habían de pagar 500 libras jaquesas, cifra sensiblemente superior a la pactada con aquel. Sin embargo,

¹³ Véase GONZÁLEZ ASENJO, E., *D. Juan José de Austria y las artes (1629-1679)*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2004.

¹⁴ ARCO GARAY, R. del, «La pintura en Aragón en el siglo XVII», *Seminario de Arte Aragonés*, VI, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1954, p. 52.

¹⁵ Fuente imprescindible para el estudio de la pintura aragonesa del siglo XVII, se cita por MARTÍNEZ, J., *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, ed., introd. y notas de María Elena Manrique, Madrid, Cátedra, 2006.

Lupicini tampoco pudo finalmente asumir el compromiso, que pasó en 1661 a los pintores Vicente Tió, Juan Montero y Diego Escobar, a los que se les pagó 300 libras jaquesas.

La liberación del corsé normativo y del sesgo artesanal del gremio sí tuvo repercusiones en el aspecto contractual y burocrático, pues se observa cómo, de forma progresiva, las menciones a pintores van disminuyendo en la documentación notarial zaragozana (a modo de ejemplo, de unos 110 que aparecen citados en el tercer cuarto del siglo se pasa a 84 en el último) y desaparecen las capitulaciones en los protocolos notariales, lo que parece indicar que los pintores comenzaron a contratar directamente, bien de palabra o mediante documentos privados. Este fenómeno, unido al de las subcontratas, hechas también de forma particular por los escultores para las pinturas de los retablos, dificulta considerablemente la investigación, pues nos priva, entre otras informaciones, de las circunstancias precisas del encargo, de los programas iconográficos y sus mentores, etc.¹⁶ Son raros los contratos en los que actúan en igualdad de condiciones un pintor y un escultor (buenos ejemplos son el del pintor Pedro Urzanqui, que capitula con el escultor Gabriel Coll Monleón para hacer un retablo en 1632, o el del pintor Juan García que lo hace en 1661 con el maestro ensamblador y carpintero Juan de Huici para un retablo de la Virgen de la Concepción). Y también escasas son las subcontratas entre pintores, que existían *de facto* y seguramente se acordaban en privado o de palabra, y así se deduce de algunos documentos notariales, como algunas comandas entre pintores o el contrato de Gabriel Sanjuán con los jesuitas zaragozanos (1677) por el que se obliga a pintar o «a hacer pintar por su cuenta» ocho cuadros.

En cuanto a la formación, en Aragón hay que esperar al siglo XVIII para la aparición de las primeras academias orientadas a la enseñanza de la profesión, aunque ya a finales del Seiscientos el escultor bilbilitano Gregorio de Mesa, que había viajado a Toulouse entre 1670 y 1673, lideró un primer intento por introducir en Zaragoza este tipo de enseñanzas que se desarrollaban por la noche en la casa de los Urriés, barones de Ayerbe;¹⁷ por tanto, los jóvenes aprendices

¹⁶ Esta misma situación se da en muchos otros lugares de la península, por lo que estamos ante un fenómeno generalizado. En ocasiones, en los protocolos aparece solo la minuta o bastardelo y, en otras, se obvian las fórmulas notariales al uso. En muchos otros casos los protocolos se han perdido o están en pésimas condiciones. En el mejor de los casos, se han conservado y han sido ordenados y clasificados, pero la tarea de su vaciado sistemático conlleva esfuerzos y tiempo ímprobos, a veces inasumibles por el investigador individual.

¹⁷ JIMENO, F., «El viaje de Gregorio de Mesa a Tolosa (1670-1673)», *Seminario de Arte Aragonés*, XLIX-LV, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2003, pp. 159-182.

adquirían su oficio de acuerdo con la tradición gremial y, desaparecida esta, siguieron haciéndolo en los obradores de los maestros, que funcionaron *de facto* como academias, aunque en ellos se utilizara un sistema pedagógico más intuitivo y empírico que organizado y normalizado. Por tanto, con o sin gremio, la base del aprendizaje de la pintura seguía siendo la relación entre maestros y discípulos, lo que implicaba la perpetuación en estos del estilo, la «manera», los trucos y secretos de taller, por supuesto también los vicios y defectos, y el talante de aquellos.

Fueron pocos, aunque en proporción superan la media nacional, los pintores aragoneses que pudieron completar su formación con viajes a la corte o fuera de nuestras fronteras, en particular a Italia. En la primera mitad del siglo viajaron a Madrid, entre otros, Jerónimo de Mora (en este caso para trabajar en El Escorial como oficial de Federico Zuccaro, con quien se formó en el manierismo romano), el bilbilitano Jusepe Leonardo (quien durante el segundo cuarto del siglo ejerció toda su actividad fuera de Aragón y es considerado pintor de la escuela madrileña) y Jusepe Martínez (que estuvo allí en 1634-1635, después de su estadía italiana, y trató a varios pintores, entre ellos seguramente Velázquez, con quien coincidió hacia 1643 en Zaragoza con motivo de la visita del rey Felipe IV durante la campaña de Cataluña). Y, ya en la segunda mitad, muchos otros artífices se formaron —con o sin viaje a la capital del reino— en el ambiente de la potente escuela madrileña del pleno Barroco, como les sucedió a Pedro Aibar Jiménez, Vicente Berdusán, Bartolomé Vicente (quien según Palomino estuvo siete años copiando obras de las colecciones reales en El Escorial) y Jerónimo Secano.

A la península italiana viajaron con seguridad el luesino Juan Pérez Galbán, Jusepe Martínez, también —si hacemos caso a Palomino— el hijo de este, Jerónimo Jusepe Bautista Martínez, y el turiasonense Francisco Jiménez Maza, y tal vez el alcorisano Pedro García Ferrer.¹⁸ Resulta muy relevante el *grand tour* realizado por estos artistas aragoneses, pues según el profesor Alfonso E. Pérez Sánchez el paso por Italia, que los flamencos, holandeses o franceses consideraban imprescindible para su formación, fue raro entre los españoles, y de los grandes maestros del siglo solo Ribera y Velázquez (y fray Juan Ricci en su madurez y por su condición de religioso benedictino) lo llevaron a efecto.¹⁹

¹⁸ Para todo ello, véase LOZANO LÓPEZ, J. C., «Conexiones italianas en el arte barroco aragonés del siglo XVII», en «*Un olor a Italia*». *Conexiones e influencias en el arte aragonés (siglos XIV-XVIII)*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2019, pp. 195-227.

¹⁹ PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., *Pintura barroca en España (1600-1750)*, Madrid, Cátedra (Manuales Arte Cátedra), 1996, p. 27.

En la pintura existió, en general, una menor endogamia que en la escultura, aunque se dan algunos casos de parentesco entre pintores (*v. gr.* Agustín Jalón y Felices de Cáceres, o Bartolomé Vicente y Asensio Elícegui) y algunos más de talleres y sagas familiares (*v. gr.* los Altarriba, los Urzanqui, los Pertús, los Rabiella o los del Plano en Zaragoza, los Jalón en Huesca-Jaca, los Jiménez Maza o los Leonardo en Tarazona o los Florén en la comunidad de Calatayud), que acaparaban muchos encargos en su área de influencia. También se dieron no pocos casos de relación familiar entre pintores, doradores y escultores (*v. gr.* los Jalón y los Ruesta, los Zabalo y los Salado, el pintor Juan García de la Cueva y el dorador Ambrosio del Plano, etc.), fenómenos todos ellos que habitualmente tuvieron repercusiones artísticas (colaboraciones profesionales, recomendaciones, traspaso de clientes...). En otras ocasiones —ya sin vinculación de sangre—, los artistas más aventajados o estimados se organizaban en talleres que daban trabajo a otros artífices o se asociaban con terceros para obras de cierta entidad mediante contratos de sociedad o compañía, aunque de todo ello no haya quedado excesivo rastro documental. En la lógica búsqueda de clientela, se observa cómo algunos artífices optaron por asentarse y trabajar fuera de los grandes centros, lo que les permitía extender su dominio artístico por otros territorios sin excesiva competencia; el caso del ejeano Vicente Berdusán Osorio, afincado en Tudela (Navarra) pero cuya actividad se extendió por todo el valle del Ebro y llegó hasta el País Vasco francés, resulta paradigmático.

Si bien no existen estudios sobre los desplazamientos esporádicos de los artistas, parece que, en general, estos no viajaban con las obras, salvo en ocasiones excepcionales o por motivos de publicidad. Los traslados, en cualquier caso, serían penosos y, desde luego, peligrosos para la integridad de las pinturas, que en el caso de las de soporte textil (el más habitual) solían ir enrolladas.²⁰ Para los trabajos hechos a distancia los pintores contaban con unas medidas predeterminadas, lo que en el caso de los retablos originaba con frecuencia problemas de ajuste a los encargados de su ensamblaje, y exigía recortes o dobleces en el perímetro de las telas, lo que en algunas ocasiones provocó la ocultación de algunas inscripciones.

Para los encargos importantes podía requerirse la presencia de «visores» o peritos que mediaban en los conflictos y dictaminaban sobre la corrección téc-

²⁰ En este sentido, se han podido documentar algunos casos de deterioro que provocaron pleitos entre el artista y sus clientes. Véase, a modo de ejemplo, PALLARÉS FERRER, M.^a J., *La pintura en Huesca...*, *op. cit.*, pp. 151-153 y 357-361 (doc. 244).

nica, la adaptación de la obra al encargo y los posibles incumplimientos del contrato. Estas labores recaían, como es lógico, en artistas de prestigio, o bien en personas de confianza de alguna de las partes. Caso bien conocido es el de Pedro Orfelín, al parecer de origen francés (Poitiers), pero formado en Roma, donde conoció a Orazio Borgianni, quien le visitó en Zaragoza de paso hacia Madrid (según Jusepe Martínez), y cuyo prestigio le hizo ser requerido como tasador en el famoso pleito de los pintores de la corte (los Carducho, Cajés y Carvajal, Fabricio Castelo...) que habían trabajado en el palacio del Pardo (1614-1615); un artista, al parecer célebre retratador y miembro de una saga de artistas, del que lamentablemente, como en muchos otros casos, no disponemos de ninguna obra que nos permita caracterizar su personalidad artística, aunque sí de algunas —y todavía algo confusas— referencias documentales.²¹

EL TALANTE ARTÍSTICO. ERUDITOS VERSUS PRACTICONES

Asunto de especial interés es el del talante artístico, concepto de difícil definición que incumbe al modo de afrontar la práctica profesional. Según este criterio, encontramos, por un lado, el prototipo representado por artistas como el zaragozano Jusepe Martínez Lurbe (1600-1682), de sólida formación y amplia cultura libresca, en cuyo aprendizaje artístico resulta determinante el viaje fuera de España (normalmente a Italia, como en este caso); un hombre bien relacionado con los círculos eruditos y aristocráticos, laureado y premiado con honores, acaparador de grandes encargos y tan preocupado por la praxis artística como por la reflexión teórica acerca del arte y de los artistas, plasmada magníficamente en sus *Discursos practicables...*, que dedicó a Juan José de Austria. Su retrato conservado en el Museo de Zaragoza es toda una declaración de intenciones sobre su propia consideración como pintor, y entronca con toda una tradición en la autorrepresentación y la imagen del artista-pintor de la que tenemos magníficos ejemplos (el Greco, Carracci...). Consideración de la que también dan prueba una época (recibo) de 1665 donde se nombra a sí

²¹ En un trabajo académico mecanografiado y sin fecha (¿h. 1920?) firmado por M.^a Pilar Pacareo Serrate, titulado *Estudio sobre algunos artistas aragoneses del siglo XVII*, en el que se dedica un capítulo a Pedro Orfelín, se habla de un estudio inédito «muy extenso y completo» realizado sobre este artífice por Mario de la Sala-Valdés que en este momento estamos intentando localizar. Nuestro agradecimiento al Dr. Wifredo Rincón García por facilitarnos dicho trabajo.

mismo como «yo Jusepe Martínez, Pintor bueno de la ciudad de Zaragoza...», o la cita que le había dedicado bastantes años antes, en 1637, Vincencio Juan de Lastanosa en el libro de actas del Ayuntamiento de Huesca a propósito del trabajo realizado en la bandera de la ciudad, donde se refiere a él como «el pintor más famoso de este Reino y aún fuera de él».²²

En el extremo opuesto estaría el pintor artesano, proletario o «practicón»²³ de la pintura, que la ejerce con la preparación mínima que su maestro y sus dotes personales le proporcionan, diversifica su actividad para lograr la supervivencia, trabaja de manera utilitaria y mecánica para satisfacer las demandas de una clientela poco exigente y se muestra indiferente a los grandes debates sobre la nobleza de la pintura y el carácter liberal de la profesión. Entre ambos polos se abre un amplio abanico de modelos —tantos como pintores— que, por lo general, suelen derivar hacia la segunda opción.

La literatura artística, en buena lógica, se muestra firme defensora del perfil erudito, también como una reacción corporativista destinada a proteger su ámbito profesional, y manifiesta abiertamente su rechazo por el de los practicones, como en general por cualquier intromisión (aficionados, falsos entendidos...) que supusiera una amenaza para sus reivindicaciones (la ingenuidad, liberalidad y nobleza de la pintura) o una pérdida de control sobre la capacidad de entender, discernir y enjuiciar su propio arte, competencias que en ese momento estaban solo al alcance de unos pocos.²⁴ Especialmente combativos fueron, en este sentido, Jusepe Martínez y Acisclo Antonio Palomino.

Una casuística especial es la de los pintores que ingresaron en religión, de la que nos hemos ocupado ampliamente en algún trabajo reciente²⁵ donde analizamos, entre otros asuntos, las razones que propiciaron o al menos favorecieron las vocaciones artísticas entre el clero, y las ventajas que con respecto a sus colegas laicos disfrutaban.

²² Véase nota 1.

²³ El *Diccionario de Autoridades*, en su tomo V (1737) define «practicón» como «el que está diestro en alguna facultad, más por haberla practicado mucho, que por ser mui docto en ella». La RAE, en su *Diccionario de la lengua española*, mantiene el término y esta misma acepción para el mismo.

²⁴ MORÁN TURINA, M., y PORTÚS PÉREZ, J., *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, Ediciones Istmo, 1997, pp. 53-59.

²⁵ LOZANO LÓPEZ, J. C., «Pintar en los claustros», en CALVO RUATA, J. I. (dir. cient.), *Fray Manuel Bayeu. Cartujo, pintor y testigo de su tiempo*, Huesca, Diputación Provincial, 2018, pp. 45-61.

Aunque el conocimiento que tenemos sobre este asunto es todavía muy escaso, en general parece detectarse una mayor inclinación de los religiosos hacia la actividad pictórica, mientras las religiosas orientaron sus inquietudes creadoras hacia otras formas de expresión estética como la literatura —con santa Teresa como referente fundamental—, o a ocupaciones más afines a la artesanía y a cuestiones domésticas como la labor, mostrando en todo caso la complementariedad de las vidas contemplativa y activa, resumidas en el *ora et labora* benedictino, presentes en la inmensa mayoría de las reglas. Un caso excepcional recientemente dado a conocer es el de la carmelita descalza turiasonense Ana de la Madre de Dios (en el mundo Ana de Casanate y Espés, 1570-1638), madre del beato Juan de Palafox y Mendoza, poeta y pintora.²⁶ Y también excepcional es el caso del pintor de origen jacetano Diego González Blázquez, quien como ya hemos dicho inició su aprendizaje afirmándose en 1629 con Jusepe Martínez, con quien trabajó enseguida una estrecha amistad y quien le nombró su procurador. En 1634 ingresó como monje de coro en el monasterio jerónimo de Santa Engracia de Zaragoza, donde siguió practicando la pintura (hizo varias obras para esa casa) pero también la poesía.²⁷

LA VIDA COTIDIANA DE LOS ARTISTAS

Los protocolos notariales constituyen la fuente fundamental para un acercamiento documental riguroso a este asunto, aunque su aportación es claramente insuficiente, por parcial, para reconstruir la totalidad del fenómeno. Se hace necesario, por tanto, buscar en fuentes alternativas, no demasiado transitadas por los investigadores del periodo. Entre ellas, las de carácter judicial, y en concreto los pleitos civiles de la Real Audiencia y de la Curia del Justicia de Aragón, y del Tribunal de la Inquisición, que lamentablemente no dan demasiados resultados, y en ocasiones solo sirven para testimoniar la presencia de los artistas en un lugar determinado o para conocer la composición de sus familias, como

²⁶ CARRETERO CALVO, R., «El pincel y la pluma en la clausura carmelitana aragonesa: Ana de la Madre de Dios (1570-1638), madre del beato Juan de Palafox y Mendoza», en *Autoridad, poder e influencia: mujeres que hacen historia*, Barcelona, Icaria, 2018, vol. 2, pp. 465-480. Y sobre las mujeres pintoras en general, véase PÉREZ SÁNCHEZ, A. E., «Las mujeres “pintoras” en España», en *La imagen de la mujer en el arte español. Actas de las Terceras Jornadas de Investigación Interdisciplinaria*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1984, pp. 73-86.

²⁷ GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V., «Prontuario breve...», *op. cit.*, pp. 79-87.

sucede con un pleito de 1676 sobre una ejecución de sentencia en la que está implicada la familia Orfelín (Lorfelín) donde se cita a «Miguel Lorfelín caballero domiciliado en Zaragoza» y a Ana María Francisca Lorfelín,²⁸ u otro de 1700 a instancia de Joaquín de Aguas, mercader vecino de Zaragoza, contra bienes de Francisco del Plano, «de Arte pintor» natural de Daroca hallado en la ciudad de Zaragoza, en el que se nombra también a su esposa, Antonia Canfranc y Peralta;²⁹ o procesos que nos proporcionan información sobre asuntos domésticos sin demasiada trascendencia y desde luego no generalizables.

Los pleitos dan lugar, en ocasiones, a la realización de inventarios a solicitud de la parte interesada, como sucede por ejemplo con el de diversos bienes y alhajas existentes en la casa del arzobispo de Zaragoza Francisco de Gamboa, hecho a instancia del prior, canónigos y cabildo del Pilar en 1674,³⁰ o con el de bienes muebles (especialmente ropas talaras) que fray Miguel Jerónimo Fombuena, obispo de Albaracín, tenía en la celda del convento de Predicadores de Zaragoza donde falleció, realizado en 1699 a petición de Antonio y Gregorio de Mesa, maestros escultores,³¹ o con el muy interesante inventario de los bienes existentes en el palacio de María Enríquez de Guzmán, duquesa de Villahermosa y condesa de Luna, ubicado en la calle Predicadores de Zaragoza.³² Solo en ocasiones y de forma indirecta obtenemos informaciones más jugosas, como por ejemplo sucede con una proposición de jurisfirma de 1699 hecha a instancia del pintor José Elícegui, a la sazón domiciliado en Tarazona, hijo del también pintor Asensio Elícegui, para que no se reconociera el valor de la firma de un notario real, Jerónimo Ponte, en una carta de comanda con que se obligó a su hermana Valera Elícegui, por no ser notario de número. Por el expediente de este pleito sabemos que José Elícegui se había obligado en comanda de 300 libras jaquesas a favor de su hermana, y esta otorgó el mismo día una contracarta por la que no se valdría de dicha comanda salvo en caso de que aquel no le restituyese todas las alhajas y bienes muebles que se había llevado violentamente de su domicilio «dexandola encerrada en un quarto con llave de sus cassas y

²⁸ Archivo Histórico Provincial de Zaragoza [AHPZ], Real Audiencia. Pleitos civiles del Antiguo Régimen (1551-1711), 728/5.

²⁹ AHPZ, Real Audiencia de Aragón. Pleitos civiles de casas nobles (1424-1940), Aranda/Híjar, 237/6.

³⁰ AHPZ, Real Audiencia. Pleitos civiles del Antiguo Régimen (1551-1711), 723/4.

³¹ AHPZ, Real Audiencia. Pleitos civiles del Antiguo Régimen (1551-1711), 723/4.

³² AHPZ, Real Audiencia de Aragón. Pleitos civiles de casas nobles (1424-1940), Villahermosa, 507/4.

haverselas llevado a donde bien le ha parecido». Junto a la firma del notario y con otro tipo de letra puede leerse: «Dicha Valera de Lezegui [sic] Murio en el Coso sin hijos y sin testar en 7 de Marzo de 1702 Mujer que fue de Bartholome Vizonte Pintor y Esta enterrada en S. Miguel».³³

Del comportamiento pendenciero de algunos artistas tenemos algunos otros ejemplos extraídos de los procesos del Tribunal de la Inquisición de Aragón, pero se refieren en todos los casos a escultores; así, un proceso fechado en 1623 en el que Tomás Lagunas, escultor de la villa de Épila, inicia un proceso contra Juan de Rueda, familiar y ministro del Santo Oficio, por haberle apuñalado cuando le llevaba preso a la cárcel el jurado Juan de Lerma con motivo de una riña mientras jugaba a la pelota;³⁴ y otro de 1647 contra José Martínez Notario, escultor vecino de Zaragoza, por mala conducta.³⁵

Por la documentación notarial sabemos que en ocasiones los artistas actuaban como testigos en contratos ajenos, pero en otros casos adquirirían mayores compromisos al actuar solidariamente como tenedores y cumplidores de lo contratado, a modo de fiadores, y firmaban obligaciones o comandas, como lo hace, por ejemplo, el pintor Pedro de Urzanqui con sus hermanos también pintores.

Los ingresos por el desempeño del oficio artístico se completaban con los procedentes de otras actividades económicas que han dejado huella documental, como las compraventas y arriendos de casas, huertos... Significativamente, entre los artistas más citados están algunos de los que alcanzaron mayor celebridad en su desempeño profesional: Pedro Orfelín, Daniel y Jusepe Martínez, los Urzanqui o Francisco Lupicini, quien además de ser uno de los mejor pagados también realizaba negocios extraartísticos (ventas y alquileres de casas y terrenos, fundamentalmente) como su hermano Lupicino. O préstamos, como el que le hace Jusepe Martínez al albañil Antonio Pérez de Obando en 1669. Con todo ello se aportaban caudales complementarios a la economía familiar, o se tapaban agujeros provocados por cancelaciones de encargos o por demoras

³³ AHPZ, Real Audiencia. Pleitos civiles del Antiguo Régimen (1551-1711), 784/23.

³⁴ AHPZ, Catálogo de los procesos del Tribunal de la Inquisición de Aragón, 18.2., noviembre de 1623. Este proceso es analizado pormenorizadamente por la Dra. Rebeca Carretero en estas mismas actas.

³⁵ *Loc. cit.*, marzo de 1647. Estudiado y publicado en CARRETERO CALVO, R., «Un artista inmoral perseguido por la Inquisición en Zaragoza: el proceso contra el escultor José Martínez (1647)», *Ars Bilduma*, 8, Vitoria-Gasteiz, Departamento de Historia del Arte y Música de la Facultad de Letras de la Universidad del País Vasco UPV/EHU, 2018, pp. 83-99.

e impagos de obras realizadas y entregadas, como le ocurrió al pintor Pedro Labetán con un retrato de cuerpo entero de la condesa de Aranda, Luisa de Padilla, y con el lienzo y el oro que tenía aparejado para un retrato del conde (y que finalmente ejecutó otro artista), tal como aquel recogió en su testamento de 1629. O a Juan de Espinosa, en cuyo testamento de 1671 se habla de una deuda de 185 ducados de vellón por diecisiete lienzos pintados que envió a su cuñada, Catalina Gómez, vecina de Madrid, para que los vendiera; y de doce cuadros de fruteros empeñados a José Exea en 15 libras y 14 sueldos jaqueses que el testador ordena desempeñar para que con lo que se sacara pagasen los gastos de su enfermedad, sus deudas y su propio entierro.

No son extraños los pagos en especie, o mixtos; así, los religiosos del convento de Nuestra Señora del Carmen de Zaragoza cedieron en 1655 al pintor Francisco Jiménez Maza, como parte de pago, una sepultura para él y su familia en su iglesia junto a una pared o pila para que pudiera poner un cuadro de su devoción, y también se obligaron a celebrar misas rezadas por su alma. Y la Cofradía de la Sangre de Cristo le dio un huerto a Jerónimo Secano como parte del pago de unos cuadros para su capilla en el convento de San Francisco que había contratado en 1678.

Además de las obras que respondían a encargos concretos, los artistas ejecutaban otras a las que había que buscar salida, y que guardaban acabadas o a medio terminar. Un buen ejemplo lo encontramos en el inventario de los bienes de Andrés Urzanqui de 1672; en su casa, situada en la parroquia de Santa Engracia,³⁶ se recogen más de cuatrocientos setenta cuadros y un retablo de pintura. El hecho de guardar obra en la casa o el taller podía servir también como estrategia comercial, como parece el caso de Francisco Lupicini, quien según Jusepe Martínez «tenía sus obras un gran tiempo en su casa, enseñando-las como oráculo».

En el citado inventario de Andrés Urzanqui se mencionan también algunos útiles del oficio, como un caballete, una arquilla de tener colores, una bacina de arambre y un escritorio de pino para lo mismo, o una tarimica para pintar. Sin embargo, son muy escasos los documentos referidos a la compra de materiales; uno de los pocos ejemplos corresponde al mismo pintor, quien en 1633 firma un contrato con Jaime Estarlic de Valderrobres para que este le suministre aguarrás y aceite de espliego (lavanda).³⁷

³⁶ La parroquia de Santa Engracia, junto con la de San Gil, aglutinó un buen número de residencias de pintores en los siglos XVII y XVIII.

³⁷ Véase nota 1.

En relación con la formación e inquietudes culturales de los artistas, encontramos por lo general muy pocas alusiones a libros en los inventarios, y los que aparecen suelen ser de uso profesional, como «un libro grande de estampas» o un libro de perspectiva de Jacopo Barocci (Vignola) que aparece en un inventario de Juan Pérez Galbán de 1645, el mismo uso que debieron de tener los dibujos guardados en un arca que se citan en el testamento de Juan de Espinosa en 1671. Muchos de esos materiales fueron objeto de legados testamentarios, como sucedió con las «cosas tocantes a mi obrador» que Jusepe Altarriba dejó a Pedro Maysonada (Mesonada) en 1652. En algunos casos sabemos que no sabían escribir porque otros firman en su lugar en los documentos notariales.

Fundamental para cualquier artista era mantener buenas relaciones con la Iglesia y la nobleza. Además de las vinculaciones de parentesco o amistad con religiosos, de las que tenemos abundantes ejemplos,³⁸ también aparecen en la documentación alusiones al papel de protección o mecenazgo que ejercieron algunos miembros de la alta nobleza; así en el testamento de Pedro Labetán de 1629 el artista vela por el futuro de su familia apelando a Juan de Funes y Villalpando, marqués de Osera, «pues su Señoría durante mi vida me a hecho tantas honras y mercedes», para que un vez muerto «las continue en mi mujer y mi hija mirando con ojos de misericordia su pobreza, pues quedando debajo de la protección y amparo de Su Señoría me ire muy descansado, que de un príncipe tan generoso y limosnero de creer es no dejara de favorecer con grandes ventajas las afficciones en que las dichas mi mujer e hija quedaran...».³⁹ En ocasiones esas relaciones iban más allá de lo artístico, y tienen que ver con transacciones comerciales de otra naturaleza; así, Francisco Jacinto Funes de Villalpando y Atanasia Abarca de Bolea y Almazán, marqueses de Osera, venden en 1649 al pintor Jusepe Altarriba unas casas en el Coso, en la parroquia de San Gil, y Pablo Rabiella actúa como procurador del marqués de San Felices mediado el siglo.

Como ya se ha dicho, algunos pintores pudieron ascender en el escalafón social y alcanzaron la infanzonía, o procedían de familias infanzonas. Varios tuvieron capillas propias de enterramiento, como Jusepe Martínez en la iglesia de San Miguel, o Andrés Urzanqui en la iglesia del Colegio de la Santísima Trinidad. Y de la elevada posición social de otros nos hablan los inventarios de sus viviendas, donde se registra, como sucede en el caso de Juan Pérez Galbán,

³⁸ LOZANO LÓPEZ, J. C., «Pintar en...», *op. cit.*

³⁹ GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V., «Prontuario breve...», *op. cit.*, p. 89.

la existencia de un coche con dos rocines, un signo de distinción al alcance de pocos.

Lamentablemente, la pintura y los pintores no tuvieron excesivo reflejo en la literatura en prosa y en verso, si bien el carácter panegírico y encomiástico propio de esta fuente, repleta de tópicos y parangones, la hacen poco indicada para esta vía de estudio. Como *rara avis* pueden citarse el *Aganipe de los cisnes aragoneses celebrados en el clarín de la Fama* de Juan Francisco Andrés de Uztarroz, inspirado en el *Viaje del Parnaso* de Miguel de Cervantes, inédito en vida del autor y que no vio la prensa hasta 1781 (en Ámsterdam y a cargo de Ignacio Jordán de Asso), y el poema trágico *Atalanta e Hipómenes* (Zaragoza, Diego Dormer, 1656) de Juan de Moncayo y Gurrea, marqués de San Felices, donde aparecen citados algunos artífices de la primera mitad del siglo. Hay también alusiones puntuales en otras obras, como la del citado Uztarroz a Jusepe Martínez en su *Mausoleo* (Lérida, Imp. Enrique Castán, 1636).

Y aunque no nos cabe duda de que hubo mujeres que ejercieron la pintura, lo cierto es que su actividad no ha trascendido a las fuentes con las que trabajamos. De hecho, son escasísimas las menciones de este tipo, y en una ciudad como Zaragoza donde en el siglo xvii pudieron trabajar entre 150 y 200 pintores, solo conocemos el nombre de una mujer, Pabla, a la que significativamente se denomina «la pintora», quien en marzo de 1683 cobró 10 libras jaquesas por dos retratos de doña Antonia Felipe Guerrero y Álava que hizo para el convento de carmelitas descalzos de Valentuñana, próximo a la localidad de Sos del Rey Católico. Hemos de suponer que otras mujeres —sin considerar aquí el caso de las religiosas, que presentan matices diferenciados— pudieron dedicarse a la pintura, bien como profesionales o como aficionadas, aunque no haya quedado rastro de su actividad artística.

LA FORMACIÓN DE MAESTROS DE OBRAS Y ARQUITECTOS EN LA CORONA DE ARAGÓN ENTRE EL BARROCO Y LA ACADEMIA

YOLANDA GIL SAURA
*Universitat de València*¹

PLANTEARSE LA FORMACIÓN DE MAESTROS DE OBRAS Y ARQUITECTOS en el siglo XVIII es plantearse el valor de la formación práctica a pie de obra, la circulación de modelos y las instituciones reguladoras, sean gremios o academias.

En la mayoría de los casos vamos a centrar nuestra atención en maestros de obras itinerantes, en muchos casos ajenos a la estructura gremial, formados en el seno de familias pertenecientes al oficio. Muchas de estas familias de maestros de obras inician su trayectoria en Aragón y acaban trasladándose a Valencia o Cataluña. Dependiendo de los casos esa formación en el seno de la familia confluye o evita el encuentro con las academias.

«CON LA PALETA, CINCELES Y PICOS»

Hasta mediados del siglo XVIII los «artífices de la arquitectura» que nos ocupan, maestros de obras, hicieron ostentación de su formación práctica. Cuando Pedro Gonel, maestro de obras miembro de una prolífica familia extendida entre Aragón y Valencia, murió en Lucena en 1740 mientras construía la iglesia parroquial, el párroco a cargo del *Quinqui Libri* no dudó en presentar una sucinta biografía del maestro rodeada de un cuidadoso dibujo que delineaba los útiles del maestro de obras. El maestro iba a ser enterrado en el carnero de los eclesiásticos, «en atención a sus grandes méritos, pues no solo fue llamado a vesura para muchos templos deste reino de Valencia, Aragón, si también el ilustre cabildo de Tortosa le llamó para tomar su sentir en la suntuosa obra de la catedral».²

¹ Este texto se inscribe en el proyecto de investigación «Geografías de la movilidad artística: Valencia en época moderna», financiado por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad del Gobierno de España (HAR2017-83070-P).

² Lucena, 3 de diciembre de 1740. Archivo Parroquial de Lucena, Libro de bautismos y defunciones. GIL SAURA, Y., *Arquitectura barroca en Castellón*, Castellón, Diputación de Castellón, 2004, pp. 177-178, la actividad de la familia Gonel en pp. 218-221.



Fig. 1. Partida de defunción de Pedro Gonel. 1740. Archivo Parroquial de Lucena.

El párroco consideró que el maestro era digno de ser biografiado y que a la hora de recordarlo tenían que tener un lugar visible sus herramientas. En el dibujo que rodea la partida de defunción de Gonel no faltan la paleta, la plomada, el pico, el compás de puntas, el nivel, la piqueta, la maceta, el cincel y la sierra [fig. 1].

Diecisiete años después, en 1757, Juan José Nadal, otro maestro de obras perteneciente a una familia que se extiende entre Aragón y Valencia, ingresaba en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y no dudaba en presentarse a sí mismo alardeando de su formación:

Desde mi niñez con la mayor ansia y anelo, e trabajado con la paleta, cinceles y picos, procurando siempre el adelantamiento de mis obras, siempre sirbiendo de medico, celando siempre lo que puede suceder, sin que noche y dia, pare de rezelar, y con tal ventura, que asta oy, no me a sucedido la menor ruina.

A la hora de ingresar en la Academia de San Fernando, y a pesar de presentar un conjunto de planos de indudable calidad y belleza [fig. 2], Nadal no alardea de su dominio del arte del diseño sino de su formación a pie de obra utilizando los mismos instrumentos, modestos, con los que se recordó a Pedro Gonel en 1740. En ambos casos, tanto cuando el párroco recuerda al modesto maestro



Fig. 2. Diseños presentados por Juan José Nadal a la Academia de San Fernando para la obtención del título de académico de mérito. 1757. Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

como cuando el maestro se presenta a la Academia, se resalta el carácter práctico y manual del trabajo del arquitecto, un carácter práctico y manual al que se pone por encima de la formación teórica y del diseño.³

Tanto Gonel como Nadal no eran sino los apellidos de dos dinastías de maestros de obras de larga trayectoria que nos plantean lo que Marco Nobile denominó —haciendo referencia a una familia de maestros de obras sicilianos del siglo XVI—, «le dinastie artigiane come problema storiografico».⁴ Un problema historiográfico que nos lleva casi a la contemporaneidad. Hoy sabemos que Juan José Nadal era antepasado —tatarabuelo— de Rafael Guastavino (1842-1908), siguiendo una línea que lleva a la familia de Aragón a Valencia, Barcelona y, finalmente, Nueva York.⁵ El sistema constructivo que desarrolló Guastavino y que deslumbró en Estados Unidos —el *Tile Arch System*—, no era sino la evolución de esas bóvedas tabicadas que se venían construyendo en Valencia, Cataluña y Aragón que tan primorosamente trabajaba la familia Nadal «sin dejar de recelar» como lo venían haciendo otros muchos maestros de formación eminentemente práctica transmitida en el seno de la familia.

«SIN PRECEDER PLANTA NI PERFIL»

Once años después de que Juan José Nadal ingresara en la Academia de San Fernando, otro maestro, Joseph Rispo, optaba al título de arquitecto en la Academia de San Carlos de Valencia. En este caso el desprecio al arte del diseño y la reivindicación del uso de determinados instrumentos va incluso más allá, y resulta casi paradójico teniendo en cuenta el contexto académico y lo avanzado de las fechas. Al solicitar su ingreso Rispo afirma:

[...] haver executado y dirigido de su mano la Iglesia de la Universidad, la que sin embargo de no ser entonces maestro examinado dirigió sin preceder planta ni perfil, pues con tan solo el estudio y práctica que entonces tenía la planteó, levantó, cubrió,

³ GIL SAURA, Y., *Arquitectura barroca...*, *op. cit.*, p. 165, sobre los Nadal, pp. 196-212.

⁴ NOBILE, M. R., «Le dinastie artigiane come problema storiografico per l'architettura della Sicilia sud-orientale del XVI secolo», *ArcHistoR*, 6, 2016, pp. 5-21.

⁵ La noticia que enlaza a ambos arquitectos en VEGAS, F., y MILETO, C., «Guastavino y el eslabón perdido», *Simposio Internacional sobre bóvedas tabicadas*, Valencia, 2011, pp. 133-156. Sobre Guastavino, OSCHENDORF, J., *Guastavino vaulting. The art of structural tile*, New York, Princeton Architectural Press, 2010.

lució dio las plantillas de las molduras, delineó las cimbrías y jarchones para las bóvedas y finalizó todo por su mano.⁶

Sabemos que las obras de la capilla de la Universidad de Valencia se capitularon en 1735 con el maestro de obras Miguel Martínez. Rispo debió trabajar con él en esos años y es verdad que por entonces no tenía el título de maestro de obras, que no obtuvo hasta el 17 de octubre de 1751.⁷ Más que una nueva construcción las obras supusieron modernización del viejo edificio y Rispo, aunque hubiese alardeado de ello al menos formalmente, no fue el maestro que dirigió las obras, pero sin duda trabajó en ellas.

En un contexto académico, podía resultar disculpable trabajar sin pertenecer al gremio pero era absolutamente anómalo reivindicar la construcción «sin preceder planta ni perfil», el aspecto al cual se orientaba toda la enseñanza académica.

Una mirada al perfil profesional de Rispo puede ayudarnos a entender su postura. Por los años en los que se construía la capilla universitaria, el maestro está documentado trabajando como ayudante para el impresor y matemático Antonio Bordazar junto con los también maestros de obras José Herrero y Pedro Jiménez y el pintor Juan Bautista Manzanera.⁸ Todos ellos trabajaron con Bordazar en la realización de un plano de la Real Contribución de la ciudad de Valencia y son buena muestra del ambiente en torno al cual se gestó la idea de fundar una Academia Matemática en Valencia en torno a 1740.⁹

Ello nos ayuda a entender el otro argumento que empleó Joseph Rispo a la hora de ser nombrado académico en 1768. Refiriéndose otra vez a la obra de la capilla universitaria, en concreto a su cúpula oval, dijo que para realizarla:

[...] sacó al Público un instrumento universal para formar, y lucir las cúpulas o medias naranjas ovadas aunque sean irregulares (lo que con el instrumento de la cruz no

⁶ BÉRCHEZ, J., y GÓMEZ-FERRER, M., «El Estudi General de Valencia en su arquitectura», en BENITO, D., y PIQUERAS, N. (coords.), *Sapientia Aedificavit: una biografía del Estudi General de la Universitat de València*, Valencia, Universitat de València, 1999, pp. 97-156.

⁷ PINGARRÓN, F., «Maestros de obras de la ciudad de Valencia designados entre 1675 y 1787 y sus exámenes», *Ars Longa*, 13, 2004, pp. 33-53.

⁸ FAUS PRIETO, A., «El plano de la particular contribución de Valencia de Francisco Antonio Cassaus (1695) y sus corolarios del siglo XVII», *Cuadernos de Geografía*, 8, 2009, pp. 219-240.

⁹ BÉRCHEZ, J., *Arquitectura y academicismo en el siglo XVIII valenciano*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 1988.

se puede ejecutar), y con el mismo executó en dicha iglesia la media naranja obada con lunetos, el que es digno de ponerse en imprenta pues hasta el presente ningún autor lo había discurrido [...] y con dicho instrumento executó en los siguientes días Joseph Herrero todas las medias naranjas ovadas de las Capillas de la Iglesia de San Martín, por ser tan irregulares y cuantas se han executado de entonces hasta el presente y juntamente aplicó y executó dicho instrumento para executar las bóvedas que llaman por igual aquellas que por algunas circunstancias son difíciles de su ejecución y han practicado semejantes bóvedas con dicho instrumento todas las que se han ofrecido hasta el presente.¹⁰

El instrumento de la cruz al que se refiere Rispo —y que él parecía haber superado— debe ser el descrito por Antonio Plo en *El arquitecto práctico*, que en su proposición XLIV determinaba la manera de «tornear las cornisas de las bóvedas elípticas y las impostas de los arcos elípticos por el instrumento de la cruz, o de otro modo».¹¹ La manera en la que se describe el instrumento utilizado por Rispo —mucho más complejo que las vulgares herramientas de Pedro Gonel—, nos recuerda la posesión en un buen número de bibliotecas de arquitectos del libro de Diego Besson, *Teatro de los instrumentos y figuras matemáticas y mecánicas*, publicado por primera vez en latín en 1592 y del cual se publicó en 1602 una traducción al castellano dedicada al duque de Lerma. Aunque los instrumentos allí mostrados se acercan a la exhibición gratuita o al espectáculo de feria, la narración de Rispo y el gusto por estos libros pone de manifiesto el valor que se otorgaba a la capacidad de diseñar y utilizar estos artefactos.

Apenas nada sabemos de la actividad de Rispo, pero su perfil debe ser mucho más el de un agrimensor, un hidrómetra, que el de un maestro de obras o arquitecto propiamente dicho. En 1763 fue nombrado agrimensor municipal de Valencia y en 1768 obtuvo el título en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, y conservamos su proyecto de intentar un trasvase de agua del Tajo al Júcar para poder regar el llano de Quart.¹² La vertiente matemática de

¹⁰ BÉRCHEZ, J., y GÓMEZ-FERRER, M., «El Estudi General...», *op. cit.*

¹¹ PLO Y CAMIN, A., *El arquitecto práctico, civil, militar y agrimensor: dividido en tres libros*, Madrid, Pantaleón Aznar, 1767.

¹² El plano se conserva en el Archivo Histórico Provincial de Zaragoza. El proyecto aparece referido en la Junta Pública de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Valencia celebrada el 11 de diciembre de 1799 en la que se detalla, «Ultimamente en el año de 1770 se trató por D. Alexandro de Vilches con el Académico D. Joseph Rispo de hacer extensivo el riego de la misma acequia a los grandes llanos de Liria, Bétera, S. Onofre, Ara Christi y Murviedro».

su arquitectura nos permite entender en parte esa manera de alardear de poder prescindir del dibujo, pero también nos lo acerca a un debate de espectro más amplio, aquel que pretende desligar claramente la arquitectura moderna de la herencia de los pintores metidos a arquitectos, lo que Basile Baudez ha resumido en la frase «No es el dibujo lo que constituye arquitecto», a la que vamos a volver en estas páginas.¹³

LOS LIBROS

La referencia a este tipo de arquitectos a pie de obra nos plantea el difícil problema de la transmisión de los modelos y la formación teórica de estos maestros, la relación de su arquitectura con los modelos figurativos, pero también con los textos, las palabras.

Sin duda, muchos de ellos poseerían repertorios de dibujos de trazas de monte y cortes de cantería, no necesariamente tratados como tales sino recopilaciones de material heredado. Conocemos tratados de cantería en ámbitos cercanos. El de Gelabert, «compuesto por el maestro Josep Gelabert, cantero natural de Mallorca, a la edad de 31 años, 4 meses y 11 días, el 7 de mayo de 1653», afirma que «la causa que mea mogut curios Lector per aver de compondre aquest llibra intitulat *Vertaderas traçes del Art de picapedrer* es estat considerar diverses vegades que los qui enseñen esta facultat cada qual la enseña a son modo conforma la opinio que aporta ab si matex» y, por tanto, originaban la confusión de los aprendices.¹⁴ De la misma manera Antonia María Perelló y Marià Carbonell han resaltado la importancia del *Llibre de traces de biaix i mon-tea* de Josep Ribes, datado en 1708.¹⁵ Un caso diferente es el del denominado *taccuino de los Tornés* o *Libro de trazas de la arquitectura jacetana*, compuesto

¹³ BAUDEZ, B., «No es el dibujo lo que constituye arquitecto»: débats sur la nature de l'architecture dans les académies de Madrid et de Paris au siècle des Lumières», *Cuadernos dieciochistas*, 17, 2016, pp. 2013-240.

¹⁴ RABASA, E. (ed.), *El manuscrito de cantería de Joseph Gelabert*, Palma de Mallorca, Colegio Oficial de Arquitectos de las Islas Baleares / Fundación Juanelo Turriano, 2011.

¹⁵ «El tratado de estereotomía de Joseph Ribes 1708», en HUERTA, S.; GIL, I.; GARCÍA, S., y TAÍN, M. (eds.), *Actas del Séptimo Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Santiago 26-29 de octubre de 2011, Madrid, Instituto Juan de Herrera, 2011, pp. 1413-1420; TELLIA, F., y PALACIOS, J. C., «Las bóvedas de crucería del manuscrito *Llibre de trasas de viax y muntea* de Joseph Ribes», *Locvs Amoenus*, 13, 2015, pp. 29-41.

por diferentes miembros de una familia de maestros de obras y que debió componerse entre 1683 y 1724.¹⁶

El estudio del arte de la cantería no debió abandonarse en ningún momento, un religioso jerónimo metido a arquitecto, fray Francisco de Santa Bárbara —sobrino del carmelita Juan Alberto Pina—, «se dedicó al arte de cantería y estudio de la matemática» según Orellana, y compuso «un libro sobre el modo de trabajar las piedras, a mas de eso ha traducido del francés el Maturin Jousse, de la Villa de Fleche, añadiendo algunos tratados del Padre Tosca, del Padre Fr. Laurencio y de Monsieur Belidor, con las demostraciones y figuras correspondientes a su explicación». Luis Arciniega localizó y Joaquín Bérchez y Mercedes Gómez-Ferrer estudiaron el manuscrito conservado en el Archivo Municipal de Xàtiva con el título *Secretos de arquitectura. Tratado geométrico que comprehende lo mas usual y corriente de la Montea y cortes de cantería. Se escribió en el Real Monasterio de San Miguel de los Reyes, año 1766*. Estos últimos han insistido en el papel de la colegiata de Xàtiva como taller en el que se formó una generación de maestros canteros, entre ellos fray Francisco de Santa Bárbara y la familia de los Cuenca que conservaría durante generaciones el manuscrito.¹⁷ Volvemos, pues, a esa formación a pie de obra que debió ser especialmente intensa en torno a obras de gran duración y envergadura como fue el caso de la basílica del Pilar de Zaragoza o la colegiata de Alcañiz.

Evidentemente, mucho más comunes debieron ser otro tipo de libros, aunque aún sabemos muy poco de las bibliotecas utilizadas por los maestros, que en muchos casos debieron estar escasamente provistas. Parece evidente que abundantes debían ser los volúmenes del compendio de Tomás Vicente Tosca —todavía se conserva uno de ellos en la Biblioteca Universitaria de Valencia que fue de Juan José Nadal—, los de fray Lorenzo de San Nicolás y son habituales las referencias a Vignola, hemos aludido al *Teatro de los Instrumentos* de Besson —en la Biblioteca Nacional se conserva uno que fue de Domingo Yarza— y encontramos otros más raros como la *Trasportazione dell'Obelisco Vaticano* de Domenico Fontana.

Especialmente llamativo en ese contexto es un volumen manuscrito conservado en la Biblioteca del Colegio del Corpus Christi de Valencia identificado

¹⁶ JUAN GARCÍA, N., «Una aproximación al estudio del taccuino de los Tornés. Diseños y textos de la *Regola* de Vignola en el arte del Alto Aragón», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 23, 2011, pp. 85-110.

¹⁷ BÉRCHÉZ, J., y GÓMEZ-FERRER, M., *La Seo de Xàtiva. Historia, imágenes y realidades*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2007, pp. 90 y 113.

como *Scamocio Architectura* en el que se hace constar el nombre de su propietario, «el Dr. D. Pedro José Gonel colegial perpetuo que fue deste Corpus Christi de Valencia», en su día estudiado por Fernando Marías y José Riello.¹⁸

Hemos visto a Pedro Gonel y la elaborada manera en que su defunción es retratada en el archivo de la parroquia de Lucena en 1740. Los Gonel siguieron construyendo, uno de ellos fue fraile arquitecto y otros se desplazaron a la ciudad de Valencia. En Valencia vivía a principios del siglo XIX Pedro José Gonel que en 1828 entró como socio en la Sociedad Económica de Amigos del País y fue académico honorario de la Academia de San Carlos.

El manuscrito data del siglo XVII y probablemente es copia con añadidos de otro manuscrito conservado en la Biblioteca Nacional con el título *De la idea de la Architectura universal de Viçencio Scamozzi, Architecto Veneziano. Parte Primera. Libro primero*. Ni el manuscrito de Madrid ni el de Valencia tienen ilustraciones. Un manuscrito del siglo XVII del primer libro de Scamozzi estaba en manos de la familia Gonel a principios del siglo XIX. No sabemos en qué momento llegó a la familia ni cuántos de los «Pedros Goneles» lo pudieron poseer y apreciar. Pudieron ser desde Pedro Gonel de Fortanete, maestro de obras de la iglesia de Albocacer a finales del siglo XVII, Pedro Gonel, menor, de Vistabella, maestro de obras de Lucena, fray Pedro Gonel, arquitecto agustino en Vinaroz, o Pedro Gonel, el que hacia 1780 solicita el cargo de maestro cantero de las fábricas de la ciudad de Valencia.

La familia desemboca en Valencia, el último miembro de la familia del que tenemos noticia dedicado a la construcción —en un momento en el que los maestros de obras habían perdido sus atribuciones frente a los arquitectos académicos— opta por calificarse como maestro cantero y especializarse en labores de cantería. El erudito Pedro José Gonel debió de ser su hijo. No sabemos en qué momento pero una familia entregada a la arquitectura de una manera eminentemente práctica hizo el esfuerzo de intentar leer y entender el texto más teórico de Scamozzi, obligándonos a replantear ese problema en torno a las *dinastie artigiane* al que se refería Marco Nobile.

LAS INSTITUCIONES: GREMIOS Y ACADEMIAS

Mientras que los maestros que trabajaban de manera itinerante podían esquivar los requisitos del gremio, los que lo hacían de manera estable sobre todo

¹⁸ MARÍAS, F., y RIELLO, J., «La fortuna de Vincenzo Scamozzi en España», *Annali di Architettura*, 27, 2015, pp. 127-135.

en ciudades como Valencia, Zaragoza o Barcelona necesariamente debían estar agremiados.

Manuel Expósito estudió el gremio de canteros y el de albañiles de Zaragoza entre la segunda mitad del siglo XVIII y comienzos del XIX.¹⁹ El de Valencia fue estudiado por Telesforo Hernández y Fernando Pingarrón entre otros.²⁰ Manuel Arranz estudió el de Barcelona²¹ y Gemma Domènech el de Gerona.²² La paulatina instauración del sistema académico y las contradicciones que conllevó fueron estudiadas ejemplarmente por Joaquín Bérchez para el caso valenciano.²³

Recientemente, Jorge Martín Marco nos ha dado a conocer la extraordinaria documentación del pleito entre dos maestros, Manuel Casanova y Francisco López, contra el gremio de albañiles de Zaragoza entre 1764 y 1767. Extraordinario no por la personalidad de los maestros ni por las consecuencias del episodio, sino porque constituye una radiografía de los mecanismos proteccionistas del gremio y de los modelos arquitectónicos que en esa fecha se manejaban en el ámbito zaragozano.²⁴

El pleito nos permite conocer los exámenes que se planteaban por entonces para entrar en el gremio, en principio mucho más exigentes que otros ejemplos conocidos. Por entonces gremios y Academia coexistían. En la Academia de San Fernando ya se habían titulado arquitectos aragoneses como Juan José Nadal y fray Atanasio Aznar. En Zaragoza la presencia de Ventura Rodríguez —director de Arquitectura de la Academia—, era frecuente como director de

¹⁹ EXPÓSITO, M., «El gremio de albañiles de Zaragoza (1775-1806)», *Artigrama*, 2, 1985, pp. 161-176; «El gremio de canteros de Zaragoza (1760-1812)», *Artigrama*, 1, 1984, pp. 269-286; también debe consultarse, LABORDA, J., *Contribución al estudio del periodo ilustrado en Zaragoza: precedentes entorno y circunstancias de los arquitectos de la primera época de la Academia de San Luis*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1987.

²⁰ HERNÁNDEZ, T. M., «Els Novatores i els Mestres d'obra de València (1675-1740)», *Afers*, 3, 5-6, 1987, pp. 421-465; PINGARRÓN, F., «Maestros de obras de la ciudad de Valencia...», *op. cit.*

²¹ ARRANZ, M., *Mestres d'obres i fusters: la construcció a Barcelona en el segle XVII*, Barcelona, Col·legi d'Aparelladors i Arquitectes Tècnics, 1991.

²² DOMÈNECH, G., *Ofici i confraria: Mestres de cases, picapedrers, fusters i escultors a Girona (1419-1836)*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2001.

²³ Sobre todo en BÉRCHÉZ, J., *Arquitectura y academicismo...*, *op. cit.*

²⁴ MARTÍN, J., «La formación de los profesionales de la construcción en la Zaragoza del Barroco: los exámenes del pleito de Manuel Casanova y Francisco López contra el gremio de albañiles (1764-1767)», *Artigrama*, 33, 2018, pp. 257-298.

las obras del Pilar. La academia madrileña había encargado la redacción de un curso de Arquitectura y en Valencia en apenas un año la Academia de San Carlos de Valencia iba a aprobar sus estatutos. En el gremio de Zaragoza tenía un papel protagonista Julián Yarza, miembro de una de esas familias —verdaderas dinastías de arquitectos— que se prolongará hasta nuestros días.

El gremio exigía la realización de distintos ejercicios que incluían desde plantas y secciones de un templo hasta modelos de armaduras de cartón. Al margen del funcionamiento interno del gremio —que utilizó todas sus prerrogativas para rechazar a los aspirantes— nos interesa que los modelos solicitados lo fueran exclusivamente de templos, frente a las academias que por entonces insistían también en la arquitectura civil y en el diseño de elementos aislados como arcos de triunfo. Los modelos demandados por los gremios eran aquellos que eran solicitados por los principales clientes de los maestros de obras, las juntas de fábrica de poblaciones donde alzaban parroquias, ermitas o capillas.

Pero lo más interesante fueron los modelos presentados por los examinados, templos de tres naves con amplios pasos en ocasiones iluminados con anillos de cúpulas algunas ovals envolviendo la nave principal, templos de salón con naves a la misma altura, aiosas cúpulas y cimborrios poligonales, complejas bóvedas de lunetos o fachadas flanqueadas por campanarios simétricos. Los modelos que podemos apreciar a través de las trazas conservadas representan una arquitectura tardobarroca tremendamente vigorosa, en ningún caso retardataria o anquilosada. Más que modelos de templos conocidos, lo que se nos muestra es un repertorio de posibilidades en el que los examinados se centran en un dibujo de línea donde no existen sombras, gradaciones ni colores, bien alejado de los efectos pictóricos que agradaban en el ámbito académico.

Frente a esos maestros puramente gremiales, nos interesa especialmente la primera generación de maestros de obras que acabaron entrando en la Academia de Bellas Artes de San Fernando. Ya hemos citado a los aragoneses Juan José Nadal (1757), fray Atanasio Aznar (1758) y con otro perfil podemos citar a los valencianos Vicente Gascó (1762), Felipe Rubio (1762), el catalán José Prat (1774) o Bartolomé Ribelles (1781).²⁵

Ni todos aquellos que lo intentaron lo consiguieron —un caso tan interesante como el catalán Josep Renart no pudo entrar en la Academia—, ni todos se beneficiaron de esa entrada. En los primeros años, estos maestros de obras

²⁵ QUINTANA, A., *La arquitectura y los arquitectos en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (1744-1774)*, Madrid, Xarait, 1983.

devenidos en académicos no debieron tener muy claro lo que significaba la pertenencia a la institución. Juan José Nadal fue nombrado académico de mérito el 14 de abril de 1757. Solamente dos meses después, el 22 de junio, dirigía una carta a la Academia en la que pedía que esta le defendiese en unos pleitos con la fábrica de la iglesia de Villarreal. La respuesta de Ignacio de Hermosilla fue:

Que los privilegios de Académico no derogaban los contratos celebrados antes, ni impedían su execucion: Por lo qual, si lo que exijia de él la Villa, era lo contratado, no estaba libre de cumplirlo, por haber sido después hecho Académico: Y si lo que quería la Villa era más de aquello a que se obligó, debía el mismo Nadal recurrir con su queja al Juez, ò Magistrado competente, pues la Academia no lo es para semejantes casos.

El catalán Josep Prat, probablemente formado en la Academia Militar de Matemáticas de Cordelles, citado en 1761 como el «famoso arquitecto Joseph Prats, soldado de la compañía de Don Pedro Etayo del Regimiento de Africa», que abandonó el ejército para hacerse cargo de la nueva capilla de Santa Tecla de la catedral de Tarragona, solicitó en 1771 el título de académico de mérito de la Academia de San Fernando con los planos de esa capilla y una carta laudatoria de Pedro Martín Cermeño i sin embargo, fue rechazado. El título le fue concedido dos años más tarde, en 1774. Al igual que Nadal interpretó que ese título le concedía unos privilegios y quiso hacerlos valer, pidió al capitán general de Cataluña un despacho donde se hiciesen constar los derechos y privilegios inherentes a la titulación para que le fuesen respetados por las autoridades, las corporaciones y los particulares del principado. El 2 de mayo de 1774 la Real Audiencia informaba al capitán general sobre Prat:

Que no se le puede impedir el ejercicio del Arte de Arquitectura donde quiera usar de él, sin ser obligado a incorporarse en Gremio alguno ni estar sugeto a visita de vehedores o síndicos, bien entendido que, si se incorporare en algún Gremio, quedará privado de los honores y grado de Académico y por consiguiente de la nobleza de tal.²⁶

Prat y otros maestros de su generación no se acercaron a la Academia en busca de una formación que ya poseían —Prat procedía del prestigioso campo de la arquitectura militar—, sino ansiosos de liberarse de las normativas coercitivas de los gremios que en ocasiones entorpecían su trabajo.

²⁶ ARRANZ HERRERO, M., «Notes sobre l'arquitecte Josep Prat (1726-1790). Autor de les traces de l'església parroquial de Passanant», *Aplec de Treballs*, 1, 1978, pp. 129-134.

Pero no siempre fue así. Andreu Bosch Riba, mestre de cases de Barcelona, obtuvo el título de académico de mérito en 1779, pero a la vuelta a Barcelona no todo fueron elogios:

Antes de que la Real Academia de San Fernando me honrara con el título de académico vivía yo seguro y tranquilo, pero lo mismo fue separarme del Gremio de Albañilería (conforme me lo mandan las constituciones de aquella) que verme objeto de la emulación y como quien dice juguete del mismo gremio, que hasta pretendía designarle los obreros mancebos.²⁷

La entrada en la Academia suponía la salida del gremio, pero no sería hasta finales de siglo cuando los gremios terminasen perdiendo sus competencias. En 1796 se promulgan las *Ordenanzas para el gobierno y régimen de la congregación de Maestros de Obras de la Ciudad de Valencia*. Las *Ordenanzas* comienzan planteando el conflicto entre gremio y academia y zanjando definitivamente la diferenciación de sus competencias:

Habiendo representado al Rey el Gremio de los que se decían Maestros de Obras de Valencia, que era preciso obligar a los que examinaba y aprobaba la Real Academia de San Carlos de verdaderos Maestros, a alistarse en él para poder ejercer su facultad, desentendiéndose de las claras, y terminantes ordenes expedidas sobre este asunto: no solo ha negado Su Magestad esta solicitud, sino que ha mandado se reduzca su Comunidad a la clase de puros Albañiles, sin que pueda llamarse Maestro de Obras, ni dirigir Fábrica alguna, sino el profesor que esté examinado por las Reales Academias.²⁸

LOS FRAILES ARQUITECTOS

En ese entramado de maestros itinerantes, gremios y academias, tuvieron un encaje diferente los frailes arquitectos, muchos de ellos miembros de familias de maestros de obras que ingresaron en una orden religiosa y pudieron acceder a una formación teórica que de otra manera hubiesen tenido más difícil.

Sin duda, uno de los más importantes debió ser fray Atanasio Aznar, «religioso de la obediencia de la sagrada religión de San Francisco, arquitecto y

²⁷ Citado por SERRA, A. I., *Josep Prat i la irrupció de l'academicisme en l'arquitectura tardobarroca tarragonina*, Tarragona, Diputació de Tarragona, 2010, p. 124.

²⁸ *Ordenanzas para el gobierno y régimen de la congregación de Maestros de Obras de la ciudad de Valencia concedidas por S. M. (Que Dios Guarde) y señores de su Real y Supremo Consejo de Castilla, en 28 de noviembre de 1796*. Mandadas obedecer y cumplir por el Real Acuerdo en 23 de diciembre del mismo, Valencia, Benito Monfort, 1797.

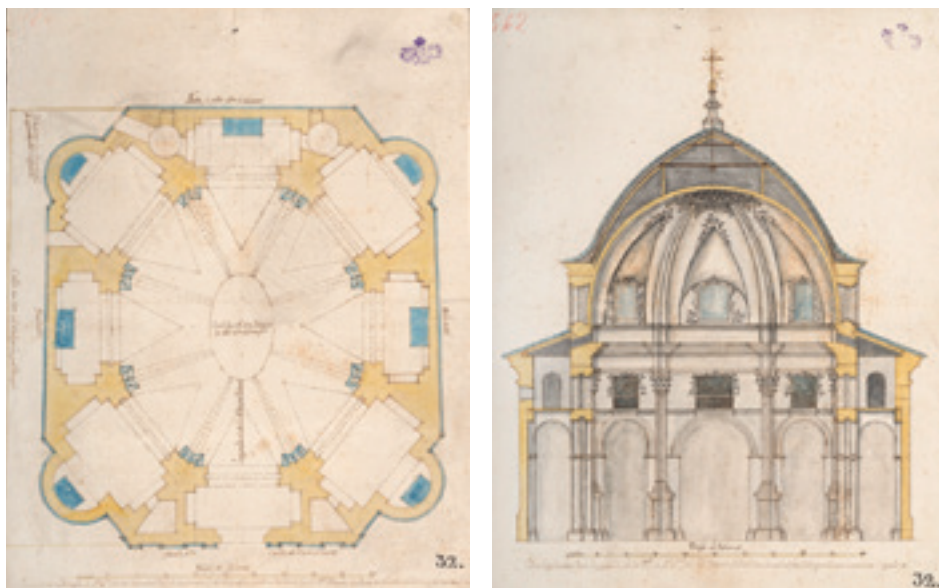


Fig. 3. Primero de los dos diseños para la iglesia de las Escuelas Pías de Valencia presentados por fray Alberto Pina a la Academia de San Carlos de Valencia. 1769. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.

mathematico, de singulares noticias y habilidad práctica», que en 1750 se hizo cargo de las obras de la colegiata de Alcañiz y que en 1758 ingresó como académico de mérito en la Academia de San Fernando presentando las trazas del templo de los franciscanos de Alcañiz.²⁹ Sabemos que realizó «un examen muy prolixo» y que la Academia «halló un profesor sumamente hábil, perfectamente instruido en la Arquitectura, en todas sus partes y en todas las de la Matemática que tienen relación con ella».

Pero no siempre los frailes arquitectos encontraron un fácil acomodo, la Academia los aceptó cuando creyó que cumplían los requisitos, pero los gremios se opusieron frontalmente a su trabajo.

El paradójico lugar en que se encontraban estos frailes puede ser ejemplificado por fray Alberto Pina (1693-1772), al que el gremio de albañiles de Zaragoza cerraba el paso en 1731 y, sin embargo, ya al final de su vida, en 1769,

²⁹ Los planos fueron publicados por primera vez por SAMBRICIO, C., *La arquitectura española de la Ilustración*, Madrid, Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España / Instituto de Estudios de Administración Local, 1986, p. 38

presentándose como «el más antiguo arquitecto que se conoce en este Reyno», ingresaba en la Academia de San Carlos de Valencia [fig. 3].³⁰

El pleito que el fraile interpuso al gremio en 1731 —estudiado por Rebeca Carretero— muestra la prevención que el resto de maestros de obras mostraban hacia estos artífices.³¹ Pina había tenido una formación previa como maestro de obras antes de ingresar en la orden carmelita, y a partir de ese momento desarrolló una amplia actividad dentro y fuera de la orden.

En principio, los gremios no cuestionaban la capacidad de estos frailes de trabajar para su orden: «sin estar examinado, dicho fray Pina en su religión y respective los demás religiosos en las suyas, entienden y disponen en las obras y fábricas de sus conventos, casas y fundos, sin que mis partes les embaracen», recordando que «en todos los tiempos ha havido y hay en las religiones hombres muy hábiles en los ejercicios y facultades de los gremios y las han ejercido a utilidad de sus monasterios sin estar jamás examinados».

El problema surgía cuando como era el caso de Pina optaban a obras fuera de su religión, el gremio de Zaragoza afirmaba que Pina podía ser examinado y admitido con la «facultad de entender como tal maestro en los conventos, casa y fundos de su religión y no en otros algunos». Según ellos, si se admitiese a los religiosos en el gremio tomarían las «obras más principales, privando» de ellas a los maestros que, cargados de obligaciones, sirven a su majestad y la ciudad.

Las ordenanzas del gremio eran enormemente restrictivas, «aun quanto ubiera sido maestro del gremio de mis partes, antes de entrar en religión, aviendo profesado en esta, quedaba fuera del gremio». Pina, un maestro brillante y dotado que progresivamente iba ganando prestigio, se quejaba de que ni siquiera en las obras de su orden podía trabajar con libertad. Parece que una de las maneras que tenían los gremios de impedir el trabajo de los no agremiados era impedirles la contratación de mancebos, eso sucedía en el caso de frailes arquitectos y sucedería también en el caso de académicos. En el caso de Pina, esta afirmaba que no pudiendo impedirle que trabajase en las casas de su orden lo que hacían era «estorbarlo, inhabilitando y apenando a los manzevos y apre-

³⁰ ALDANA, S., «Fray José Pina, arquitecto del siglo XVIII», *Archivo Español de Arte*, 121, 1968, pp. 49-57. Los proyectos presentados a la Academia en BÉRCHÉZ, J., y CORELL, V., *Catálogo de diseños de arquitectura de la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, 1786-1846*, Valencia, Colegio Oficial de Arquitectos de Valencia y Murcia, 1981, pp. 281-283.

³¹ CARRETERO CALVO, R., «El arquitecto carmelita fray José Alberto Pina versus el gremio de albañiles de Zaragoza (1731-1735)», *Ars Longa*, 27, 2018, pp. 83-102.

hendizes de los que necesariamente se ha de audar para practicar semejantes fabricas». La contratación de mancebos era prerrogativa de los maestros, y a ellos se debía pagar si otros artífices, como los frailes, los necesitaban.

Años después en Zaragoza el problema se agudizó, Manuel Expósito recogió el memorial que los mayordomos de los gremios zaragozanos de albañiles y carpinteros elevaron en 1768 al fiscal del Consejo de Castilla solicitando ya no solo que los frailes arquitectos no trabajasen en los edificios de su orden, sino que se prohibiera «que las obras de las casas y edificios de los conventos las dirijan y hagan religiosos de la misma orden». Una real orden de 5 de junio de 1768 prohibió que los monjes trabajasen fuera de sus claustros y en los años siguientes esta fue recurrida en un largo proceso que se prolongó en los años siguientes.³²

Esquivando las normativas gremiales fray José Alberto Pina desarrolló una amplia trayectoria³³ desde Navarra a Valencia, en 1769, «siendo el mas antiguo arquitecto que se conoce en este Reyno, en el qual ha ideado i dirigido muchas fabricas [...] i ha instruido a diferentes arquitectos de este Reyno», solicita su incorporación a la Academia de San Carlos con los diseños de dos ideas para la iglesia del Colegio de las Escuelas Pías de Valencia que pretendía remodelar el arzobispo Mayoral. El maestro era consciente de que la Academia podía recelar y rogaba que «tenga presente que estos papeles los ha trabajado en este tiempo de su avanzada edad».

Aun en el caso más tardío de su sobrino, al que ya hemos hecho referencia, fray Francisco de Santa Bárbara, fraile jerónimo que tras estudiar filosofía se formó en la cantería y matemática con su tío y supo traducir el tradicional dominio del arte de la cantería con la tratadística francesa, su trayectoria no debió ser fácil.³⁴ De él decía Orellana que «ha sido solicitado para executar varias obras de particulares, de cuya clase de encargos se abstiene por el respeto y urbanidad de no tener quejosos a los facultativos, ni despertar en ellos el menor resentimiento de verse privados de todas las ocasiones que se les pueden ofrecer, o proporcionar, para ocuparse en su profesión».³⁵

³² EXPÓSITO, M., «Fray Joaquín del Niño Jesús: su propuesta para elaborar un tratado de arquitectura (1818)», *Artigramas*, 3, 1986, pp. 267-284

³³ BÉRCHEZ, J., *Arquitectura barroca valenciana*, Valencia, Bancaixa, 1993, pp. 156-162; BÉRCHEZ, J., y Gómez-Ferrer, M., «Visiones y mentalidad arquitectónica de un maestro del siglo XVIII. La descripción breve de las medidas y magnificencia... del convento de Santa Clara de Játiva, por fray José Alberto Pina», *Ars Longa*, 14-15, 2005-2006, pp. 195-216.

³⁴ BÉRCHEZ, J., *Arquitectura barroca...*, *op. cit.*, pp. 162-166.

³⁵ ORELLANA, M. A., *Biografía pictórica valentina*, ed. Xavier de Salas, Madrid, [Gráficas Marinas], 1930, pp. 555-557.

ARQUITECTOS ACREDITADOS «POR EL CONCEPTO DE LOS PUEBLOS»

Hasta 1777 las juntas de fábrica que regían la construcción de iglesias parroquiales, capillas y ermitas, actuaron con una libertad casi total a la hora de elegir a artífices y modelos. Desde 1777 se establece que todos los proyectos «de importancia» deben remitirse a la Academia de San Fernando³⁶ aunque durante muchos años esta ordenanza se esquivó.

Un buen ejemplo de este proceso lo ofrece la construcción de las iglesias de Cabanes y Coves de Vinromà, en ambos casos un proyecto en el que trabajaba el maestro aragonés Andrés Moreno fue —o intentó ser— modificado por el académico Bartolomé Ribelles.³⁷ En el caso de Cabanes, tras una primera fase de construcción de la cabecera y los primeros tramos (1752-1764), entre 1779 y 1791 se construyeron los dos últimos tramos, la fachada y el campanario por Andrés Moreno y Cristóbal Maurat. En 1785 la junta de fábrica inició un pleito contra el obispo de Tortosa —señor de la villa— instándole a financiar las obras. Evidentemente, los maestros que tenían a su cargo la obra no eran académicos y los proyectos no habían sido mostrados a ninguna academia —fuese San Fernando o San Carlos—, pero lo que se cuestiona no es tanto la calificación de los maestros que tenían a su cargo la obra, sino los que debían tasar su coste. Todos los nombres propuestos fueron rechazados por el obispo Pedro Cortés, que solicitó que el reconocimiento se hiciese «por arquitectos acreditados, no por el concepto de los pueblos, sino de las Academias aprobadas por su Majestad».³⁸ De los maestros propuestos decía que «no los conozco ni tengo noticia de su habilidad en la Arquitectura, sin que esto quiera decir que no son arquitectos diestros, y de habilidad», frente a estos maestros «reputados entre la gente, por famosos», proponía a Vicente Gascó o Bartolomé Ribelles, acreditados por las academias de San Fernando y San Carlos. Ese arquitecto acreditado fue finalmente Bartolomé Ribelles que ejecutó un proyecto nunca realizado. Aún puede verse el espléndido frontis tardobarroco ejecutado por Andrés Moreno y Cristóbal Maurat.

³⁶ Entre 1777 y 1786 los proyectos se estudiaban en las juntas ordinarias de la Academia, a partir de ese año se creó la Comisión de Arquitectura. GARCÍA MELERO, J. E., «Arquitectura y burocracia: el proceso del proyecto en la Comisión de Arquitectura de la Academia (1786-1808)», *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Historia del Arte*, 4, 1991, pp. 283-348.

³⁷ GIL SAURA, Y., *Arquitectura barroca...*, *op. cit.*, pp. 350-352 y 362-367.

³⁸ Documentación reproducida en IBORRA, F.; SEBASTIÁ, M. A., y VENTURA, A., «El arquitecto Bartolomé Ribelles en la parroquia de San Juan Bautista de Cabanes», *Archivo de Arte Valenciano*, XCVIII, 2017, pp. 211-226.

En el caso de Coves de Vinromà, Andrés Moreno había iniciado las obras y el pleito también se plantea en 1786 al solicitar la contribución de los partícipes en diezmos. También fue Bartolomé Ribelles el encargado de formar un plano para la continuación de las obras, pero Moreno consiguió modificarlas e incluso el apoyo de la Academia de San Carlos. Es entonces cuando entre otras críticas a Ribelles, Moreno desliza que «todos los aboquillados del crucero y presbiterio los trastorna en ángulos rectos». El ángulo recto, una simplificación poco delicada a ojos de un maestro tardobarroco como era Andrés Moreno y que no era del gusto de las juntas de fábrica.

FRAY JOAQUÍN DEL NIÑO JESÚS Y LA «CARTA A UN PROFESOR DE ARQUITECTURA RECIÉN GRADUADO»

Uno de los textos que mejor ilustra —y con mayor ironía— la diversidad de saberes entre maestros de obras y arquitectos titulados es el compuesto por fray Joaquín del Niño Jesús en una fecha tan tardía como 1821.

Fray Joaquín del Niño Jesús había nacido en Zaragoza a mediados del siglo XVIII como Joaquín Fandós, y al parecer formó parte del gremio de maestros de obras de Zaragoza. Como arquitecto carmelita trabajó en Aragón, Valencia, Cataluña y Salamanca. Como otros frailes arquitectos, su relación con la Academia no debió de ser fácil. Sabemos que el 16 de enero de 1785 presentó el plan y el perfil del convento e iglesia del Desierto de las Palmas de Benicasim a la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, los planos fueron aprobados por el director general Antonio Gilabert disculpando su humildad «por arreglarse a las leyes del instituto de la religión». Diez meses después, el 20 de noviembre, el fraile presentó a la misma institución los planos de un templo «en solicitud del grado de académico en la clase de arquitectura», la junta votó, ocho votos fueron negativos y siete favorables, y la candidatura fue rechazada. Solamente en 1789, con la presentación de un proyecto para Casa para Academia de las Nobles Artes fue aceptado con la condición de ocuparse solamente del ámbito de su congregación [fig. 4].³⁹ La relación del maestro con las academias no terminaría ahí, aún en 1815 realizó los planos para la reconstrucción del convento de los agustinos de Salamanca destruido durante la guerra de la Independencia, pero este fue rechazado por la Academia de San Fernando «por carecer de la competente hermosura, decoración, sencillez y buen gusto que prescribe el arte».

³⁹ BÉRCHEZ, J., y CORELL, V., *Catálogo de diseños...*, *op. cit.*, p. 399.



Fig. 4. Diseño de una Casa de las Nobles Artes presentado por fray Joaquín del Niño Jesús para la obtención del título de arquitecto por la Academia de San Carlos de Valencia. 1789. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.

Carlos Sambricio fue enérgico en su definición, «Fray Joaquín del Niño Jesús es uno de tantos religiosos encargados de las obras de su orden y que constantemente presentará dibujos a la Comisión de Arquitectura de la Academia de Madrid sin conseguir que uno solo de éstos sea aprobado».⁴⁰

El fraile tuvo poca fortuna en sus relaciones con la Academia, sin duda, no compartía ni sus criterios ni su metodología docente. En los años de la guerra de la Independencia debió ejercer como ingeniero militar y desde entonces se presenta como, «maestro mayor de las reales obras de fortificación de las plazas de Tarragona y Zaragoza». Dejó una abundante producción escrita. Manuel Expósito se ocupó tempranamente de su propuesta de elaborar un tratado de arquitectura en 1818,⁴¹ pero ahora conocemos un volumen importantísimo de escritos de su mano de temática tremendamente variada⁴² desde un *Tratado de*

⁴⁰ SAMBRICIO, C., *La arquitectura española...*, op. cit., pp. 412-413.

⁴¹ EXPÓSITO, M., «Fray Joaquín del Niño Jesús: su propuesta para elaborar un tratado de arquitectura (1818)», *Artígrama*, 3, 1986, pp. 267-284.

⁴² Una recopilación de los manuscritos con biografía, catalogación de sus obras y bibliografía en GRAS CASANOVAS, M., *Diccionari biogràfic d'autors carmelites descalços de la província de*

los árboles a un *Tratado de fuegos* o un *Manual del Molinero*, pero sobre todo un conjunto de textos que se aproximan a la docencia de la arquitectura desde su perspectiva práctica, entre ellos sendos manuscritos de principios de albañilería y carpintería compuestos en Villafamés en 1812, además de una conversación sobre fábricas de hidráulica entre dos profesores de Arquitectura, un tratado de Mecánica o Maquinaria para profesores de Arquitectura o un curso teórico-práctico de zapadores.⁴³

El que nos interesa resaltar aquí se redacta en forma de respuesta a una carta figurada escrita por «un profesor de arquitectura recién graduado» pidiendo al maestro —antiguo amigo— «que le instruya en lo teórico y práctico de la construcción de una iglesia que le han encargado».⁴⁴ Como se manifiesta en la carta, «después de 12 años de Academia logré el título de Arquitecto y me volví a mi tierra», «pero como me hallo (lo mismo que mis condiscípulos) con sola la práctica de la delineación y lavado de planos, con quasi nada de invención y práctica en la ejecución de las obras; pues sabe V. muy bien, que en la Academia no se nos da lección alguna de teoría ni práctica».

Evidentemente, la epístola es un recurso retórico para criticar la formación que se impartía en las Academias,⁴⁵ reprochando que esta se limitase al dibujo olvidando tanto la invención como la ejecución de las obras. El arquitecto recién titulado se ve en la obligación de inventar y ejecutar una iglesia claustrada para un pueblo de 150 vecinos y reconociendo que no se halla «con las luces

Sant Josep. Alojado en DURAN, E. (dir.) y TOLDRÀ, M. (coord.), MCEM-Manuscrits catalans de l'Edat Moderna en <<https://mcem.iec.cat/>> [Consulta: 10/2/2019].

⁴³ El manuscrito de principios de albañilería ha sido analizado en GONZÁLEZ LOZANO, V., «La arquitectura escrita del fraile carmelita descalzo Joaquín del Niño Jesús (1760-1830)», *Actas del Quinto Congreso Nacional de Historia de la Construcción*, Madrid, Instituto Juan de Herrera / SECH / CEHOPU, 2007, pp. 467-478.

⁴⁴ El manuscrito se encuentra en la Biblioteca de las Cortes de Aragón, Zaragoza, Fondo documental histórico, ms. L970-2. Aparece catalogado como «Factura de un templo». Agradezco a Mercè Gras Casanovas su amabilidad al facilitarme la referencia y el volumen. Está firmado el 28 de febrero de 1821 en La Torre de Ginés llamada del Carmen. Torre Ginés es el des poblado de Calanda donde se sitúa el convento del desierto carmelita, hoy en ruinas.

⁴⁵ Sobre la enseñanza en la Academia de San Fernando, MARIAS, F., y BUSTAMANTE, A., «Sobre el “curso de arquitectura” de la Academia», *IV Jornadas de Arte. El Arte en tiempo de Carlos III*, Madrid, CSIC, 1988. En los estatutos de la Academia de San Carlos de Valencia se estableció que los directores y tenientes de arquitectura debían ceñirse al curso de Arquitectura en que trabajaba la Academia de San Fernando, BÉRCHÉZ, J., *Arquitectura y academismo...*, op. cit., pp. 140-144.

necesarias recurre al maestro». Fray Joaquín contesta recogiendo afirmaciones de Benito Bails en torno a la mala formación de los jóvenes «muévenos a insistir en esto la mucha lástima que siempre nos ha causado ver muchachos de muy buen talento y mejor voluntad gastar por mal dirigidos, muchos años en dibujar, pero no en aprender o estudiar Arquitectura».

El fraile parece reprochar, siguiendo a Alberti, que se enseñe más el embellecimiento de los planos que la proporción de sus líneas,⁴⁶ «por lo que querría que los planos no se diesen los muy acabados con perfecto artificio, sino los desnudos, y sencillos de los que se aprueba el ingenio del inventor, y no la mano del artífice».⁴⁷ «Si en vez de tantos años de delineación, y sombras se les dieran lecciones y explicación extensa de ellas, al concluir sus carreras no hay duda que se hallarían arquitectos, y no pintores como muchos del día».

Las apreciaciones de fray Joaquín del Niño Jesús en un ámbito periférico en torno al dibujo de arquitectura no eran en absoluto gratuitas ni excepcionales. Un fraile arquitecto despreciado por la Academia lo apuntaba en 1821, pero en el propio seno de la Academia de San Fernando, Benito Bails había prevenido sobre el abuso en la enseñanza del diseño haciendo que el estudiante se convirtiese en «mero dibujante o tracista y no un arquitecto», o Antonio de Varas y Portilla —al igual que Bails profesor de Matemáticas en la Academia— en su discurso de 28 de octubre de 1792 en el que afirmaba que «no es el dibujo lo que constituye arquitecto».⁴⁸

La crítica parece remontarse a los famosos debates entre arquitectos y pintores en la corte madrileña,⁴⁹ pero va mucho más allá y rebasa el debate en torno al adorno para centrarse en la misma concepción de la arquitectura como diseño separado de técnica de la construcción —como estaba afirmándose en to-

⁴⁶ «Leon Bautista Alberti Lib 2.º Cap 1.º nos dize que la esencia de los planos no está en la finura de sus sombras (objeto, y estudio primario del dia) sino en la justa proporción de sus líneas».

⁴⁷ «Porque entre el pintor y el arquitecto hay esta diferencia, aquel demuestra los resaltos de líneas y angulos desmenuzados, con sombras y este menospreciando las dhas demuestra sus obras con líneas y angulos».

⁴⁸ BAUDEZ, B., «“No es el dibujo...”», *op. cit.*

⁴⁹ RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, A., «L'architecture baroque espagnole vue à travers le débat entre peintres et architectes», *Revue de l'Art*, 70, 1985, pp. 41-52; BLASCO ESQUIVIAS, B., «Sobre el debate entre arquitectos profesionales y arquitectos artistas en el Barroco español: las posturas de Herrera, Olmo, Donoso y Ardemans», *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*, 4, 1991, pp. 159-194; y ya en la gestación del academicismo valenciano, BÉRCHEZ, J., *Arquitectura y academicismo...*, *op. cit.*

das las academias europeas—,⁵⁰ o como práctica arquitectónica a la vitruviana interesada por la mecánica, la maquinaria, la carpintería o cualquier otro saber práctico que interviniese en la ejecución del edificio.

Estos debates han llevado a plantear el diferente tratamiento del dibujo en la Academia de San Fernando —o la de San Carlos de Valencia— frente a su homóloga francesa, pero si los académicos españoles eran reticentes a los efectos excesivamente pictóricos en los diseños de arquitectura, mucho más lo eran los maestros procedentes de la práctica —como era el caso de fray Joaquín—. La diferente concepción del hecho arquitectónico implicaba necesariamente una diferente ejecución del dibujo o diseño, del diseño como concepción teórica que se presenta embellecido para ser objeto de examen y calificación al diseño que busca solamente su operatividad práctica a pie de obra.

El fraile detalla algunas obras que ha debido visurar realizadas por jóvenes arquitectos que se habían venido abajo, «a estos acontecimientos están expuestos los jóvenes, y especial aquellos en quienes el grado de profesores les influye tal orgullo que a todo el mundo tienen por inferior tratándole con desprecio, y no considerando que se hallan como los niños en el estado de “aprenderás como los niños de la cartilla”».

Vuelve entonces fray Joaquín a recurrir a una cita de Benito Bails, «el arquitecto no debe ignorar nada, y en especial en cosas que tienen relación con su arte para no ser responsable jamás en sus obras, este debe saber el oficio de peón, de oficial, de aparejador, de calero, de aljecero, de herrero y cerrajero, de carpintero y maderero, para saber hablar a cada uno en su propio lenguaje, mandarles y señalarles lo que necesite para sus fabricas, pues de lo contrario le engañaran a cada paso».

El fraile comienza analizando «los materiales que se usan en la ejecución de las obras que “son de pocos conocidos pues apenas hay autor que trate de ellos», «de 56 autores que poseo de arquitectura solo dos son los que algo dicen». En cuanto a las tres especies de iglesias, distingue, de una nave con capillas, propia de conventos, claustrada —propia de parroquias—, de tres naves —propia de catedrales o colegiadas—. Propone un modelo de parroquia claustrada y detalla algunos de sus detalles constructivos [fig. 5]. Cita a Palladio, Scamozzi, Alberti y fray Lorenzo de San Nicolás y termina con un «Diccionario breve de los términos facultativos que se usan en la construcción de una iglesia».

⁵⁰ BAUDEZ, B., *Architecture & tradition académique au temps des Lumières*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012.

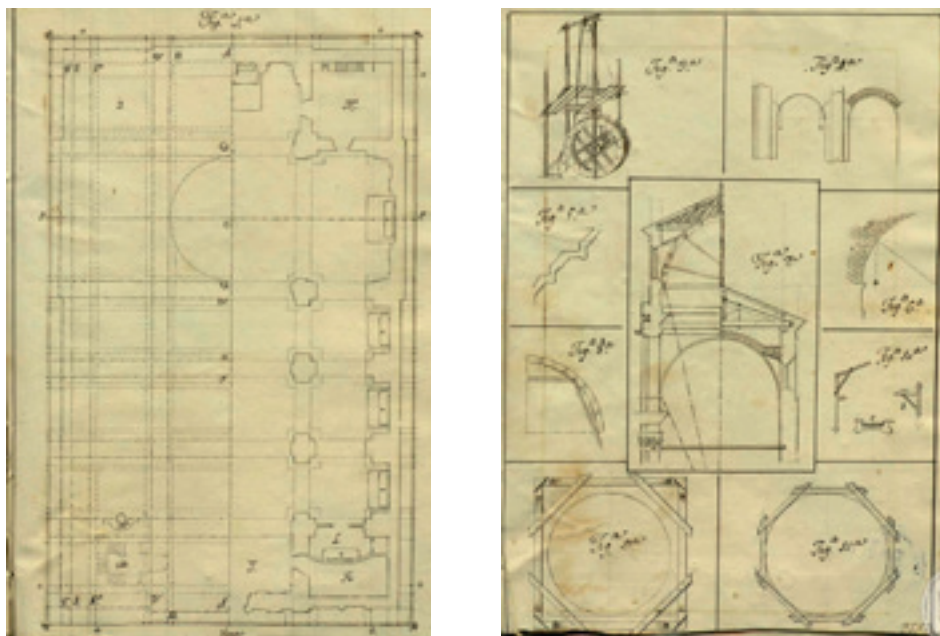


Fig. 5. Fray Joaquín del Niño Jesús. Planta de una parroquia claustrada. Elementos de la construcción. 1821. Biblioteca de las Cortes de Aragón, Zaragoza.

Fray Joaquín no hace sino reivindicar un profesional formado como afirmaba Nadal, «con la paleta, cinceles y picos», no llegaba a afirmar que los templos se levantasen «sin preceder planta ni perfil» como había llegado a alardear Rispo, pero sí reivindicaba a esos arquitectos que seguían siendo demandados «por el concepto de los pueblos» y no por su titulación académica. Entrado el siglo XIX para un maestro como fray Joaquín del Niño Jesús la Academia —las academias— se habían demostrado tan incapacitantes como lo habían sido en ocasiones los gremios. Evidentemente, el fraile arquitecto era el último ejemplo de maestro formado en una tradición tardobarroca, enraizada en el lugar, demandada por las juntas de fábrica, pero que había sido cercenada y sustituida por las exigencias académicas.

Los reproches que se deslizan en la carta no hacen sino anunciar un nuevo tipo de profesional para el que el dibujo, el diseño, será un fin en sí mismo, un tipo de profesional que venía gestándose en los grandes centros europeos a lo largo de todo el siglo XVIII y que en la geografía que nos ocupa no hará su aparición definitiva hasta el siglo XIX en el que el diseño y la práctica arquitectónica se separarán definitivamente.

EL PREMIO COMO ALICIENTE
EN LA FORMACIÓN DEL ARTISTA.
LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE SAN LUIS DE ZARAGOZA
Y SU CONVOCATORIA DE 1797

WIFREDO RINCÓN GARCÍA
Instituto de Historia, CSIC, Madrid

LOS PREMIOS PARA ALUMNOS EN LOS PRIMEROS
ESTATUTOS DE LA REAL ACADEMIA DE SAN LUIS

EN LOS PRIMEROS *ESTATUTOS DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN LUIS*, firmados por el rey Carlos IV en San Lorenzo de El Escorial el 19 de noviembre de 1792,¹ se dedica el capítulo XXVII a los «Premios», para «estimular la aplicación de los discípulos».²

Comienza el texto manifestándose que:

luego que los fondos de la Academia la pongan en estado de destinar algunos premios, para estimular la aplicación de los discípulos, podrá hacerlo, bien con determinadas porciones de dinero, ó bien por otro qualquier medio que la Junta particular, á quien cometo expresamente este negocio, juzgue más a propósito.³

Establecida la periodicidad de los mismos, «yá sea cada año, yá sea cada trienio, ó yá de qualquiera otro modo»,⁴ correspondería a la Junta Ordinaria «arreglar todos los puntos facultativos que le pertenecen. En cuya consecuencia en ella se acordarán los asuntos que han de trabajar los opositores, los plazos que se les han de dár, y todas las circunstancias y calidades que hayan de tener las obras».⁵

¹ Editados en Zaragoza en 1793 por Mariano Miedes, impresor de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País.

² *Estatutos de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis*, Zaragoza, 1793, pp. 103-110.

³ *Estatutos...*, *op. cit.*, p. 103.

⁴ *Estatutos...*, *op. cit.*, p. 104.

⁵ *Estatutos...*, *op. cit.*, p. 104.

Con posterioridad el secretario «lo extenderá en un edicto, que permito se fije, no solo en los sitios públicos de Zaragoza, sino también en los de las demás capitales, y demás pueblos de estos mis Reynos y Señoríos».⁶

Se precisa también el procedimiento para la presentación de las candidaturas a cada uno de los premios, manifestándose que los interesados residentes en Zaragoza debían presentarse al secretario y los de fuera escribirle manifestándole «la arte que profesan y la clase de premio á que se oponen».⁷

Una vez realizadas las obras, de acuerdo con lo estipulado en la convocatoria, debían ser entregadas en la casa de la Academia, no siendo admitida ninguna fuera de los plazos previstos. La Junta General procedería a su examen acordándose en la misma los asuntos que deberían proponerse a los opositores para el ejercicio «de repente», que debían realizar dentro de la sede de la Academia «separados por sus profesiones y clases, por espacio de dos horas».⁸ Suspendida la junta ordinaria durante la ejecución de los trabajos, volvería a reunirse para votar sobre las obras hechas por los opositores.

En los puntos 5 y 6 de este capítulo dedicado a los premios, se precisa el procedimiento de ejecución de la prueba «de repente» y la votación de los premios:

Si el número de opositores fuere corto, de suerte que en un día se puedan votar los premios para todas las artes, se procederá por este orden. Se distribuirán los asuntos acordados á los Pintores de todas clases y á los Grabadores de estampas, dando papeles iguales á todos rubricados del Secretario, para que en las dichas dos horas dentro de la casa de la Academia, sin ser dirigidos ni vistos de profesor alguno, celados y asistidos del Presidente, Consiliarios y Académicos de Honor, trabaje cada uno su asunto, sin poner en el papel su nombre ni seña alguna, pena de que si lo hiciere perderá el derecho á los premios. Acabadas las dos horas el Secretario recogerá estos papeles, numerándolos y poniendo en lista separada, que ha de entregar al Presidente, los números y nombres correspondientes de los opositores: se traerán á la Junta estos papeles, y sobre ellos se votará públicamente por solo los facultativos, esto es por los Directores, Tenientes y Académicos de mérito; pues los Supernumerarios aunque asistan no han de tener voto. El método de votar ha de ser empezando por el más moderno diciendo: *Yo voto por el núm. N.* El que tubiere más votos tendrá el primer premio, el que tubiere menos el segundo, y el que le siga el tercero: de suerte que en una sola votación podrán quedar adjudicados los tres premios: y solo se repetirán las votaciones quando concurran todos los votos en uno ó se empaten.⁹

⁶ *Estatutos...*, *op. cit.*, p. 104.

⁷ *Estatutos...*, *op. cit.*, p. 105.

⁸ *Estatutos...*, *op. cit.*, p. 106.

⁹ *Estatutos...*, *op. cit.*, pp. 107-109.

Esto mismo debía observarse para el desarrollo de esta prueba por parte de los arquitectos, escultores y grabadores de medallas, «con solo la diferencia de que los opositores de estas dos profesiones han de hacer sus pruebas en planos de barro señalados por el Secretario y los Arquitectos. Además de las pruebas de dibujo han de ser preguntados por los Directores sobre puntos de su facultad».¹⁰

Se precisa también la forma de entrega de los premios: «Votados los premios el Presidente mandará para quando juzgue oportuno la Junta pública, y en ella se entregarán solamente los premios á los que los hayan merecido».¹¹

UNA FALLIDA PROPUESTA DE PREMIOS POR EL CONDE DE FUENTES EN 1794

En el acta de la junta ordinaria celebrada por la Real Academia el 1 de junio de 1794, en la que el conde de Fuentes estuvo presente en su condición de académico de honor,¹² se recoge que este:

dio a la Junta Ord.^a el papel siguiente:¹³ Deseando dar â VSS, una muestra de mi fino afecto, y no dejarles ignorar los vivos deseos que tengo de ver quanto antes algunos solidos progresos en nuestra Academia de las tres Bellas Artes de Zaragoza; he de deberles, propongan en mi nombre â los Jovenes, que se dediquen á ellas, tres Medallas de Oro, que sirvan de premios, para los que mas se distingnan cada un año en los tres ramos de principios fundamentales de Dibujo, Escultura, y Arquitectura. La distribucion, si á VSS. les pareciese, se efectuara publicamente el dia 6 de Octubre¹⁴ proximo, y asi en los demás años sucesivos, la vida durante de quien saluda â VSS. y se ofrece â su disposicion. Zaragoza á 1º. de Junio de 1794. El Conde de Fuentes.¹⁵

¹⁰ *Estatutos...*, *op. cit.*, p. 109.

¹¹ *Estatutos...*, *op. cit.*, p. 110.

¹² Luis Gonzaga María Pignatelli de Aragón-Fernández de Heredia y Gonzaga, XIII conde de Fuentes nació en Zaragoza en 1751. Fue uno de los primeros académicos de honor de la Real Academia de San Luis nombrado en la junta particular celebrada el 24 de julio de 1793, Archivo de la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza (ARANBASLZ), *Libro de Resoluciones de la Junta Particular de la Real Academia de San Luis*, 1793-1817, f. 12r. Falleció en Madrid el 9 de septiembre de 1801.

¹³ En el acta se indica «(ins.º)», insértese. Se incluye aquí la transcripción del documento por hallarse en el archivo de la Academia.

¹⁴ Desconocemos la razón por la que el conde de Fuentes había elegido esta fecha.

¹⁵ ARANBASLZ, 1794-22.

Seguimos con la transcripción del acta:

En cuya vista la Acad.^a dió las mas expresivas gracias a S. E. por su generosidad, y admitió gustosam.¹⁶ la oferta; y habiéndose tratado despues del tiempo mas oportuno de distribuir los expresados Premios, se juzgo con acuerdo de S. E. que para la proxima temporada seria lo mejor celebrar la distribucion el dia 4 de 9bre¹⁶ dia del Augusto nombre de S. M.¹⁷ con el obgeto de dar mas tiempo y lugar á los Discipulos p.^a sus oposiciones, y q.^e se veria el modo de publicar el ofrecim.¹⁰ de S. E.¹⁸

En el acta de una nueva junta ordinaria celebrada el 7 de septiembre, figura que:

el Excmo. S.^r Conde de Fuentes mostró a la Junta las medallas de oro de 4 onzas, q.^e se deben repartir por premios en el modo y forma q.^e contiene el papel de S. E. y quedaron encargados el S.^r Vice-Presid.¹⁹ y Secret.^o de que á su tiempo se publique en Gaceta, y de tratar el asunto con el referido S.^r sobre el tiempo oportuno de la adjudicación.¹⁹

Igualmente en la junta particular celebrada el 13 de septiembre de 1794:

se trató de los premios ofrecidos por el Excmo. S.^r Conde de Fuentes. q.^e consistian en 3 medallas de oro de quatro onzas y se dio comision a los S. S. Vice-Presidente, y Secretario para q.^e traten con S. E. el modo de anunciar estos premios, y le espongan las dificultades que ocurran.²⁰

Sin conocer más datos sobre el desarrollo del proyecto de premios, y relacionada con él, encontramos en el archivo de la Real Academia el borrador de una carta fechada el 18 de noviembre de 1794 y dirigida a Isidoro Bosarte, secretario de la Real Academia de San Fernando, de la que desconocemos si llegó a enviarse pues no encontramos ninguna referencia posterior en las actas de las juntas particulares ni de las ordinarias.

El contenido es este:

Mui S.^r mio y de mi mayor estimacion: aunque esta R.^l Acad.^a de S.ⁿ Luis crehia no ofrecer ni publicar Premios hasta mas adelante porq.^e no lo permiten sus cortos

¹⁶ Fórmula habitual para indicar el mes de noviembre, con la cifra 9 y la partícula «bre».

¹⁷ Festividad de San Carlos Borromeo onomástica del rey Carlos IV.

¹⁸ ARANBASLZ, *Primer quaderno* [de actas de juntas ordinarias] *de la Acad.^a del año 1793 y hasta el 98*, ff. 14r.-14v.

¹⁹ ARANBASLZ, *Primer quaderno* [de actas de juntas ordinarias], 1793-1798, f. 20v.

²⁰ ARANBASLZ, *Libro de Resoluciones de la Junta Particular...*, *op. cit.*, f. 49r.

fondos, mayormente con los gastos crecidos de la habilitacion de la casa, no puede menos de hacer presente á esa R.¹ de S.ⁿ Fernando p.^r mano de VS. q.^e el S.^r conde de Fuentes ha ofrecido costear a sus expensas 3 medallas de oro en cada un año de 4 onzas cada una durante su vida para repartirlas á los q.^e obtuvieran los premios; y sin embargo de que con el mismo valor de las 12 onzas de oro pueden costearse mas medallas de oro y plata que no tengan tanto peso de aquella especie, como la Acad.^a no tiene disposicion, ni medios por ahora p.^a abrir los cuños, desando no desayrar la proposicion del expresado conde de Fuentes su individuo Academico de Honor, y concurrente á las Juntas, y que tengan ese estimulo los que se dedican á las Artes para sus adelantamientos respectivos, ha pensado la Acad.^a que el medio mas eficaz p.^a lograrse la correspond.^{te} distribucion de premios era el de suplicar á la R.¹ de S.ⁿ Fernando se sirviese mandarla remitir de las medallas de oro y plata que en ella se reparten, las que fueren necesarias, estando como esta pronto esta Acad.^a á satisfacer de contado el total coste de ellas. Espera de V.S. se sirviera hacerlo presente á esa R.¹ Acad.^a, y q.^e comunicará á esta las ordenes de su agrado.²¹

En la junta ordinaria de 7 de diciembre y según consta en su acta:

El Excmo. S.^r Conde de Fuentes presentó a la Junta un papel en q.^e explica Su Ex.^a los asuntos que le parecen dignos de publicarse p.^a los Premios, y se acordó pase este papel al debido examen, y que se conferencie con S. E. con presencia de lo q.^e se hace en las demas Academias sobre el modo y tiempo mas acertado de publicar los referidos Premios.²²

Las últimas noticias sobre este asunto nos las proporcionan otras dos actas académicas. En la primera de ellas, de la particular de 3 de enero de 1795, se recoge que:

El Señor Vice-Presidente y Secret.^o dieron cuenta de que en el día de ayer habian pasado a visitar al Exmo. Sr. Conde de Fuentes y que tubieron con S. E. una larga sesion, acerca del modo mas combeniente de ofrecer y distribuir los premios, q.^e este Señor tenia ofrecidos. Para ello le hicieron presente los métodos, y practica de las R.^s Academias de S.ⁿ Fernando y S.ⁿ Carlos y habiendo quedado penetrado de las intenciones de la de S.ⁿ Luis, manifestó q.^e respondería, y se trataría de este asunto en la primera Junta Ordinaria.²³

Similar contenido tiene la segunda, de la junta ordinaria celebrada un día más tarde.²⁴

²¹ ARANBASLZ, 1794-36.

²² ARANBASLZ, *Primer quaderno* [de actas de juntas ordinarias], 1793-1817, f. 24v.

²³ ARANBASLZ, *Libro de Resoluciones de la Junta Particular...*, *op. cit.*, f. 57v.

²⁴ ARANBASLZ, *Primer quaderno* [de actas de juntas ordinarias], 1793-1798, ff. 25r. y v.

Sin embargo, no consta en las correspondientes actas que el conde de Fuentes asistiera ni a la junta ordinaria celebrada el 4 de enero ni a la del 1 de febrero de 1795 pero sí a la de 1 de marzo, sin que quede constancia de su intervención en este aspecto, ni tengamos más noticias sobre esta frustrada distribución de premios con las medallas ofrecidas por el conde de Fuentes.

PRIMERA CONVOCATORIA DE PREMIOS EN 1797

Un año después, en la junta particular celebrada por la Real Academia el 4 de junio de 1796, pocos después de concluido el curso académico 1795-1796:

expuso el Señor Censor,²⁵ q.^e supuesto es regular sobre caudal al fin del corriente año se podía pensar en algunos premios para el próximo viniente q.^e sirvan de estímulo á los Discipulos y animen la concurrencia, y aprovechamiento, y se resolvió q.^e el Señor Censor lo haga presente en la proxima Junta ordinaria.²⁶

Efectivamente en la ordinaria de 5 de junio, «el S.^r Censor expuso se podría pensar en algunos premios p.^a el año viniente q.^e sirvan de estímulo á los Discípulos, y animen su concurrencia y, aprovechamiento y se quedó en tratar de este asunto y meditar lo más conven.^{te}».²⁷

El asunto volvió a ser tratado en la ordinaria que tuvo lugar el 4 de septiembre en la que:

se trató largam.^{te} acerca de q.^e si convendría proponer algunos premios p.^a excitar la mayor aplicacion y aprovecham.^{to}; y habiendose tenido presente los Estatutos, quedó encargado de ellos el Sr. Vice-Presidente de meditar este asunto y de hacer presente en la 1.^a Junta ordin.^a quanto se le ofreciere y pareciere segun lo q.^e practican las demas R.^s Academias.²⁸

Y así consta este asunto en el acta de la siguiente ordinaria de 5 de octubre:

el S.^r VicePresid.^{te} trajo la razon de que quedo encargado en la Junta ordinaria anterior acerca de los Premios que le parece podrán publicarse en el cor.^{te} año con arreglo a lo q.^e en semejantes ocasiones han practicadao las R.^s Academias de S.ⁿ Fernando

²⁵ En aquel momento era socio censor y fiscal nato de la Real Academia Juan Antonio Hernández de Larrea.

²⁶ ARANBASLZ, *Primer quaderno* [de actas de juntas ordinarias], 1793-1798, ff. 83v.-84r.

²⁷ ARANBASLZ, *Primer quaderno* [de actas de juntas ordinarias], 1793-1798, f. 45v.

²⁸ ARANBASLZ, *Primer quaderno* [de actas de juntas ordinarias], 1793-1798, f. 47v.

y S.ⁿ Carlos; y visto todo por la Junta ordinaria, acordó se pasen esquelas á todos los SS. q.^e la componen p.^a q.^e mediten y traigan á la próxima q.^e se celebrará en 6 de Noviembre, los asuntos que á cada uno parecieren más propios y acertados, a fin de que se haga la eleccion de los q.^e se deve publicarse.²⁹

En el día prefijado volvió a reunirse la junta ordinaria en la que:

dió cuenta el Secret.^o de q.^e el Portero habia distribuido las esquelas que se acordaron en la Junta Ord.^a anterior a todos los SS. que la componen p.^a que se sirviesen traer asuntos de Premios; y en su conformidad leyeron los suyos el Sr. D.ⁿ Ant.^o Ranz Romanillos y el Exmo. S.^r Marq.^s de Aguilar, a cuya continuacion se leyó un papel que trajo el Profesor D.ⁿ Alexandro Cruz diciendo su parecer sobre el modo con q.^e se debian anunciar los Premios³⁰ y enterada de todo la Junta Ord.^a, resolvió dar su comision á los SS. Romanillos y Broto p.^a q.^e de acuerdo con los Profesores, propongan p.^a la 1.^a Junta Ordin.^a los asuntos que deban publicarse, y sean mas acomodados á la disposicion de los Discipulos, y quedaron entendidos de esta resolucion sin necesidad de oficio.³¹

La nueva junta ordinaria tuvo lugar el 4 de diciembre y en ella:

se vió el dictamen q.^e con acuerdo de los Profesores habían formado los SS. Romanillos y Broto, proponiendo los asuntos de Premios q.^e les parecieren mas acomodados a las circunstancias de los Discipulos, y leído el referido dictamen entendió la Junta q.^e respecto de ser privativo de la Particular el determinar q.^e haya premios, y la cantidad de cada uno de ellos, se podía pasar el citado dictamen a la expresada Junta Particular, a fin de providenciase lo conven.^{te} y avisase a la Ordin.^a su resolucion p.^a arreglar los puntos facultativos y demas q.^e corresponda, y se conformaron en ello todos los SS. de la Junta.³²

El original del dictamen a que se hacía mención, redactado por los académicos de honor Ranz Romanillos y Broto,³³ fechado el mismo 4 de diciembre de 1796 se conserva en el archivo de la Academia:

Ex.^{mo}. Señor. Para desempeñar el encargo que V. Ex. se sirvio hacernos de informar sobre el estado y progresos de los Alumnos de la Academia en cada una de las Artes,

²⁹ ARANBASLZ, *Primer quaderno* [de actas de juntas ordinarias], 1793-1798, ff. 48r. y v.

³⁰ No hemos encontrado «este papel» en el archivo académico.

³¹ ARANBASLZ, *Primer quaderno* [de actas de juntas ordinarias], 1793-1798, f. 50v.

³² ARANBASLZ, *Primer quaderno* [de actas de juntas ordinarias], 1793-1798, ff. 49r. y v.

³³ Fueron nombrados académicos de honor en la junta particular celebrada el 13 de agosto de 1796. ARANBASLZ, *Libro de Resoluciones de la Junta Particular...*, *op. cit.*, f. 85r.

hemos oído á sus distinguidos profesores, los SS. La Cruz, Ypas, Ynchauste; y Rocha, y si bien no hemos dexado de concevir felizes esperanzas para lo venidero, quando las lecciones de estos Maestros hayan adiestrado mas su mano, y secundado mas su imaginacion; en el dia segun el juicio de los mismos profesores en ninguna Arte se hallan los Alumnos con los principios necesarios, y menos con el exercicio y soltura que son indispensables para aspirar á hacer ni siquiera una cosa mediana y que no sea un miserable borron entregados a su invencion propia. Así es preciso decaer de la esperanza de proponer asuntos grandes y dignos para los premios que la Academia meditaba, por que nadie se presentaría à pretenderlos y sería comprometer en algún modo, en nuestro concepto, la opinion de la Academia el llamar con la proposicion de los premios la expectacion del Publico y dexarla despues frustrada. El que concuriesen aspirantes de otras Provincias no llenaria el objeto de alimentar la emulacion de nuestros juvenes, y acaso les serviria de desaliento: fuera de que lo mas probable seria que no se presentase aspirante alguno, y en la solemnidad de la Junta publica no hubiese vencedores que coronar y faltase enteramente el motivo de celebrarla; lo que es muy para tenerse en consideración. Proponer asuntos mas faciles y acomodados á la disposicion de unos principiantes y premiar su mediano desempeño con grande pompa y aparato, tampoco se cree decoroso ni correspondiente á lo mucho que en la oponión común promete una Junta publica de la Academia destinada á la distribucion de premios. Somos pues de dictamen, y asi lo proponemos a esta Junta (o si pareciere mas conforme á los Estatutos) o a la Junta particular, que por ahora y hasta q.^c con pequeños ensayos se vaya conduciendo á los Alumnos de la Academia por pasos graduados á cosas mas elevadas y dignas de la vista publica, se suspenda la proposicion de premios que hayan de distribuirse con la celebridad que se habia pensado. Mas con todo por si la Academia inclinase sin embargo de lo expuesto á la opinion de que contando con lo que puedan desempeñar los Discipulos mas adelantados de esta Escuela, se les propongan proporcionados asuntos ofreciendo premiar a los que se aventagen en su execucion oídos y consultados los profesores, juzgamos que los asuntos podian ser solo, sin elevarse a mas por ahora y sin asignar más que un premio en cada clase los siguientes =

Pintura = Primera Clase. Copiar baxo la direccion del Maestro un Quadro de una o dos figuras que tenga alguna parte de desnudo, el que el mismo Maestro y los Academicos que tenga a bien la Junta elijan, ya sea de la Academia misma ó ya de algun particular aficionado. Segunda Clase. Dibujar qualquiera de los buenos modelos de la Academia; aquel que se señale. Tercera Clase. Copiar alguna de las buenas Academias que posee la presente; aquella que igualmente se señale.

Escultura = Primera Clase. Modelar una figura aislada, copiando el modelo que igualmente se elija á este fin. Segunda Clase. Modelar en un baxo relieve una ó dos figuras, copiando el modelo que también se elija en esta parte. Tercera Clase. Modelar una cabeza de la que también se escogerá Modelo.

Arquitectura = Primera Clase. En este Arte puede con mas facilidad excitarse la invención; y asi poder ser el primer asunto idear una Casa para un Labrador acomodo-

dado, haciendo la conveniente distribución para que pueda habitar con conveniencia sin perjuicio de las oficinas necesarias. Segunda Clase. Dibujar un capitel Jonico visto por angulo con su planta y elevación. Tercera Clase. Dibujar en igual forma el mismo capitel visto de frente.

Al desempeño de estos asuntos informan los profesores que podran concurrir algunos de sus discipulos en cada Arte y así podra logarse el fin de desempeñarlos con este motivo á la practica de los principios que han aprehendido que no es el menos principal de la distribucion de premios y el de excitar entre ellos una noble emulacion que es para el adelantamiento el mas poderosos incentivo. Y aun para esto conceptuamos que contribuiría más la asignacion de premios modicos distribuidos en cada trimestre de la temporada de enseñanza, que no los premios de aparato distribuidos de tres en tres años, especialmente mientras los Alumnos se están formando y llega el día de que puedan dar dignas muestras de su ingenio. Este concepto que hemos formado lo sujetamos á la decision de la Academia, que con el mayor conjunto de luzes, acordará lo que sea mas conveniente para el logro de la mejor enseñanza publica y su mayor lustre.³⁴

Efectivamente, en la junta particular celebrada el 23 de diciembre, y tal como figura en el correspondiente libro de actas:

Se vio el Papel formado por los SS. D.ⁿ Antonio Ranz Romanillos y D.ⁿ Josef Broto acerca de los premios, q.^c podrán ser acomodados a la calidad de los Discipulos, q.^c ha remitido la Junta ordinaria a la Particular, para q.^c vea los premios q.^c se pueden distribuir por la Gen.^l y diga su dictamen para q.^c la ordinaria con todo conocimiento arregle los puntos facultativos, y examinada largamente la materia, acuerdo la Junta Particular, q.^c al fin de la actual temporada de estudios se podrían distribuir entre los Discipulos concurrentes a las Escuelas de la R.^l Academia los premios siguientes.

3 De á 300 r ^s v ⁿ á los tres q. ^c mejor desempeñen los asuntos en la Primera Clase de Pintura, Escultura y Arq. ^{ra}	900 r ^s .
3 De á doscientos r ^s . a los tres q. ^c les sigan en la misma 1. ^a clase	600 r ^s .
3 De á 150 r ^s . a los tres q. ^c mejor desempeñen los asuntos de la 2. ^a clase .	450 r ^s .
3 De á 100 r ^s . a los tres q. ^c les sigan en la misma 2. ^a clase	300 r ^s .
3 De á 80 r ^s . a los tres q. ^c mejor desempeñen los asuntos de la tercera clase .	240 r ^s .
3 De á 60 r ^s . a los tres q. ^c les sigan en la misma 3. ^a clase	180 r ^s .
	2670 r ^s .

Habiendose conformado la Junta Particular con la adjudicacion de estas cantidades, resolbio que al fin de la temporada actual de estudios se distribuyan por la Junta General los Premios arriba expresados, y q.^c siendo privativo de la ordinaria arreglar

³⁴ ARANBASLZ, Premios 1797-1.

todos los puntos facultativos se de cuenta en ella de esta resolucion para q.^e en la misma se acuerden los asuntos q.^e han de trabajar los discipulos, los plazos q.^e se han de dar y todas las circunstancias y calidades que hayan de tener las obras.³⁵

En una nueva reunión de la junta ordinaria, celebrada el 1 de enero de 1797: se dió comision á los mismos SS. D.ⁿ Ant.^o Ranz Romanillos y D.ⁿ Josef Broto, p.^a q.^e con acuerdo de los Profesores arreglen los puntos facultativos p.^a cada uno de los asuntos de Premios, los plazos ó tiempo q.^e se ha de dar a los Discipulos, y todas las calidades y circunstancias q.^e han de tener las obras, y se sirvan traer este arreglo á la 1.^a Junta Ord.^a, de q.^e quedo enterado el S. Romanillos sin necesidad de oficio.³⁶

Tal como se había acordado, en la siguiente ordinaria que tuvo lugar el 4 de febrero:

los SS. D.ⁿ Ant.^o Ranz Romanillos, y D.ⁿ Josef Broto en conformidad de lo que se les habia encargado en la propia resolucion anterior traxeron su dictamen por escrito proponiendo los puntos facultativos p.^a cada uno de los asuntos de premios, señalando los plazos q.^e han de concederse á los Discipulos, y demas calidades y circunstancias q.^e han de tener las obras; y en su vista fue aprobado unanimem.^{te} el referido dictamen; y se acordó que con arreglo al mismo forme el Secret.^o los carteles q.^e se han de fixar en cada una de las Salas, practicandose todo lo demas que previene el referido dictamen, de q.^e quedó enterado el Secret.^o³⁷

El documento al que se hace mención en el párrafo anterior, de 5 de febrero de 1797, se conserva en el archivo de la Academia y su contenido es el siguiente:

Ex.^{mo} Señor. Habiendo resuelto V. Ex. en Junta particular³⁸ que entre los Discipulos de la Academia se distribuyan al fin de la actual temporada de Estudios diez y ocho premios en la forma y cantidad que igualmente se ha servido acordar; para que esta distribución tenga efecto segun las intenciones y miras que la Academia tiene manifestadas, hemos creido, consultados los Profesores de las tres Nobles Artes, que los asuntos que pueden proponerse á los Discípulos que quieran aspirar al logro de los premios señalados pueden ser en cada una de las Artes los siguientes:

Pintura primera Clase. Copiar bajo la direccion del Maestro D.ⁿ Alexandro La-cruz, el Quadro del Samaritano, obra del celebre Michael Angelo que posee el Ylt.^{mo}

³⁵ ARANBASLZ, *Libro de Resoluciones de la Junta Particular...*, op. cit., ff. 91v.-92v. De esta acta se conserva un borrador en el mismo archivo: *Borradores juntas particulares, 1793-1805*.

³⁶ ARANBASLZ, *Primer quaderno* [de actas de juntas ordinarias], 1793-1798, f. 51v.

³⁷ ARANBASLZ, *Primer quaderno* [de actas de juntas ordinarias], 1793-1798, ff. 52r. y v.

³⁸ Se refiere a la celebrada el 23 de diciembre de 1796.



Fig. 1. Pompeo Battoni, Academia desnudo de espaldas, 1775. Colección de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, Zaragoza. Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.

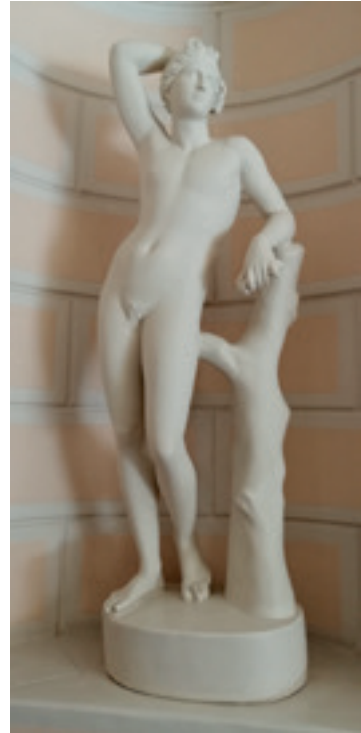


Fig. 2. Figura en yeso del Apolino, propiedad de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis ubicada en la actualidad en el vestíbulo del Museo de Zaragoza.

Cabildo de esta S^{ta}. Yglesia Metropolitana y se ha servido franquearlo generosamente á la Academia para este fin, zeloso por los progresos de sus Alumnos. Segunda Clase. Dibujar bajo la misma dirección el Modelo del Fauno de los Albogues ó Timpanos que posee la Academia. Tercera Clase. Copiar la Academia del Battoni que posee este Cuerpo [fig. 1] de figuras vistas de espaldas, trabajando tambien los concurrentes con la dirección del Maestro.

Escultura primera Clase. Modelar la estatua de la Concha que posee la Academia, en figura aislada de cinco quartas de alta. Segunda Clase. Modelar la Estatua del Apolino [fig. 2] (en bajo relieve, y con la misma altura de cinco quartas). Tercera Clase. Modelar la Cabeza de la Venus con el mismo tamaño y dimensiones que ella tiene. Se advierte que toda la obra de Escultura deberá entregarse al tiempo prescripto cocida y sin color alguno.

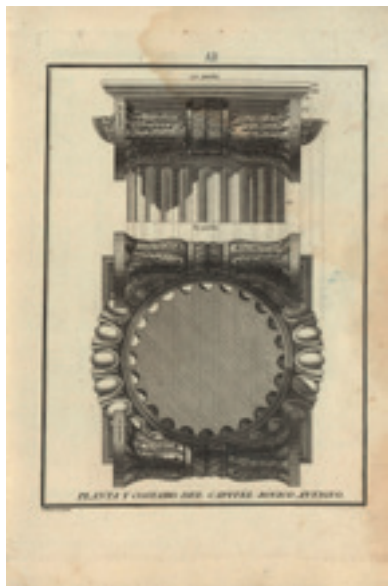


Fig. 3. Capitel jónico de Vignola visto de frente.

Arquitectura primera Clase. Ydear y formar diseños de una Casa de Labranza sita en el campo, en la que debe de haber Habitación comoda y decente para el dueño y sus dependientes, Paxar y Caballerizas para las Bestias, Bodegas y Graneros para la custodia de los frutos y las demás oficinas necesarias. La idea se ha de expresar en dos ó más plantas, una fachada y sección, todo geométrico, y el tamaño ha de ser arreglado á la marca del papel de Holanda. Segunda Clase. Delinear el capitel Jónico en planta y alzado según Biñola visto por angulo, el modelo será de quatro dedos. Tercera Clase. Delinear bajo igual modulo el mismo Capitel visto de frente [fig. 3].

Las Condiciones que pueden prescribirse á los Aspirantes á los premios son las siguientes = Que los Opositores hayan de ser precisamente Alumnos de esta R^l Academia de Sⁿ Luis de los que actualmente concurren y se instruyen en ella en lo que se estára a las Listas e informes de los Directores, no admitiendose de ningun modo á los que estos no reconozcan por tales Alumnos. Que los concurrentes hasta el día 20 de este Mes que se señala por término preciso, se hayan de presentar en la Secretaria de la Academia á declarar el Arte y clase en que aspiran a ser Opositores, firmando en las Listas que con separación de artes y clases se formarán en aquella oficina: Que hecha esta diligencia se han de presentar a los Directores de las respectivas Artes para trabajar bajo su direccion y dexar siempre en su poder y a su custodia las obras para evitar que en los concurrentes se premien agenos trabajos. Que concluidas las obras acompañados de su Maestro y Director las hayan de presentar en la Secretaria o depositar con asistencia del S^{or} Academico Secretario en la Pieza que se destinare, señaladas con la cifra o numero, sello, que tubieren por conveniente; del que quedará



Fig. 4. Original manuscrito de uno de los Edictos con la convocatoria de los Premios de la Real Academia de Bellas Artes de San Luis de Zaragoza, conservado en su archivo.

razon en la Secretaria, para que no viendose en las mimas Obras los nombres de sus autores puedan juzgarse con mas imparcialidad. Y finalmente que á lo mas tardar hayan de estas entregadas las obras en la forma antes prevenida el día 15 de Mayo de este año. Las cuales Condiciones se anunciarán a los Alumnos de la Academia por Edictos que se fixaran inmediatamente en las puertas de las Escuelas y aun los Maestros mismos podran enterar de ellas a los Discipulos que crean en estado de mostrarse Opositores. Pasado el dia 15 de Mayo el Sr Presidente en el que tenga por más oportuno podrá convocar a Junta General para la graduacion y juicio de las obras y asignacion de los premios, entendiendose que habiendose de dar dos premios en cada clase, el primero se adjudicara á la Obra que tubiere mas votos en su favor, y el segundo a la que en el numero de votos la siguiere inmediatamente; y si sucediere reunir una todos los votos ó hallarse despues dos ó más que tengan igual numero en su favor, se procederá á la votación separada del segundo premio. Si esta operacion se hallase executada para el dia de Sⁿ Fernando, en el podría celebrarse la otra Junta General de la adjudicacion y entrega de los premios á los que los hubieren ganado. La Academia, á cuyo juicio se sugetan estas ideas podrá rectificarlas con sus superiores

luzes como estime más conveniente y de mayor adelantamiento para sus Alumnos, que es a lo que dirige todas sus tareas.³⁹

Entregado al secretario de la Academia, este preparó los *Edictos* que debían anunciar los premios, conservándose en su archivo un ejemplar manuscrito fechado el 6 de febrero de 1797⁴⁰ [fig. 4].

En el acta de la junta ordinaria de 5 de marzo de 1797 figura que:

dio q.^{ta} el Sec.^o de que había alargado los carteles de premios en la forma acordada y había hecho poner un ejemplar en cada una de las salas de Cabezas, Modelo y de Arquitectura. Lo q.^c se había verificado en el día inmediato Lunes 6 de marzo⁴¹ habiendo además publicado el conserge su contenido en cada una de las Salas para la noticia, e inteligencia de los discípulos. Fue leída por el Secretario una copia ó exemplar del expresado cartel en la presente Junta Ordinaria, e hizo presente el Secretario los discípulos q.^c habían firmado á las oposiciones de Premios, q.^c son Felipe Abas, Josef Dordal, Tiburcio López y Ramón Urquizu á la primera clase de Pintura; Vicente Abadía á la segunda Clase, y á la tercera Pablo Dordal, Mariano Dordal [figs. 5 y 6], D.ⁿ Mariano Pardos, Juan Fortea, Ypolito Gregorio, Marcos Yuste, Mariano Nadal, e Ignacio Menal. A la primera clase [de escultura] Manuel Espada y Sixto Lopez; Domingo Estrada á la 2.^a y ninguno a la 3.^a. A la 1.^a clase de Arquitectura Josef Sanz, y Tiburcio del Caso; a la seg.^{da} Pasq.^l Jordan y Man.^l Barta y a la 3.^a Josef Estevan. De todo lo qual quedó enterada la Junta.⁴²

Del desarrollo del concurso de premios conocemos distintos aspectos que figuran en las sucesivas actas de las juntas ordinarias celebradas en los meses siguientes por la Real Academia y así, en la correspondiente al 2 de abril, encontramos que:

leyó el Secret.^o la lista de subscriptores á los Premios ofrecidos por la R.^l Acad.^a y q.^c de ellos solam.^{te} habían presentado sus obras Mariano Pardos, Pablo Dordal, y Mariano Nadal, de lo qual quedo enterada la Junta Ordinaria.⁴³

³⁹ ARANBASLZ, Premios 1797-2. Curiosamente, este documento está fechado un día después de ser leído en la junta ordinaria de la Real Academia.

⁴⁰ ARANBASLZ, Premios 1797-3. Curiosamente, este documento está fechado un día después de ser leído en la junta ordinaria de la Real Academia. Creemos que se trata de uno de los ejemplares preparados por el secretario para el anuncio de los premios, puesto que no debieron imprimirse.

⁴¹ En esta fecha debe haber un error, debiendo referirse al lunes 6 de febrero del mismo año 1797, fecha que figura en el borrador del *Edicto* con la convocatoria de los premios.

⁴² ARANBASLZ, *Primer quaderno* [de actas de juntas ordinarias], 1793-1798, f. 54r.

⁴³ ARANBASLZ, *Primer quaderno* [de actas de juntas ordinarias], 1793-1798, f. 54r.



Fig. 5. Buenaventura Salesa, Retrato alegórico de Juan Martín de Goicoechea como impulsor de la Escuela de Dibujo de la Real Sociedad Económica de Amigos del País de Zaragoza, c. 1806. Colección Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, Zaragoza.



Fig. 6. Detalle del cuadro de Salesa en el que figuran en el lado izquierdo tres jóvenes, haciendo alusión a las Bellas Artes, identificados como los hermanos José, Mariano y Pablo Dordal, participantes en la convocatoria de premios de San Luis en 1797.

En la de 7 de mayo figura que:

dio cuenta el Secret.^o de q.^e los opositores á los Premios iban entregando sus obras, pero q.^e faltaban las de la 1.^a Clase de Pintura, todas las de Escultura y alguna de Arquitectura, y q.^e segun el mem.^l de Sixto Lopez, Manuel Espada y Ramon Urquizu Discipulos de la Academia, y opositores á los Premios, no se podian concluir estas obras p.^a 15 del corr.^{te} en q.^e concluye el termino de los Edictos, por los motivos q.^e particularmente expresan; en cuya vista se prorrogó el termino por todo el corr.^{te} mes de Mayo, acordando que el Conserge lo haga saber en las Salas p.^a la intelig.^a de los opositores.⁴⁴

⁴⁴ ARANBASLZ, *Primer quaderno* [de actas de juntas ordinarias], 1793-1798, f. 54v.

El contenido del *Memorial* al que se hacía referencia en la junta anterior, sin fecha, es el siguiente:

Exc.^{mos} S.^{res}. Señores: Sisto Lopez, Manuel Espada y Ramon Urquizu, Discipulos desta Real Academia y opositores, los dos primeros al primer premio de Escultura, y el tercero al primero de Pintura, ante V. E. con el debido respeto exponen. Primero, y Segundo, que por causa de hallarse las obras de oposición en sitio donde les puede dar poco el aire, y ser hombres que dependen del trabajo de sus manos, su subsistencia, no pudieron travajar dichas obras con tiempo; por lo que se hallan (aunque concluidas) no enjutas para poderlas presentar cocidas como lo previenen los edictos. El tercero que por ser igualmente sugeto que depende de la labor de sus manos el subsistir, por lo que le fue preciso estar toda la Quaresma fuera de Zaragoza, tiene la obra muy atrasada, y no podra darla concluida como requieren lo esten las obras de tal clase. Y assi suplicamos á V. E. se sirban concedernos aquel tiempo que fuera del agrado de V. E. tanto para que se puedan presentar cocidas las dos primeras como concluida la segunda, pues es fabor que esperamos de la piedad de V. E. B. L. M. de V. E. Sixto Lopez Ramon Urquizu.⁴⁵

También se conserva en el mismo expediente otro documento titulado «Lista de los opositores a los Premios ofrecidos por la Real Academia de S^a Luis», en el que figuran todas las clases de los premios convocados y los opositores a cada una de ellas, con la letra o número que identificaba su obra.

Así, por lo que corresponde a la primera clase de pintura, figuran Felipe Abas (L) y Ramón Urquizu (M). En la segunda clase, solamente Vicente Abadía (G) y en la tercera ocho opositores: Mariano Pardos (A), Pablo Dordal (B), Mariano Nadal (C), Hipólito Gregorio (D), Juan Fortea (E), Marcos Yuste (F), Mariano Dordal (H) e Ignacio Menal (I). En escultura, en la primera clase, Manuel Espada (1.º) y Sixto López (2.º) y en la segunda Domingo Estrada (3.º), haciéndose constar en la tercera clase que «no hay ningun opositor». Por último, en arquitectura, en la primera clase figuran José Sanz (1.º) y Tiburcio del Caso (2.º); en la segunda, Pascual Jordán (3.º) y Manuel Barta (4.º) y, por último, en la tercera clase, José Esteban (5.º).⁴⁶

Para el desarrollo del concurso tiene interés otro documento titulado «Lista de los Discipulos q^e firman a las oposiciones de los Premios ofrecidos por la R^l Acad^a de S^a Luis», en el que aparecen cada una de las especialidades y sus clases y las firmas de los candidatos a los premios. En la de pintura, primera clase,

⁴⁵ ARANBASLZ, Premios 1797-4.

⁴⁶ ARANBASLZ, Premios 1797-5.

aparecen las firmas de cuatro alumnos: «Felipe Abás, Josef Dordal, Tiburcio López y Ramón Urquizu». Junto con las de Abás y Urquizu, los dos únicos que concurrieron, figura un signo en el lado izquierdo y en el derecho una † y las letras L y M, con las que fueron marcadas las obras de ambos artistas. Debajo de estas cuatro firmas, el desarrollo de la votación, apareciendo 6 votos para Abás y ninguno para Urquizu. Por lo que respecta a la segunda clase de pintura, la firma de Vicente Abadía, aparece sin ninguna otra indicación al igual que en las firmas de los opositores a la tercera clase: «Pablo Dordal, Mariano Dordal, D.^o Mariano Pardos, Juan Fortea, Hypolito Gregorio, Marcos Yuste, Mariano Nadal e Ygnacio Menal».⁴⁷

Por lo que se refiere a la escultura en la primera clase constan las firmas de Manuel Espada y un texto en el que creemos leer: «la figura mas recia» y la indicación de 1.^o y Sixto Lopez, con el 2.^o. En la segunda clase se lee el siguiente texto: «Por indisposición de Domingo Estrada Pasqual de Ypas 3.^o y no aparece ningún opositor en la tercera clase».⁴⁸

En la primera clase de arquitectura figuran las firmas de «Josef Sanz, N.^o 1 y Tiburcio del Caso, N.^o 2», indicándose más abajo en el N.^o 1, cuatro votos y también la concesión de un segundo premio igual al anterior. En la hoja correspondiente a la segunda clase, encontramos las firmas de «Pasqual Jordan, N.^o 3 y Manuel Barta, N.^o 4», con las indicaciones de que el primero recibió 6 votos y el segundo 5 votos. Para finalizar, en la tercera clase de escultura solamente encontramos la firma de «Josef Esteban con el N.^o 5» y los seis votos recibidos.⁴⁹

En otra hoja del mismo expediente se indican las fechas de entregas de algunas de las obras, con indicación de la clase y la letra que le correspondió como identificación. De la tercera clase de pintura: Pablo Dordal (18 de marzo), Mariano Nadal (29 de marzo), Hipólito Gregorio (3 de abril) y Marcos Yuste (20 de mayo). También se recoge la fecha de entrega de Vicente Abadía, para la segunda clase, el 20 de mayo. En el mismo documento encontramos las puntuaciones de la tercera clase de pintura correspondiendo a la Marcos Yuste (F), 2 votos y a Juan Fortea (E), 4 votos. En cuanto a la primera clase de escultura, al número 2, Sixto López, 5 votos y al 1, Manuel Espada, solamente 1 voto.⁵⁰

⁴⁷ ARANBASLZ, Premios 1797-5/1.

⁴⁸ ARANBASLZ, Premios 1797-5/2.

⁴⁹ ARANBASLZ, Premios 1797-5/3.

⁵⁰ ARANBASLZ, Premios 1797-5/4.

Un interesante documento titulado «Noticia de los Alumnos q.^e han asistido a la Sala de Arquitectura en la temporada q.^e expiro en ultimo de mayo deste año de 97, y de las noches que faltaron» nos pone de manifiesto la dedicación de estos alumnos a la preparación de los trabajos de los premios: así «Tiburcio del Caso en la clase del Diseño faltó 88 noches, pero trabajo de dia en la obra de oposición a Premios q.^e ha presentado». Manifestando también las noches que faltaron Jose Sanz (90), Manuel Barta (4) y José Esteban (14). Por lo que se refiere a Pascual Jordán, opositor a la segunda clase de arquitectura, se indica que «asistio puntualmente todas las noches, y de dia hizo amas el papel de oposición presentado». ⁵¹

Concluido el plazo de entrega al finalizar el mes de mayo, el 4 de junio se celebró una nueva junta ordinaria, constando en su acta que:

dio cuenta el Secretario de que los Alumnos le habían entregado sus Obras en oposición á los Premios, las que se encontraban de manifiesto con los números o cifradas correspondientes á fin de que se señalase dia para la adjudicacion; en cuya conformidad el Señor Presidente señaló el dia 6 de este mes á las once de la mañana y se acordo q.^e se dirijan las esquelas de aviso correspondientes. ⁵²

A propósito del desarrollo de la sesión de adjudicación de premios, encontramos un pormenorizado relato en el *Primer quaderno* [de actas de juntas ordinarias] *de la Acad.^a del año 1793 y hasta el 98*:

En 6 de Junio de 1797 precedida convocación por esquelas p.^a las 11 de la mañana de este dia, señalado para la adjudicación de los premios de las obras de los opositores q.^e estuvieron expuestas al juicio de los Profesores, y demás SS. Individuos de la Junta, concurrieron el S.^r Presidente, y los SS. D.ⁿ Ant.^o Arteta de Monteseuro y D. Jorge del Rio Consiliarios, D.ⁿ Domingo Bayer Vice-Consiliario y el Secret.^o, D.ⁿ Juan Ant.^o Hernandez de Larrea con la calidad de Socio Censor y Fiscal Nato, Exmo. S.^r Conde de Fuentes, Marques de Aguilar, D.ⁿ Antonio Ranz Romanillos, D.ⁿ Josef Broto, D.ⁿ Manuel Latorre; D.ⁿ Juan Ant.^o Rosillo, D.ⁿ Miguel de Villava, D.ⁿ Ant.^o Romero, D.ⁿ Tadeo Lasarte y los Profesores D.ⁿ Alexandro Cruz, D.ⁿ Pasq.^l Ipas, D.ⁿ Fran.^{co} Rocha, D.ⁿ Agustin Sanz, D.ⁿ Manuel Inchauste, y D.ⁿ Matheo Gonzalez Academico de Merito por el gravado; y leído el acuerdo anteced.^{te} se pasaron a ver las dos copias del quadro del Samaritano, obra del celebre Michael Angelo señaladas al premio de la 1.^a clase de Pintura con las letras L. y M. [fig. 7], y antes de votar este premio se hizo presente por D.ⁿ Pascual Ipas, que la copia señalada con la letra

⁵¹ ARANBASLZ, 1797-27.

⁵² ARANBASLZ, *Primer quaderno* [de actas de juntas ordinarias], 1793-1798, f. 55r.



Fig. 7. Ramón Urquizu, El buen samaritano, cuadro con el que participó en la primera clase de pintura en los premios de San Luis en 1797. Colección de la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País, Zaragoza.

M había sido asistida y coadyuvada por el Profesor D.ⁿ Alexandro Cruz, a quien se había notado adhesión al opositor sin q.^e por lo contrario hubiere querido dar auxilio alguno al otro opositor de la copia letra L; con cuyo motivo había esta desigualdad de merito entre ambos opositores: a q.^e se respondió p.^r D.ⁿ Alexandro Cruz q.^e la Acad.^a había mandado q.^e los opositores trabajasen sus copias bajo su dirección, y q.^e así como el uno había dejado dirigirse, el otro le había expuesto que no necesitaba lo dirigiese, en lo cual no había hecho mas D.ⁿ Alexandro Cruz que arreglarse a las disposiciones de la Acad.^a y entendido todo por los SS. de la Junta acordaron, y se convinieron unanimem.^{te} en q.^e p.^a obviar toda duda, y juzgar comparatibam.^{te} sobre ambos opositores se cerrasen en una de las salas dos hora, q.^e serian de 3 a 5 de la tarde, y copiasen la cabeza del herido del propio quadro del Semaritano, asistiendo el Secret.^o y q.^e a la referida hora de las cinco se volveria a congregar la Junta p.^a decidir con esta experiencia el primer premio de pintura.

Se pasó a tratar del premio de la 2.^a clase de Pintura q.^e es el dibujo del Modelo del Fauno de los Albogues o tímpanos q.^e posee la Acad.^a, al qual solo ha habido un opositor, cuya obra ó dibujo estaba señalada con la letra G; y le fue adjudicado votos conformes de los Profesores el premio de dha. Segunda Clase de Pintura q.^e es 150 r.^s v.ⁿ., y luego se vio ser el Autor de esta obra Vicente Abadia.

Se paso a tratar de las obras presentadas en oposición al Premio de la 3.^a Clase de Pintura, q.^e son copias de la Academia de Vatoni, señaladas dichas copias con las

letras A, B, C, D, E, F, H, I; y habiendo votado los 6 Profesores tubo 4 votos a su favor la letra E y dos la letra F y por consiguiente fue adjudicado el Primer Premio de dha 3.º Clase q.º son 80 r.º v.º á dha copia de la letra E cuyo autor es Juan Fortea; y el 2.º premio de 60 r.º v.º la letra con la letra F cuyo Autor es Marco Yuste: y por cuanto tienen un merito mui recomendable las demas copias de las letras A. B. C. D. H. I, les fueron adjudicados a sus Autores por via de Premio 40 r.º v.º a cada uno, q.º son Mariano Pardos, Pablo Dordal, Mariano Nadal, Hipolito Gregorio, Mariano Dordal e Ignacio Menal.

Después se trato de las obras pertenecientes a los premios de la 1.ª Clase de Escultura, q.º son los Modelos de la Estatua de la Concha q.º posee la Acad.ª en figura aislada, cuyos modelos hechos por los dos opositores están señalados con los num.º 1.º y 2.º, y resultó de la votación el núm.º 2.º tubo á su favor 5 votos, y 1 el num.º 1, y por consiguiente que el primer premio de 300 r.º ofrecido al q.º mejor desempeñe los asuntos de la 1.ª Clase, se adjudicó a Sixto Lopez Autor de la obra o modelo del num. 2.º y el 2.º premio de 200 r.º a Man.º Espada Autor de la obra ó modelo del num.º 1.º.

El Premio de 150 r.º ofrecido al q.º mejor desempeñe el asunto de la 2.ª clase de Escultura, se adjudicó a la obra señalada con el num.º 3.º q.º es un Modelo de la Estatua del Apolino en bajo relieve, cuyo Autor y opositor único es Domingo Estrada.

No hubo opositores a la 3.ª Clase de Escultura.

Se pasaron á ver las obras presentadas en oposición á los premios de la 1.ª clase de Architect.ª señaladas con los números 1.º y 2.º, y habiéndose abstenido de votar D.º Agustín Sanz, se adjudicó el primer premio de 300 r.º al Diseño de una casa de Labranza sita en el campo con las circunstancias prevenidas en el cartel señalado con el num.º 1.º cuyo Autor es Josef Sanz, y el 2.º Premio correspondiente a dha 1.ª Clase de Arquitectura, se adjudicó al diseño del mismo asunto señalado con el num. 2 cuyo autor es Tiburcio del Caso, y por quanto el 2.º premio no es mas q.º 200 r.º se resolvió igualarle en la cantidad con el 1.º y darle también al referido Tiburcio del Caso 300 r.º, declarando q.º Josef Sanz tubo el primer premio, y dho Tiburcio del Caso el 2.º.

A seguida se inspeccionaron las obras presentadas en oposición a los premios de la 2.ª clase de Arquitectura en q.º se delineó el capitel Jonico en planta y alzado, según Viñola,⁵³ visto por angulo señalados bajo los nums. 3.º y 4.º y resultó q.º el num.º 3 obtuvo el primer premio de dha 2.ª Clase de Arquitectura y por él, 150 r.º, cuyo Autor es Pasq.º Jordán, y el 2.º premio lo obtuvo el num.º 4.º y por el 100 r.º, cuyo Autor es Man.º Barta, habiendo votado los 6 profesores conformes al primer premio y después los 6 conformes al 2.º.

⁵³ La Real Academia, según figura en la publicación *Biblioteca. Lista y Catálogo de Códices y de Libros*, de 1934, p. 15, poseía un ejemplar de *Las reglas de los cinco órdenes de Arquitectura*, de Vignola (Armario 5, libro 543), aunque desconocemos de qué edición se trataba.

Ultimam.^{te} se vió la obra señalada con el num.^o 5.^o en oposicion al premio de la 3.^a Clase de Arquitectura, en q.^e se delineo conforme al cartel el mismo capitel Jonico visto de frente, y se adjudicaron a este num.^o 5.^o los 80 r.^s v.ⁿ asignados a esta 3.^a Clase cuyo autor, y opositor único es Josef Estevan, con lo que se suspendió la formación de la Junta hasta las 5 de la tarde en la forma acord^a al principio de esta resolución de que certifico.⁵⁴

Concluida como hemos visto, la primera parte de la junta de resolución de los premios, por la tarde se reanudaba esta para discernir el premio de la primera clase de pintura, dando cuenta el secretario de la Real Academia de este modo:

En el propio día 6 de Junio congregada la Junta a las 5 de la tarde conforme está resuelto, dio cuenta el Secret.^o q.^e a las 3 en punto de la misma tarde había cerrado á los dos opositores en la Sala de Juntas Particulares p.^a q.^e copiasen la cabeza del herido del quadro del Samaritano, y habiendo entrado el Sr. Presidente con el Secret.^o a la referida sala, hizo salir á los opositores Felipe Abas y Ramón Urquizu, y se señaló la copia de Abas con la letra C⁵⁵ y la de Urquizu con la letra E;⁵⁶ y habiendo sacado ambas copias a la Junta fueron examinadas con detención y por los 6 votos conformes de los Profesores, se declaró la preferencia a favor de la letra C y por consiguiente el premio de 300 r.^s de la Primer Clase de Pint.^a al referido Felipe Abas, autor de la Copia del cuadro del Samaritano señalado con la letra L y el seg.^{do} premio de doscientos r.^s se adjudico también votos conformes á Ramon Urquizu Autor de la copia del Samaritano señalada con la letra M [fig. 8], y con esto se disolvió la Junta de q.^e certifico.⁵⁷

⁵⁴ ARANBASLZ, *Primer quaderno* [de actas de juntas ordinarias], 1793-1798, ff. 56v.-59r.

⁵⁵ Este cuadro figura relacionado con el núm. 22 entre las pinturas conservadas en la Sala de Juntas particulares, en el *Catálogo de las pinturas y esculturas q.^e posee, y se hallan colocadas en la salas de la R.^l Academia de nobles y bellas artes de S.ⁿ Luis de la ciudad de Zaragoza dispuesto de orden de la misma por los Directores D.ⁿ Narciso Lalana y D.ⁿ Tomas Llovet, en 29 de abril de 1828. Acompañado de un índice Alfabético de los nombres de los Artistas, y Aficionados cuyas obras se refieren y las páginas en q.^e están descritas, para mayor satisfacción y comodidad de los curiosos afectos á las Bellas Artes, 1828, manuscrito conservado en el ARANBASLZ, p. 5. También aparece en la «Escalera de la Academia», en el *Catálogo de las Pinturas, Esculturas y Planos de la Academia de San Luis y Sociedad Económica de Amigos del país de Zaragoza*, Zaragoza, 1842, p. 23.*

⁵⁶ Figura con el núm. 23 entre las pinturas conservadas en la Sala de Juntas particulares, en el *Catálogo de las pinturas y esculturas...*, *op. cit.*, p. 5. Igualmente se relaciona en la «Escalera de la Academia», en el *Catálogo de las Pinturas, Esculturas y Planos...*, *op. cit.*, p. 23.

⁵⁷ ARANBASLZ, *Primer quaderno* [de actas de juntas ordinarias], 1793-1798, ff. 59r.-59v.



Fig. 8. Detalle del cuadro de Ramón Urquizu que se identifica por la letra «M» en el ángulo superior izquierdo.

De todo ello se dio cuenta en la nueva junta ordinaria de 2 de julio de 1797, en la que:

leído el Acuerdo anteced.^{te} fue aprobado por la Junta Ordinaria, a la qual no quedó duda alguna de q.^e la resolución estaba conforme, y habiendo hecho presente el Secret.^o q.^e los Premios q.^e en ella se expresan ascienden a la cantidad de 2610 r.^s v.ⁿ salvo error de forma se acordó q.^e se haga la distribución de ellos el 25 de Agosto próximo viniente, día del agosto nombre de la Reyna N.^a S.^{ta} y q.^e en la 1.^a Junta ord.^a se tratará del modo de convocar a este distribución.⁵⁸

Esta segunda prueba, «de repente» practicada con los opositores a la primera clase de pintura motivó la queja de los opositores a la tercera clase que oficiaron a la Real Academia en los siguientes términos:

Los abajo firmados, Alumnos de las Escuelas de las tres Vellas Artes y Opositores, á los Premios de Dibujo, â. V. S con su mayor veneración suplican: Que las Academias Copiadas del Batoni de todos los Opositores de Dibujo se revean de nuevo, y q.^e á

⁵⁸ ARANBASLZ, *Primer quaderno* [de actas de juntas ordinarias], 1793-1798, f. 61r.

imitacion de lo practicado con los opositores de la Clase de Pintura, à, quienes se les ha echo tener Repente para contra prueba, se practique lo mismo con los exponentes y demas opositores de su clase: Cui a prueba real y segura aclarara y descubriera el mas venemerito; mayor mente si esta se ejecutara, à presencia de V. S., ô, de algun comisionado de la R.^l Sociedad: Pues los exponentes han tenido noticia de q.^e el primer Premio se aplica por los Directores de la Academia, à uno q.^e habita en la misma Casa y conpañia de Sixto Lopez de la Clase de Escultura à los Premios de esta, y q.^e al propio tiempo y en la misma Sala en q.^e este executava el Modelo se allava el graduado por los Directores para el primer Premio, copiando el Dibujo del Battoni y era advertido de sus defectos por el mencionado Lopez, á fin de q.e los corrijera y enmendara. Por todo lo qual esperamos de V. S. y de la Junta, à cui a direccion y amparo estan dhas Escuelas no se pase à la entrega de los Premios señalados sib executar antes el Repente como se ha practicado con los Opositores de la Clase de Pintura: Lo q.e mueve à los exponentes no el interese del Premio señalado, si no el onor y deseo de saber se confiere este al mas venemerito. Favor q.^e esperan merecer los q.e abajo firman de la justificacion de V. S. Hipolito Gregorio, Mariano Pardo, Mariano Nadal, Pablo Dordal.⁵⁹

Creemos que esta queja, no tuvo el efecto deseado.

Votados los premios y tal como estaba previsto, el reparto de los mismos tuvo lugar el día 25 de agosto de 1797, en junta general y solemne celebrada por la Real Academia con motivo de la fiesta onomástica de la soberana, la reina doña María Luisa de Parma —por la que había tomado el nombre de San Luis Rey de Francia—, constando su desarrollo en un acta de la misma sesión:

En 25 de Agosto de 1797, en celebridad del augusto nombre de la Reyna Nuestra Señora, se celebró Junta General de la Real Academia de S.ⁿ Luis, precedida convocación por Esquelas a todos los Individuos que la componen residentes en esta ciudad, dia señalado para la adjudicación de los Premios Particulares de los discípulos, á la qual concurren los SS. D.ⁿ Juan Martin de Goicoechea Vice-Presidente, D.ⁿ Jorge Del-Rio Consiliario Segundo y el Secretario; D.n Juan Antonio Hernandez de Larrea con la calidad de Socio Censor y Fiscal Nato, Exmo. S.^r Conde de Fuentes, SS. Romanillos, Broto, Zapater, Latorre; Arias, Lasarte, Academicos de Honor, D.ⁿ Matheo Gonzalez Academico de Merito y el Profesor D.ⁿ Agustin Sanz. Leido el Acuerdo antecedente dio Cuenta el Secretario de haber arreglado las Esquelas, y entregado al Portero para todos los SS. Componentes la Junta General residentes en esta Capital, el qual le manifestó haberlo asi executado, como tambien avisado á los Discípulos, á quienes se les había adjudicado Premio para percivirlo en este dia, y habiendoseles mandado entrar en la sala, se les hizo la distribución en la forma siguiente:

⁵⁹ ARANBASLZ, Premios 1797-7.

Pintura. A D.ⁿ Felipe Abas 300 r.^s. v.ⁿ por el primer premio de la primera Clase de Pintura, cuyo asunto fue copiar el quadro del Samaritano,⁶⁰ obra del celebre Michael Angelo y 200 r.^s a D.ⁿ Ramon Urquizu⁶¹ que obtuvo el Segundo Premio del mismo asunto. 150 r.^s. á D.ⁿ Vicente Abadia, unico opositor al premio de la segunda clase de Pintura, que consistió en divujar el modelo del Fauno de los Albogues ó Timpanos que posehe la Academia. Consistiendo los premios de la 3.^a clase en copiar la Academia del Batoni de figuras vistas de espaldas, se adjudicaron 80 r.^s V.ⁿ á D.ⁿ Juan Fortea q.^c obtuvo el primer premio, y 60 r.^s a D.ⁿ Marco Yuste q.^c ganó el 2.^o y por quanto se reconoció un merito muí recomendable en las copias que hicieron D.ⁿ Mariano Pardos, D.ⁿ Pablo Dordal, D.ⁿ Mariano Nadal, D.ⁿ Hipolito Gregorio, D.ⁿ Mariano Dordal y D.ⁿ Ygnacio Menal, se premió á cada uno de ellos con 40 r.^s v.ⁿ.

Escultura. A D.ⁿ Sixto López 300 r.^s. v.ⁿ por haber obtenido el primer premio de la 1.^a clase, modelando la estatua de la Concha, q.^c existe en la Academia en figura aislada de 5 quartas de alta;⁶² y el segundo premio de 200 r.^s. v.ⁿ, se adjudico á D.ⁿ Manuel Espada.⁶³ 150 r.^s. v.ⁿ a D.ⁿ Domingo Estrada único opositor al asunto en la 2.^a. Clase q.^c fue modelar la estatua del Apolino en bajo relieve, y con la misma altura de 5 quartas.⁶⁴ No hubo opositor alguno á los premios de la 3.^a clase.

⁶⁰ Figura con el núm. 6 entre las pinturas conservadas en la Sala de Juntas particulares, en el *Catálogo de las pinturas y esculturas...*, *op. cit.*, p. 3 y con el número 3, dentro de la relación de «Cuadros al óleo», que se encontraban en la primera sala del Museo, en el *Catálogo de las Pinturas, Esculturas y Planos...*, *op. cit.*, p. 11.

⁶¹ Figura con el núm. 4 entre las pinturas conservadas en la Sala de Juntas particulares, en el *Catálogo de las pinturas y esculturas...*, *op. cit.*, p. 3 y con el número 6 de los «Cuadros al óleo», de la primera sala del Museo, en el *Catálogo de las Pinturas, Esculturas y Planos...*, *op. cit.*, p. 11.

⁶² Figura con el núm. 8 entre las esculturas conservadas en la Sala de Juntas particulares, en el *Catálogo de las pinturas y esculturas...*, *op. cit.*, p. 6 y también aparece relacionada con el número 9 entre las esculturas, en la sala primera del Museo en el *Catálogo de las Pinturas, Esculturas y Planos...*, *op. cit.*, p. 13.

⁶³ Figura con el núm. 11 entre las esculturas conservadas en la Sala de Juntas particulares, en el *Catálogo de las pinturas y esculturas...*, *op. cit.*, p. 6 y con el número 8 entre las esculturas, en la sala primera del Museo en el *Catálogo de las Pinturas, Esculturas y Planos...*, *op. cit.*, p. 13. Manuel Espada envió a la Real Academia, un oficio fechado el 19 de agosto de 1797 en Valjunquera (Teruel) —lugar del que era natural y donde estaba «establecido con sus padres»—, haciendo constar que «por sus muchas ocupaciones, y larga distancia, le es impracticable el poderse presentar personalm.^{te} el 25 de los corrien.^s dia señalado para recibir la gratificacion del segundo premio en la primera clase de escultura», y delegando en su tío el «H.^o Jacinto Espada de la Purisima Concepcion, Operario en esse Colegio de las Escue.^s Pias» para recoger la cantidad asignada. ARANBASLZ, 1797-22.

⁶⁴ Figura con el núm. 13 entre las esculturas conservadas en la Sala de Juntas particulares, en el *Catálogo de las pinturas y esculturas...*, *op. cit.*, p. 6 y con el número 18 de las esculturas,

Arquitectura. 300 r^s. v^o a D.ⁿ Josef Sanz por haber ganado el primer Premio de la primera Clase, cuyo asunto fue idear y formar el mejor diseño de una Casa de Labranza, con havitacion comoda y decente para el Dueño, y sus Dependientes, pajar, Caballerizas, Bodega, graneros, y demás oficinas necesarias, devriendose expresar la idea en dos ó mas plantas, una fachada y sección, todo geométrico, y el tamaño arreglado á la marca del papel de Olanda:⁶⁵ El Segundo Premio lo obtuvo D.ⁿ Tiburcio Del Caso, á quien por su esmero y aplicación se le igualo en la cantidad del primer premio, dándole 300 r^s. v^o. 150 r^s á D.ⁿ Pasqual Jordan, por el Primer Premio de la Segunda Clase, que consistió en delinear el Capitel jonico en planta y alzado según Viñola visto por angulo, y el modulo era de quatro dedos: 100 r^s a D.ⁿ Manuel Barta,⁶⁶ que obtuvo el segundo Premio de este asunto. 80 r^s á D.ⁿ Josef Esteban, único opositor al asunto de la 3.^a Clase, que fue delinear igual módulo i mismo Capitel, visto de frente.

La Junta Gral. quedó con la mayor satisfacción al ver los rápidos progresos de los Alumnos en los primeros años de este util establecimiento: y el Sr. Vicepresidente dió las gracias á los Maestros por su esmero, y cuidado, y concluyo con un razonam.^{to} dirigido á manifestar las utilidades de esta enseñanza pública, y gratuita, y estimular la aplicación de los Alumnos.⁶⁷

En el archivo de la Academia se conserva un resumen de esta acta, que concluye del siguiente modo:

Presidio este acto el Vice-Presid^{te} de la Academia D.ⁿ Juan Martin de Goicoechea, Caballero de la R^l. y distinguida Orden Española de Carlos 3.^o, concurriendo bastante num^o de Consiliarios, Academicos de Honor, Profesores, y muchos Socios, e individuos de la Rl. Sociedad Arag^{sa} quedando todos con la mayorsatisfaccion de los Alumnos en los primeros años de esta util establecim^{to}. Dio el Vice-Presid^{te} las gracias a los Maestros por su esmero y cuidado y concluyo con un razonam^{to}, dirigido a manifestar las utilidades de esta enseñanza publica y gratuita, y estimular la aplicacion de los Alumnos.⁶⁸

en la sala primera del Museo en el *Catálogo de las Pinturas, Esculturas y Planos...*, *op. cit.*, p. 13.

⁶⁵ De los planos realizados por Sanz, Del Caso y Jordán no hemos encontrado ninguna referencia ni en el *Catálogo de las pinturas y esculturas...*, *op. cit.*, ni tampoco en el *Catálogo de las Pinturas, Esculturas y Planos...*, *op. cit.*

⁶⁶ Aparece relacionado en la Sala de Arquitectura en el *Catálogo de las Pinturas, Esculturas y Planos...*, *op. cit.*, p. 24: «Un cuadro grande con un capitel jónico dibujado por D. Manuel Barta».

⁶⁷ ARANBASLZ, *Primer quaderno* [de actas de juntas ordinarias], 1793-1798, ff. 63r.-64r.

⁶⁸ ARANBASLZ, Premios 1797-9.

Por último mencionaremos un documento titulado «Lista de los Premios adjudicados á los Discipulos de la R.l Academia de S.n Luis», en la que se resumen, ordenadamente, todos los premios distribuidos.⁶⁹

Para concluir transcribiremos el texto que, sobre estos primeros premios de 1797 figura en las *Actas de la Real Academia de las Nobles Artes, establecida en Zaragoza con el título de San Luis y relación de los Premios que distribuyó en 25 de agosto de 1801*:⁷⁰

Otros alumnos daban iguales pruebas de su habilidad; y para darles nuevos estímulos, se acordó preparar otra función pública de Premios, que debía celebrarse por el augusto nombre de la Reyna Nuestra Señora en el día de San Luis 25 de Agosto de 1797. Se pusieron los asuntos con tiempo suficiente, no para unos premios generales y pomposos, porque la Academia todavía en su infancia no podía prometerse un concurso extraordinario. Su objeto era animar la juventud, inspirar una noble emulación entre sus Discipulos, muchos de ellos muy adelantados; y hecha la graduación de las oposiciones á estos Premios distribuir en la expresada Junta Pública por mano de Don Juan Martin de Goycochea, Vice-Presidente, los siguientes Premios [...].

⁶⁹ ARANBASLZ, Premios 1797-10.

⁷⁰ Impresas en Zaragoza, en la oficina de Medardo Heras, 1801, p. LXIV.

EL PRÓSOPON DEL ARTISTA ENTRE COURBET Y LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL

JAIME BRIHUEGA
Universidad Complutense de Madrid

EL ARTISTA EN LA ANTESALA DE LA EDAD CONTEMPORÁNEA

PRÓSOPON ES EL TÉRMINO GRIEGO QUE DESIGNABA las distintas máscaras que los actores usaban en el teatro.¹ En latín dio origen al término *personae* del que deriva el español *persona*. Por todo ello, *prósopon* nos sirve como elocuente metáfora para denominar el papel que el ser humano, en tanto que *persona*, asume y representa dentro del orden social; ya sea monarca, sacerdotisa, campesino, militar, ama de casa, carpintero, filósofo, prostituta..., artista. Pero la estructura de la sociedad no ha parado de evolucionar a lo largo de la historia, y el *prósopon* del artista, en tanto conjunto de rasgos que definen su personificación social, es uno de los que más ha variado a lo largo de los siglos y en las distintas culturas, hasta configurar los perfiles que hoy lo definen. Un hoy que, como todos, no es también sino un estadio transitorio.

Nos dice Kazimier Michalowski² que, en el antiguo Egipto, el rango de consideración social de los escultores y pintores era netamente inferior al de los escribas, entre otras cosas, en razón de los malos olores producidos por los productos que empleaban en su oficio. Comprobamos este desnivel jerárquico con solo comparar, por ejemplo, la manera anecdótica con que en relieves y pinturas se solía representar a estos anónimos artesanos³ con la admiración visual que envuelve, por ejemplo, la representación del *Escriba sentado* del Museo

¹ Un relieve de la colección de la Universidad de Princeton (c. I AC - I DC) representa a Menandro contemplando los *prósopon* de la comedia nueva.

² MICHALOWSKI, K., *Arte y civilización de Egipto*, Barcelona, Gustavo Gili, 1968.

³ Valga como ejemplo: *Egipcios esculpiendo una estatua en piedra*, relieve de una mastaba de la V dinastía, Saqqara.



Fig. 1. Egipcios esculpiendo una estatua en piedra. Relieve de una mastaba de la V dinastía, Saqqara.

del Louvre (2480-2350 a. C.), o la del influyente noble *Amenhotep, hijo de Apu* como escriba (h. 1430-1350 a. C., Museo de Luxor). Trasladado al mundo contemporáneo, ello equivaldría considerar más importante a un mecanógrafo que a un artista [fig. 1].

Un largo salto cronológico hasta llegar a Fidias o esos otros artistas de la Grecia clásica de los que nos habla Plinio el Viejo, bastaría para evidenciar la profunda metamorfosis sufrida por esa personificación social. Alcámenes, Praxíteles, Apeles, Zeuxis... No solo eran seres reales (o ficticios) que la sociedad griega señalaba como algo privilegiado, sino protagonistas capaces de engendrar determinados paradigmas o mitos en el imaginario colectivo:

Las puertas del arte habían sido abiertas por Apolodoro; Zeuxis de Heraclea las flanqueó el cuarto año de la 95 olimpiada y el pincel, pues del pincel hablamos aún, llegó en sus manos a la gloria más alta... (Plinio el Viejo. *Historia natural*, ca. 77 d. C.).⁴

Si desde ese momento histórico volvemos a saltar en el tiempo hasta el mundo altomedieval, vemos que la identidad de artistas como los que esculpieron los relieves de San Pedro de la Nave o San Juan de Baños se ha esfumado de nuevo en el anonimato. Su labor se vuelve a subsumir bajo la rúbrica del poderoso:

Precursor del señor, mártir Juan Bautista, guarda en tu posesión esta sede construida como ofrenda eterna que devotamente yo, el rey Recesvinto, por amor a tu

⁴ Cf. VV. AA., *Documentos para la historia del arte. Arte antiguo*, ed. de Antonio José Pitarich et alii, Barcelona, Gustavo Gili, 1982, p. 361.



Fig. 2. Jan Van Eyck, Matrimonio Arnolfini, 1434. Londres, National Gallery.
© The National Gallery, London.

nombre, dediqué con todo derecho el decimotercer año de mi gloriosa asociación al reino en el año 699 de la era (661).⁵

Un tercer salto hasta el siglo xv nos hace advertir esos cambios del *prósopon* del artista que sobradamente ha analizado la sociología del arte. Italia o los Países Bajos acumulan innumerables testimonios escritos y visuales que muestran cómo el artista va abandonando progresivamente la condición de artesano que tenía durante la Edad Media para reintegrarse en aquella que había modelado el mundo clásico.⁶

Buena prueba de ello es la generalización de los autorretratos de artista.⁷ Así, los supuestos autorretratos de Masaccio en los frescos de la vida de San Pedro (1424-1427, Florencia, Capilla Brancacci de la iglesia del Carmine), de ser tales, transformarían al artista en discreto partícipe de la imaginaria escena que ha representado. La frase «Jean Van Eyck estuvo aquí. 1434», pintada sobre

⁵ Inscripción en la iglesia de San Juan de Baños. Año 661.

⁶ Baste mencionar dos obras que han tratado lúcidamente esta cuestión: BAXANDALL, M., *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento* (1972), Barcelona, Gustavo Gili, 1978, y GÁLLEGO, J., *El pintor de artesano a artista*, Granada, Universidad de Granada, 1976.

⁷ Plinio el Viejo, en su *Historia natural* nos habla de la pintora Iaia de Cícico y nos dice que (en el siglo I a. C.) pintó su autorretrato con un espejo. Lo que demuestra la existencia del género ya en la época clásica. Cf. LOMBA, C., «Pintoras frente al espejo. 1800-1939», en VV. AA., *Olvidadas y silenciadas. Mujeres artistas en la España contemporánea*, Valencia, Prensas Universitat de València, 2020 [en prensa].

el espejo circular que aparece como firma en *El matrimonio Arnolfini* (1434, Londres, National Gallery), no solo da testimonio del artista como autor, sino también como fedatario de la escena a que la tabla alude [fig. 2]. Es algo similar a lo que ocurre con el autorretrato de Mantegna en *Presentación de Cristo en el templo* (1455, Berlín, Gemäldegalerie), donde también es privilegiado testigo, y por ello capacitado fedatario, de lo representado. Van Eyck de la realidad, Mantegna de un relato teológico.

Un giro de tuerca aún más intenso es el que percibimos al desentrañar significados que se esconden tras *La calumnia de Apeles* de Botticelli (1495, Florencia, Uffizi). La estructura semántica de esta obra tiene como eje la denuncia de las oscuras intenciones que, según la narración de Luciano de Samosata (125-180 d. C.) en sus *Diálogos*, motivan la injusta acusación al pintor griego. Tal argumento central se complementa con la representación en otros niveles icónicos de numerosos episodios mitológicos o bíblicos que tienen como matriz argumental «un daño y una reparación». Posiblemente se trata de una connotativa denuncia que Botticelli hace de ciertas acusaciones de las que fue objeto durante los turbulentos sucesos que envolvieron Florencia en ese tiempo. Es decir, todo el cuadro significaría un parabólico «autorretrato coyuntural» [fig. 3].

El siglo XVI nos satura con ejemplos muy significativos de la dimensión y perfiles que va adoptando la personificación social, y también psicológica y existencial, del artista.⁸ El posible autorretrato de Miguel Ángel como la piel desollada de san Bartolomé en el fresco del *Juicio Final* (1536-1541, Roma, Capilla Sixtina), el *Autorretrato en el espejo* del Parmesano (1524, Viena, Kunsthistorisches Museum), o los dibujos en los que se autorretrata Pontormo,⁹ [fig. 4] muestran la compleja y poliédrica condición del artista del manierismo, claramente precursora de la que en el tiempo presente expresaron obras como *Autorretrato bien hecho, mal hecho, no hecho* de Robert Fillou (1973, Madrid, MNCARS) o el *Autorretrato en delirio* de Alberto García Alix (2001).

Desde ese tiempo hasta el de la Edad Contemporánea en que nos vamos a centrar, encontramos numerosas imágenes que ilustran diferentes situaciones

⁸ Rudolf y Margot Wittkower han desarrollado muchos de estos perfiles en su obra *Nacidos bajo el signo de Saturno* (1963), Madrid, Cátedra, 1982.

⁹ Dos de ellos (1925, Londres, British Museum y Florencia, Uffizi) muestran al artista con un gesto que bordea la enajenación. Sobre todo el de Florencia, boceto del autorretrato que aparece en el extremo derecho de su famoso *Descendimiento de la Cruz* (1525-1528, Florencia, iglesia de Santa Felicità).



Fig. 3. Sandro Botticelli, *La calumnia de Apeles*, 1495, Florencia, Museo Uffizi. © Le Gallerie degli Uffizi.

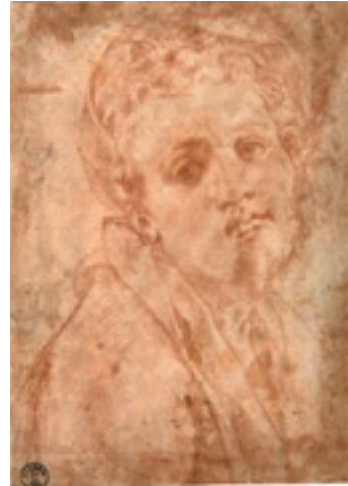


Fig. 4. Jacopo Pontormo, *Autorretrato*, 1526-1528, Florencia, Museo Uffizi. © Le Gallerie degli Uffizi.

en las que se encuadraba el *prósopon* del artista. Por poner un solo ejemplo, resulta muy revelador comparar la manera en que se representa a sí mismo Rubens en el *Autorretrato con Isabel Brandt* (1609-1610, Múnich, Alte Pinakotekh), en el que se muestra como aristócrata, con la que adopta Velázquez en *Las meninas* (1656, Madrid, Prado), donde figura como ese miembro de la servidumbre que la corte le había atribuido (aunque, obviamente, el significado de este cuadro no hace sino empezar aquí).

Con Rembrandt se produce un fenómeno que no volverá a repetirse con tanta claridad hasta Goya. El artista holandés, que al principio se representaba como un elegante caballero,¹⁰ acaba despreciando el encaje social de su identidad para exhibir su dimensión puramente humana, incluso cuando esta se iba apartando de las máscaras identitarias de la dignidad, de la salud o de la juventud.¹¹ Esto significa asumir como testimonios de verdad el deterioro, la enfermedad y el desprecio por la retórica trivial de la egolatría con que les

¹⁰ Por ejemplo, en el *Autorretrato* de 1640 (Londres, National Gallery).

¹¹ Por ejemplo, los autorretratos de 1668 (Colonia, Wallraff-Richartz Museum) y de 1669 (Londres, National Gallery). A todas estas cuestiones me he referido en mi libro *Rembrandt*, Madrid, Arlanza, 2005.

gustaba retratarse a sus contemporáneos. Efectivamente, es algo sabido que esa serie de autorretratos de Goya que se extienden hasta casi su muerte, evidencian un proceso similar.

No obstante, si bien la imagen del yo es el artefacto más elocuente para la visualización del *prósopon* del artista, no se trata solo de cómo estos se veían a sí mismos en los autorretratos, sino también con qué atributos revestían la figura genérica del artista cuando lo representaban, o la de otro creador. Pero esto son solo pinceladas sobre algunos antecedentes, pues nuestro campo de análisis se quiere centrar en la Edad Contemporánea.

EL PRÓSOPON DEL ARTISTA EN LA EDAD CONTEMPORÁNEA

A partir del tránsito del siglo XVIII al XIX, se generalizan visibles transformaciones en el paradigma que define la personificación social del artista. Porque este periodo arranca con una redefinición de su ser, en la medida en que se desencadena, entre otros factores, ese complejo y contradictorio proceso de fijación del marco de la autonomía del arte que se gesta entre el clasicismo y los albores del romanticismo.¹² A lo largo del siglo XIX la persona del artista se va a mover entre la utopía, la realidad, la literatura y la leyenda, en un tumultuoso torbellino al final del que se encuentran las nuevas caras del artista de vanguardia.¹³ Y precisamente estas caras son, disecadas, trivializadas o reducidas a meros tópicos, las antecesoras de las que muestra el artista de nuestros días.

Sabemos que la propia experiencia de las vanguardias históricas, en tanto que actitudes poéticas alternativas, puede ser entendida como una búsqueda operada simultáneamente sobre el lenguaje visual, el estatuto objetual de la

¹² Importantes aspectos de esta definición, en los umbrales de la Edad Contemporánea, pueden rastrearse en casi todas las fuentes. Para una aproximación al primer desarrollo de la cuestión *cf.*, entre otros, MARI, A., *Euforion*, Madrid, Tecnos, 1989, pp. 46 y ss., con abundante bibliografía) y VV. AA., ed. de Javier Arnaldo, *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Madrid, Tecnos, 1987; BEGUIN, A., *L'Âme romantique et le rêve*, París, Corti, 1967; PAZ, A. de, *La revolución romántica*, Madrid, Tecnos, 1992 (1986); BÉNICHOU, P., *La coronación del escritor, 1750-1830*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981.

¹³ Para este asunto cabe destacar, entre otras obras, TATARKIEWICZ, W., *Historia de seis ideas*, Madrid, Tecnos, 1987; CALVO SERRALLER, F., *La novela del artista. Imágenes de ficción y realidad social en la formación de la identidad artística contemporánea, 1830-1850* Madrid, Mondadori, 1990, con abundante bibliografía; BRYSON, N., *Tradition and Desire from David to Delacroix*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987; PRAZ, M., *Perseo e la medusa. Dal romanticismo all'avanguardia*, Milán, Mondadori, 1979; RICHARDSONS, J., *The bohemians. La vie de bohème in Paris: 1830-1814*, Londres, Macmillan, 1969.

obra, el marco conceptual que lo define y la praxis del arte. Y esto equivale no solo a hablar de la redefinición de los objetos que la vanguardia produjo, sino también de la actitud ética, intelectual o estética que los ampara y, en consecuencia, del *prósopon* de sus autores. Por lo que todo ello concluía en la redefinición de las mismísimas funciones últimas del arte.¹⁴

No me resisto a proponer una letanía de adjetivaciones, nombres y conceptos para desplegar, en el mínimo espacio posible, el abanico de máscaras que la persona del artista con voluntad alternativa adopta desde la frontera de los siglos XVIII y XIX hasta la era de las vanguardias históricas. En ese tiempo, arranque y desarrollo de la Edad Contemporánea, aquellos artistas que plantearon una transformación crítico-alternativa de la ideología artística vigente colocaron sobre su rostro *prósopon* de demiurgo, mártir, mesías, redentor, mago, hermeneuta, cronista crítico, profeta, amonestador, fiscal, libertador, civilizador, seductor, acusador, actor, reverso paradójico, pedagogo, pervertidor, elegido, maldito, resentido, víctima, abanderado, zapador, conspirador, salvaje, altavoz, bárbaro, ingenuo, agónico, auroral, apologeta...

Frente a la actitud de vanguardia acabaría situándose el artista lacayo del marco cultural que en cada momento se mostraba como hegemónico. Este artista se revistió de pomposos atributos que no hacían sino ocultar el rostro del adulador oportunista y otras caricaturas como disciplinada hormiga, altavoz del *statu quo*, colaboracionista, alienador y alienado, domesticado bufón, aplicado monaguillo, manso palanganero, sicario poético... Ambos campos paradigmáticos no son sino el de máscaras emanadas del espíritu de la modernidad, pero sabemos de sobra que componen un irónico carnaval bajo el que se extiende la verdadera dialéctica de transformaciones de la que, nuestra propia mentalidad, es hija.

A finales del siglo XX la condición posmoderna intentó romper hermenéuticamente esa confrontación de estereotipos, reciclándolos en una especie de cosmos fronterizo no discernible. Como dice Lyotard:

[...] La alternativa parece clara, homogeneidad o dualidad intrínsecas de lo social, funcionalismo o criticismo del saber, pero la decisión parece difícil de tomar, o arbitraria.¹⁵

¹⁴ A ello me he referido en «La recuperación de la dignidad prometida. Las raíces de las vanguardias históricas», en el libro de VV. AA., *El papel y la función del arte en el siglo XX*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1994, vol. 1, pp. 29 a 46. Y en «Las vanguardias artísticas: teorías y estrategias», en el libro de VV. AA., ed. de V. Bozal, *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*, Madrid, Visor, 1996, vol. II, pp. 127 a 146.

¹⁵ LYOTARD, J. F., *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1989, p. 34.

Dudo que la interpretación de esas opuestas máscaras del artista puedan mantenerse en un «absurdo movimiento browniano» (por parafrasear al propio Lyotard). El propio ser del artista es una función acuñada y sostenida por la máquina genética del hecho artístico que habita en el cuerpo social (en su mínima expresión: cliente-autor-público). Ello le da su sentido y fuera de ese cuerpo social solo existe el martirologio clandestino, o situaciones destinadas a la inexistencia mnémica. Por otra parte, dudo que la dialéctica histórica tolere mucho tiempo un *prósopon* de artista errático y no sujeto a discursos argumentadores. Al menos eso espero. Desde Courbet en adelante nunca lo ha consentido largo tiempo. De la misma manera que ha reducido esa condición posmoderna, la que quería abolir la confrontación dialéctica de voluntades artísticas, a un episodio más de la modernidad. Pues como dice Calinescu:

[...] Dentro del léxico de la modernidad el postmodernismo me parece que tiene incluso una naturaleza más interrogante que otros términos clave. O, dicho de otro modo, entre las caras de la modernidad la posmodernidad es quizá la más estrambótica, auto-escéptica pero curiosa, no creyente pero buscadora, benevolente pero irónica.¹⁶

Pero, prolegómenos y prospectivas aparte, vayamos por pasos y volvamos al imaginario que ilustra y refrenda estas transformaciones, porque de ello dan prueba algunas imágenes escogidas entre esa frontera cronológica y el meridiano del siglo XIX, momento en que se desencadena la dialéctica alternativa de las vanguardias, que centran el verdadero argumento de partida de este escrito.

Jacques-Louis David nos ofrece un privilegiado ejemplo de partida. Hay un grabado que lo representa como juez en Versalles, señalando el inicio de la representación del artista en su versión de ciudadano políticamente comprometido y de revolucionario. En su *Autorretrato* de 1794, pintado en prisión (Museo del Louvre), David se despoja de cualquier atributo que no sea el de pintor, a la vez que desnuda sus rasgos, gestos e incluso sus defectos físicos,¹⁷ de cualquiera de las sofisticaciones usuales en los retratos de la época. De esta manera se autoafirma como factor hegemónico en el hecho artístico. Por otra parte, su *Leónidas en las Termópilas* (1814, Louvre) ha sido interpretado a veces como la

¹⁶ Cf. CALINESCU, M., *Cinco caras de la modernidad*, Madrid, Tecnos, 1991, p. 271. La primera edición de este libro data de 1977. En 1987 (Duke U. Press) publica una edición revisada y aumentada que es la que aquí se maneja, en la traducción española de María Teresa Beguiristain.

¹⁷ Tenía dificultades en el movimiento de la boca, al parecer por haber recibido un balazo en un duelo.



Fig. 5. *Théodore Géricault (atribuido)*, Retrato de un joven (¿Retrato del pintor Armand Jamar?), 1818-1819.

expresión del estado de ánimo del artista tras el derrumbamiento del imperio napoleónico, nueva identificación del creador con un acontecer político preciso.¹⁸ En este punto, a todos nos viene a la memoria el supuesto *Retrato del pintor Armand Jamar*, atribuido a Géricault (1818-1819, París Louvre). El artista aparece con un gesto de meditación melancólica, cuya trascendencia viene rubricada por la calavera, que lo sitúa en un lugar equidistante del filósofo y el poeta [fig. 5]. Poco después Delacroix, en su *Autorretrato* (1839), directamente heredero de su *Retrato de Chopin* (1838),¹⁹ identifica al artista con la intensidad emocional del alma romántica. Esto es, concibe al creador (pintor o músico), como aquel que abraza en su *prósopon* la ecuación de identidad arte-vida.

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, este «alma romántica» amaina y trivializa su turbulenta identidad y las cosas comienzan a complicarse notablemente, hasta rayar en un proceso involutivo, que una mirada sociológica elucida con contundencia.

Poco a poco, el patrono habitual había ido dejando de ser el Hermes heraldo de un paraíso intelectual, ético o estético, como lo habían venido siendo el monarca, el prelado, el aristócrata humanista o el burgués ilustrado. Poco antes,

¹⁸ Es algo similar a lo que ocurre con *Marte desarmado por Venus y las Gracias* (1824, Bruselas, Museos Reales de Bellas Artes). Cf. CARMONA, E., *Jacques-Louis David*, Madrid, Historia 16, 1993, pp. 129 y ss.

¹⁹ Ambos en el Louvre.

esta situación ya se había dejado notar indirectamente en las *Lecciones sobre estética* de Hegel²⁰ cuando sugiere esa «muerte del arte», pues este abandona su naturaleza imperturbable, que sucumbe bajo una identitaria historicidad. La Academia fue perdiendo su dimensión de artefacto para una apodíctica «teología de lo estético», y el «gusto» pasa a ser una abstracción inestable y no siempre consagrada por escrito, que toma cuerpo, o lo metamorfosea, bajo la presión de un sistema de confrontación de fuerzas no divergente del que está moviendo la configuración del mapa social desde la economía o la política. Es el tiempo de los salones oficiales que, concebidos bajo la forma de un certamen, emulan los mecanismos de las incipientes democracias burguesas, cuya columna vertebral no era otra que la ley de la oferta y la demanda. El prólogo de Baudelaire «A los burgueses» en su *Salón de 1846* deja esta situación muy explícita:

[...] Os habéis asociado, habéis formado compañías y tomado empréstitos para realizar la idea de futuro con todas sus diversas formas, formas políticas, industriales y artísticas... Sois los amigos naturales de las artes porque los unos sois ricos y los otros sabios. Cuando hayáis dado a la sociedad vuestra ciencia, vuestro trabajo, vuestro dinero, reclamad vuestro pago en goces del cuerpo, de la razón y de la imaginación.²¹

De esta forma, aristocracia, Iglesia o la alta burguesía culta pasan a ser instancias residuales a las que solo accede una pequeña parte de la legión de artistas que ya circulan en la sociedad. La pequeña burguesía culturalmente activa y comprometida con la dignidad esencial del arte como atributo configurador de futuro aparece todavía como un sector sociocultural cuya influencia es mero proyecto. En general, a mediados del siglo XIX el nuevo patrono no tiene cara ni nombre hasta que no se involucra tangiblemente en la dimensión comercial del hecho artístico o se mantiene sumergido en el limbo de las probabilidades plausibles. Confundido entre el marasmo del nuevo público burgués que visita esas exposiciones oficiales, puede llegar a ser tal cosa por un simple vaivén de la fortuna: es lo que venimos llamando «cliente anónimo». Simétricamente, también puede dejar de serlo para ceder el paso a un nuevo cliente, recién emergido por causas similares. Un mecanismo que aún rige bajo nuevas fórmulas, por ejemplo, los fondos de inversión.

²⁰ Fruto de notas y apuntes de conferencias pronunciadas por Hegel en 1828-1829.

²¹ Aunque ya hay muchas ediciones, cito una de sus primeras traducciones al castellano: Valencia, Fernando Torres, 1976, p. 83.



Fig. 6. Alexandre Cabanel,
Nacimiento de Venus, París,
Museo d'Orsay.
© Musée d'Orsay.

De esta forma, el proceso iniciado en los albores del romanticismo, entra en crisis y desemboca en la generalización hegemónica del academicismo ecléctico de los llamados *pompier*. Entra en crisis y supura profundas contradicciones como la que se evidencia en Thomas de Couture. Su enorme lienzo *La decadencia de los romanos* (1847, París, Orsay) señala el inicio de la hegemonía de este academicismo *pompier*, insincero y *kitsch*, producido para satisfacer el estómago fácil de esas legiones de *parvenus*, una nueva burguesía que en ocasiones ha escalado en la estructura social por un simple golpe de fortuna en el comercio, la industria o la Bolsa. Sin embargo, cuando Couture se autorretrata, todavía mantiene la máscara alternativa del artista romántico. Lo mismo ocurre con academicistas eclécticos como Cabanel, Bouguereau o Gerôme, que en sus autorretratos mantienen el pulso emocional romántico y en sus cuadros domestican el lenguaje a gusto del consumidor [fig. 6]. Es una situación en la que la hipocresía se consagra como una materia prima para la configuración de este nuevo *prósopon*.²²

En ese punto, al artista le quedaron dos opciones. Como los que acabamos de mencionar, podía integrarse en el cuerpo de un burocrático academicismo legitimado por el sistema de los galardones oficiales e intentar satisfacer el apetito estético, ético e intelectual, cada vez más banalizado, de esa nueva legión de *parvenus*. Y si algo caracterizaba a estos potenciales clientes era la carencia del hilo conductor familiar de una formación profunda en sus ideas y en sus gustos. Por esta vía optaron la mayoría de esos artistas que hemos caracterizado

²² Un magnífico análisis de la irrupción del *pompier* y de lo que los autores llaman «ideología de la superficie pulida» en ROSEN, CH., y ZERNER, H., *Romanticismo y realismo. Los mitos del arte del siglo XIX*, Madrid, Blume, 1988 (1984), pp. 113 a 128 y 192 a 217.

como *pompier*s. Jurados, enseñanzas artísticas, poderes públicos, museos de arte contemporáneo, gran parte de la crítica... toda la «*institución arte*», se iría haciendo cómplice de esta operación, en la que el artista se convertía en un mero confeccionador de recipientes visuales para unos contenidos éticos, intelectuales y estéticos trivializados, preexistentes o fácilmente instalables en la conciencia del público y la eventual clientela potencialmente contenida en él. El artista perdía así la dignidad que le confería el «poder sobre el hecho artístico», un protagonismo conquistado a partir de un Renacimiento que había reflatado ideales de la Antigüedad clásica.

La recuperación de esa dignidad perdida fue el otro camino posible, el que emprendieron los artistas de las vanguardias. Aun a riesgo de entrar en una esfera de marginación flanqueada por la soledad, la incompreensión, la bohemia miserable, la insatisfacción e incluso la desesperación, la alienación o el suicidio, el artista de las vanguardias optó por ser de nuevo ese profeta y demiurgo, conductor del diseño de un alma colectiva o conciencia implacable de sus debilidades y apetitos falsificadores del que hablábamos líneas arriba. Para ello echaba mano de una buena parte de los fermentos inmediatos contenidos en el ideal romántico²³ y, en general, de la extensa memoria acumulada en torno al mitologema de su dignidad. Es un proceso que arranca claramente con Courbet y eclosiona aparatosamente con Gauguin o Van Gogh, en un fin de siglo que señala una etapa de compleja amalgama de ambas direcciones en la conducta del artista. En su *prósopon*.

Al margen de las numerosas contradicciones que rodean la figura de Courbet, fruto en gran parte de una desmesurada egolatría que ya Prudhon puso de manifiesto,²⁴ en el acontecer histórico su figura señala visiblemente el momento de giro de la cultura artística contemporánea. Entre 1840 y 1846, una serie de autorretratos nos lo muestran todavía como un héroe romántico imbuido de soberbia: loco desesperado, joven displicente, intenso amante, herido duelista o artista bohemio. Pero, cuando en 1855 y con ayuda de Bruyas monta el

²³ Basta leer la *Carta de un joven poeta a un joven pintor*, escrita por H. von Kleist en 1810, para encontrar estos fermentos en plena actividad (trad. castellana en la antología de J. Arnaldo, *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Madrid, Tecnos, 1987, p. 92).

²⁴ Cf. PROUDHON, P. J., *Du Principe de l'Art et de sa destination sociale*, París, 1852 (con numerosas alusiones al artista); CLARK, T. J., *Imagen del pueblo. Gustave Courbet y la revolución de 1848*, trad. al castellano, Barcelona, Gustavo Gili, 1981 (1973); REYERO, C., *Gustave Courbet*, Madrid, Historia 16, 1993; VV. AA., *Gustave Courbet* [catálogo de la exposición], París, Grand Palais, 2008.



Fig. 7. Pabellón del Realismo, montado por Courbet con la ayuda de Bruyas frente al salón de 1855.

Pabellón del Realismo frente al salón oficial, Courbet inaugura esa dialéctica de confrontación entre cultura artística dominante y cultura artística crítico-alternativa, que será médula de la cultura artística, al menos, hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial [fig. 7]. Dos de los elementos básicos que articulan la futura estrategia de la vanguardia están ya presentes en ese pabellón: un conjunto de obras con voluntad de configurar un paradigma de una nueva actitud intelectual, ética y estética y un texto, a manera de manifiesto, que justifica dicha voluntad alternativa:

[...] Yo no he querido imitar a unos ni copiar a otros; mi objetivo no ha sido propiamente llegar al punto muerto de *l'art pour l'art*. ¡No! He querido simplemente alcanzar, a través de un completo conocimiento de la tradición, el sentimiento razonado e independiente de mi propia individualidad. Saber para poder, ese ha sido mi pensamiento. Ser capaz de traducir las costumbres, las ideas, el aspecto de mi época, según mi juicio; en una palabra, hacer del arte algo vivo; ese es mi objetivo.²⁵

Pero el propio *prósopon* asumido por Courbet, casi con carácter de *performance*, se erige también como instrumento de esta voluntad alternativa. Frente al artista *petimetre*, lacayo o bufón del poder, propio del mundo del academismo *pompier*, Courbet encarnaba al bohemio arrogante que, con sus atavíos y maneras que contravenían el decoro burgués, desafiaba el paradigma de artista establecido en el imaginario hegemónico. Es decir, utilizaba su propia personificación social como aserto alternativo sobre la condición del arte y del artista.

²⁵ Courbet, del *Manifiesto del realismo*, trad. castellana en REYERO, C., *op. cit.*, p. 50.

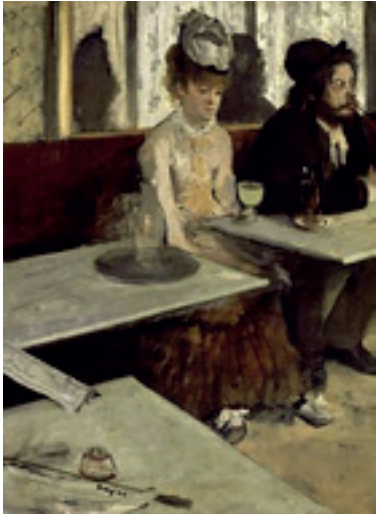


Fig. 8. Edgar Degas, *L'Absinthe*, 1876, París, Museo d'Orsay. © Musée d'Orsay.

Sus últimos autorretratos simbólicos, como una trucha expirando fuera del agua,²⁶ realizados en el calvario de acusaciones que lo llevarán a prisión por haber participado en la Comuna de 1871, refuerzan nuevamente, ahora en términos políticos, la asunción de la ecuación arte-vida que ya había propuesto el romanticismo.

A partir de ese meridiano del siglo XIX, junto con otros modelos de comportamiento social, también alternativos, distintas versiones de este *prósopon* del bohemio se generalizarán para la mayoría de los artistas que buscaban la transformación dialéctica del arte. Un vuelo rasante sobre a este elenco de personificaciones evidencia, aun a riesgo de caer en la simplificación, este repertorio de *prósopon* alternativos.

Además de la ironía desplegada en sus litografías, el Daumier pintor también representó al artista como bohemio. Pero, sobre todo, partió de una idea de artista imbuido de compromiso político y social. Sin embargo, Manet, cuya pintura fijó muchos de los rasgos transformadores de la modernidad, nunca dejó de verse a sí mismo bajo la máscara del burgués, como se evidencia en sus retratos fotográficos o en el que le pintó Fantin Latour (1867, Chicago, Art Institute). En cambio, y tal vez por mantener la supremacía intelectual y estética del literato sobre el pintor, Baudelaire no fue capaz de proponer como

²⁶ Existen dos versiones de esa trucha expirando: 1872, Zurich Kunthaus (realizada en prisión) y 1873, París, Orsay.



Fig. 9. Giovanni Boldini, Retrato de Toulouse-Lautrec, 1880-1890, Pasadena, Norton-Simon Museum. © Norton Simon Museum.



Fig. 10. Henri Toulouse Lautrec.

ejemplos de modernidad ni a Courbet ni a Manet, y sí lo hizo con un artista poco relevante como Constantin Guys.²⁷

Impresionistas y posimpresionistas adoptaron la bohemia como el único recurso que les deparaba su presencia todavía marginal y, como en el caso de Monet, mantuvieron rasgos de esa identidad aun cuando a principios del siglo xx ya era un maestro consagrado. En *La Absinthe* (1876, París, Orsay) [fig. 8] Degas transforma al espectador en un parroquiano que, al igual que el artista, participa en primera persona de esa vida bohemia, pues lo sienta en una mesa del café donde la indolencia de la alcohólica coexiste con la energía de carácter que muestra el fumador que se sienta a su lado. Imagen junto a la que queda en ridículo esa fotografía que conocemos como *La apoteosis de Degas*, realizada por Walter Barnes en 1885 [figs. 9 y 10].

²⁷ BAUDELAIRE, CH., «El pintor de la vida moderna», en *Le Figaro*, París 26 y 29-XI-1863 y 3-XII-1863.



Fig. 11. Vincent Van Gogh, Autorretrato, 1887, París, Museo d'Orsay. © Musée d'Orsay.

Los autorretratos o fotografías que nos muestran a Cézanne expresan un *prósopon* que continúa manteniendo buena parte de esos perfiles que arrancan en Courbet. Contrastan sin embargo, con la frívola personificación que Boldini hace de Toulouse-Lautrec cuando lo retrata como sofisticado burgués (1880-1890, Pasadena, Norton-Simon Museum), radicalmente opuesta a la realidad vital de quien se integró con alma y vida en ese reverso marginal del mundo burgués que muestran sus obras y refrendan los retratos fotográficos que conservamos de Toulouse-Lautrec. Una actitud que también asumirá Picasso en los primeros años del siglo xx.

Gauguin y Van Gogh representan dos «*prósopon-límite*» de sobra conocidos, que sería superfluo intentar resumir en pocas palabras. Rubrican el punto álgido de un proceso que, a continuación, experimentará grandes transformaciones durante la primera mitad del siglo xx. Las obras, los autorretratos y los testimonios fotográficos de estos artistas brindan claves suficientes para configurar los perfiles de sus respectivos *prósopon*. De hecho, no sería disparatado decir que, prácticamente toda la obra de Van Gogh, es una especie de autorretrato simbólico, como lo era la trucha de Courbet [fig. 11].

Como extravagante *finale* de este proceso, los artistas simbolistas añadirían perfiles místicos (Pont-Aven, los Nabis, los Rose-Croix...) o cargados de oscuras connotaciones que retomaban la compleja red de significados desplegada por los prerrafaelitas (Khnopff, Von tuck...). A la vez, el *art nouveau* encarnaría la primera globalización estética de una modernidad formal capaz de extenderse socialmente entre la aristocracia, la alta burguesía, el mundo pequeño

burgués e incluso niveles sociales más bajos.²⁸ De manera que una libélula de oro, esmalte y diamantes, firmada por Lalique, y una anónima y barata libélula impresa en chapa coloreada formaron parte de una misma estética. Aunque sin dejar de servir como atributos visuales de diferenciación social. Sin embargo, no conviene olvidar que ese complejo fin de siglo nos ofreció figuras tan exclusivas como Schiele, Klimt, Rops, Munch, Klinger...

Cuando arranquen las primeras vanguardias del siglo xx, la intervención sobre la definición social y vital del artista formará ya una vertiente indisociable en la voluntad de construir proyectos teóricos. En torno al fauvismo, el cubismo, las distintas opciones del primer expresionismo o la metafísica, la figura del artista ha grabado en lo más neurálgico de su condición personal y de su facultad de proyección poética ese núcleo del pensamiento de Cézanne que nos dice que «el arte es una armonía paralela a la naturaleza. El artista es paralelo a la naturaleza...».²⁹

Por tanto, e independientemente de las radicales diferencias que puedan separar a unas y otras poéticas, en lo visual, en sus materializaciones teóricas y en sus personificaciones sociales (barquero hacia un universo estético paralelo, trabajador sistemático, salvaje, buceador introspectivo...), Matisse, Braque, Nolde, el primer De Chirico o el primer Kandinsky actúan desde un principio común: son depositarios de una misión universal por la que deben alumbrar un universo de apariencia autónoma, pero susceptible de establecer innumerables puentes de ida y vuelta hacia las distintas facetas de la realidad y la imaginación.

Basta con rebuscar en una buena antología de textos de vanguardia para encontrar innumerables testimonios de ello.

El papel del artista, como el del sabio, es escoger verdades corrientes que le han sido repetidas frecuentemente, pero que adquirirán ante él una novedad y que hará suyas el día que haya presentado su sentido profundo.³⁰

El pintor piensa en términos de forma y color.³¹

²⁸ Una globalización estética a la que luego sucedería el *art-déco*... y, dicho sin ironía, en nuestros días, IKEA.

²⁹ GASQUET, J., *Cézanne (Conversaciones)*, París, 1921. Recogido en HESS, W., *Documentos para la comprensión del arte moderno*, trad. castellana, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973 (1956), p. 29.

³⁰ MATISSE, E., *Notas de un pintor*, 1908, trad. castellana en GONZÁLEZ, A.; CALVO, F., y MARCHÁN, S., *Escritos de arte de vanguardia*, Madrid, Turner, 1979, p. 45.

³¹ BRAQUE, G., «Reflexiones sobre la pintura», *Nord-Sud*, XII-1917, trad. castellana en *ibid.*, p. 76.

Mis grabados no están contruidos mentalmente; surgen.³²

El sentimiento, por tanto, es un puente de lo inmaterial a lo material (artista) y de lo material a lo inmaterial (espectador).³³

El artista debe sacar sus afirmaciones de los más profundo de su ser.³⁴

El artista del futurismo añade nuevos perfiles. Su persona incorpora la explícita función de un agitador que, simultáneamente, construye una poética, la legitima bajo un armazón teórico e intenta socavar el espacio necesario en la conciencia colectiva para hacerla vigente:

Nuestro influjo creciente se revela de una manera inesperada hasta en los escritos de nuestros adversarios.³⁵

El dadaísta actúa de manera similar pero por reversión de imágenes, ya que su poética es presentada como destrucción de los principios poéticos, su teoría como «antiteoría» y su agitación como provocación corruptora del estado de las cosas:

[...] Nosotros somos directores de circo y chiflamos por entre las ferias, por entre los conventos, prostituciones, teatros, realidades, sentimientos, restaurantes, uy, jojo, bang, bang.³⁶

Aunque otra cosa fue el dadaísmo politizado de los berlineses denunciador alternativo de la barbarie engendrada por la Gran Guerra y de sus causas estructurales.

Duchamp o Schwitters recalán en una actitud distinta y, a este respecto, similar en ambos a pesar de sus sensibles diferencias: proponen transferir la totalidad del hecho artístico a la propia persona del artista, cuya vivencia del mundo en tanto que reflexión, voluntad, aceptación del azar, manipulación o incluso silencio, subsumen la condición del arte mismo, independientemente de los artefactos empleados para su exteriorización [fig. 12].

³² NOLDE, E., carta de 1906, trad. castellana en *ibid.*, p. 92.

³³ KANDINSKY, W., «La pintura como arte puro», *Der Sturm*, IV, n. 179-179, 1914, trad. castellana en *ibid.*, p. 104.

³⁴ DE CHIRICO, G., *Arte metafísico*, 1913-1920, trad. castellana en *ibid.*, p. 146.

³⁵ MARINETTI, F. T., «Las primeras batallas», trad. castellana en MARINETTI, F. T., *Manifiestos y textos futuristas*, Barcelona, El Cotal, 1978, p. 27.

³⁶ TZARA, T., *Manifiesto del señor Antipirina* (VII-1916), trad. castellana en TZARA, T., *Dada*, Barcelona, Tusquets, 1972, pp. 7 y 8.



Fig. 12. Retrato múltiple de Marcel Duchamp, 1917.

Según toda apariencia, el artista actúa a la manera de un médium que, desde el laberinto, al otro lado del tiempo y el espacio, busca su camino hacia un claro...³⁷

Mi objetivo es la obra total Merz, que reúne a todos los tipos de arte en una unidad artística...³⁸

En las vanguardias soviéticas, el artista funciona bajo el *prósopon* de catalizador, abanderado, o médium de un proceso revolucionario general, convencido de expresar y dar forma a sus dimensiones profundas o modelando la utópica condición cultural en que dicho proceso ha de desembocar:

[...] La revolución ha barrido lo viejo y nosotros hemos limpiado el terreno para nuevas construcciones artísticas [...] Formando obreros, formaos junto a ellos. Dictando decretos estéticos desde vuestros despachos os convertís simplemente en unos clientes.³⁹

Los miembros de la Bauhaus o del neoplasticismo añadieron, con un énfasis que rayó la paradoja mística, una vertiente pedagógica a la que tampoco estaban siendo ajenas, desde diversos presupuestos, las vanguardias soviéticas:

[...] Un idealismo de la actividad que abarque, penetre y una el arte, la ciencia y la técnica y que influya en la investigación, en el estudio y en el trabajo, realizará la construcción artística del hombre, que respecto al sistema cósmico es sólo una metá-

³⁷ DUCHAMP, M., IV-1957, trad. castellana en DUCHAMP, M., *Duchamp du Signe*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978, p. 162.

³⁸ SCHWITTERS, K., *Merz*, 1921, trad. castellana en GONZÁLEZ, A.; CALVO, F., y MARCHÁN, S., *Escritos de arte de vanguardia, op. cit.*, p. 199.

³⁹ De la proclama *El LEF pone en guardia*, 1923, trad. castellana en Comunicación, *Constructivismo*, Madrid, A. Corazón, 1973, pp. 95 y 96.

fora. Hoy no podemos más que evaluar el plan de conjunto, poner los fundamentos y poner las piedras para la construcción...⁴⁰

Pero, a partir de mediados de los años veinte, las vanguardias han desplazado ya de su hegemonía al viejo arte académico; o prácticamente han inutilizado su aparato institucional, en un largo proceso de confrontación donde el despliegue de la cultura de comunicación ha desempeñado un papel indirecto pero trascendental. De alguna manera, la amplia ola de «retorno al orden de la forma» (recuperación del orden clásico, *Novecento*, nueva objetividad, realismo mágico o toda la variedad de posexpresionismos o realismos de «nuevo cuño», desde los políticamente comprometidos a los de voluntades meramente estéticas, o surrealistas *avant la lettre*) es fruto directo o se cultiva al calor de este final de partida. Las contorsiones de la persona del artista amainan su ritmo desenfrenado y los diferentes papeles acuñados durante las dos primeras décadas se normalizan, se escinden o se alean entre sí sobre los rieles de la nueva situación. A partir de ahora, las operaciones sobre el lenguaje visual, sobre su estructura de cimentación teórica o sobre las alternativas a las relaciones arte-sociedad se realizan desde plataformas tipificadas para la mayoría de los aspectos genéricos que encuadran la condición vital segregada por el *prósopon* del artista.

La transmisión de las vanguardias a los diversos núcleos periféricos de Europa y América incluye también la transmisión de esta variada tipología en que ha derivado la figura del artista.⁴¹

Entonces, el surrealismo irrumpe con toda la potencia perturbadora de sus propuestas. El artista pasa a ser el heroico operario de una herramienta, el arte, que tiene por objeto desaherrojar al individuo de las mordazas que sepultan su libertad, tanto de las que provienen de la ideología de su entorno social como de las que habitan incrustadas en el interior de los mecanismos de su conciencia. Se transforma así en un *medium* que experimenta en carne propia un proceso de ascesis liberadora que, a continuación, brinda a la humanidad como experiencia transitiva:

1.º. *No tenemos nada que ver con la literatura; pero somos muy capaces, en caso de necesidad, de servirnos de ella como hace todo el mundo.*

⁴⁰ SCHLEMMER, O., *Manifiesto de la primera exposición de la Bauhaus*, 1923, trad. castellana en GONZÁLEZ, A.; CALVO, F., y MARCHÁN, S., *Escritos de arte de vanguardia*, op. cit., p. 326.

⁴¹ Si tomamos como ejemplo el «movimiento antiartístico» catalán de finales de los veinte (Dalí, Sebastián Gasch, Lluís Montanyá, etc.), percibiremos unos comportamientos que hibridan los del artista dadaísta, futurista, surrealista o el de los grupos de la vanguardia política alemana (cf. el último número de la revista *Sitges*, III-1929).

2.º. *El Surrealismo no es un medio de expresión nuevo o más fácil, ni siquiera una metafísica de la poesía; es un medio de liberación total del espíritu y de todo aquello que se le parezca...*

[...] 8.º. *Somos especialistas en la Revuelta. No existe medio de acción que, llegado el caso, no seamos capaces de emplear.*⁴²

Junto con los de la nueva cultura artística normalizada desde mediados de los veinte, el «artista» del surrealismo va a contar con nuevos modelos antagónicos que se están revelando dominantes en ciertos núcleos del mundo que le es contemporáneo: el artista-burócrata segregado por los totalitarismos fascista y nazi y el que resulta del proceso de desactivación de las vanguardias soviéticas por el estalinismo.

Estas nuevas actitudes promovidas por las vanguardias históricas en las primeras décadas del siglo xx pusieron en marcha diversas estrategias e instrumentos para la comunicación de sus proyectos alternativos. Desde principios del siglo xx cobran carta de naturaleza definitiva, como instrumentos para la construcción y la proyección pública de las vanguardias artísticas, diversas fórmulas de agrupación colectiva que se venían ensayando desde finales del siglo xix. Sus modelos de referencia estaban cristalizados desde hacía tiempo en el ámbito de la acción política y en otros campos de la acción cultural.⁴³

Cenáculo, grupo, movimiento, asociación entre artistas y creadores intelectuales de todo tipo, o la comunión sistemática en torno a experiencias poéticas construidas a pie de caballete o a borde de página, constituirán ahora pautas consolidadas de comportamiento. Simultánea o consecutiva, la existencia de estos colectivos formará un sistema interconectado y extendido en el tiempo que, a su vez, alojará las experiencias individuales o aisladas de la cultura de vanguardia, tanto las secundarias (que obtienen de él una parte de su sentido) como las de protagonistas tan independientes y poco amigos de encuadres dilatados en el tiempo como Picasso, Matisse o Miró, que van suministrando elementos y pautas a la misma lógica de ese sistema. A partir del tramo de estrecho intercambio de experiencias cubistas con Braque, Picasso trabaja prácticamente

⁴² De *OFICINA DE INVESTIGACIONES SURREALISTAS: Declaración del 27 de enero de 1925*, trad. castellana en GONZÁLEZ, A.; CALVO, F., y MARCHÁN, S., *Escritos de arte de vanguardia*, op. cit., p. 362.

⁴³ Está demostrado que el propio término *vanguardia* se tomó del lenguaje político e, incluso, militar (cf. ESTIVALS, R.; GAUDY, J. C., y VERGEZ, G., *L'Avantgarde*, París, 1968, donde se aportan más de quinientos ejemplos del uso «político» de este término).

en solitario (a pesar de su tupida red de relaciones), convertido en epicentro de un proceso de investigaciones que irradian su influencia a un sinnúmero de artistas y movimientos. A este respecto, su relación con los surrealistas es puramente lateral, más bien se trata de una aproximación de aquellos hacia él. En este sentido, el caso de Miró es análogo, ya que su compromiso con el grupo de Breton fue muy reducido. La plena integración de Miró en colectivos vanguardistas se remonta a su participación en la vanguardia barcelonesa de finales de la segunda década (*Agrupació Courbet*). Los casos de Matisse o de Derain y su vinculación al breve colectivo *fauve* no son muy diferentes.

En general, este entramado de «colectivos vanguardistas» funciona no solo como aparato diversificado de producción teórica y formal, sino como una metafórica maqueta del discurso histórico global del arte y de la implantación social de sus proyectos alternativos. A esto último contribuye el hecho de que en ellos pueden llegar a concurrir numerosos perfiles culturales: artista, escritor, músico, cineasta, filósofo, crítico de arte, galerista-mecenas... incluso un embrionario «proyecto de público».⁴⁴ Si el cubismo o el fauvismo son todavía simples abanicos de experiencias comunes o «comunicadas» en el interior de un colectivo, que solo adquiere el aspecto de grupo organizado en las ocasionales apariciones ante el público, la mayoría de las vanguardias históricas del siglo xx no se entienden sin ese mecanismo estratégico.

Partiendo de esta matriz colectivizada del comportamiento, con más o menos coherencia o aleatoriedad en torno a un programa común, con más o menos premeditación estratégica en la manera de irrumpir sobre el paisaje de la institución artística hegemónica, las vanguardias históricas del siglo xx normalizan nuevos géneros y subgéneros de comunicación con la audiencia. En muchos casos, verdaderos dispositivos para «generar dicha audiencia desde cero».

Como resultado de una tradición que quedó definitivamente solidificada desde el tiempo de los impresionistas, la exposición programática será el artefacto por excelencia para la comunicación visual con el público. La participación en ella, por sí misma, es recibida por el público (y generalmente instrumentada como tal por los vanguardistas) como una metáfora de la pertenencia a determinado colectivo y a su ideario, sea o no virtual, esté o no articulada dicha agrupación. En consecuencia, el paradigma estético o de lenguaje visual resultante del conjunto incluido en una exposición alternativa será también

⁴⁴ Sin duda, fueron los futuristas los que brindaron los primeros modelos y los más integradores.

instrumentado y recibido como una pieza compacta de ese proceso de construcción teórica emprendido por el conjunto de las vanguardias. Puede parecer una observación demasiado trivial (por obvia) como para adjudicarle el carácter de rasgo estructural de las vanguardias. Sin embargo, tiene ese rasgo, en la medida en que una historia «cuántica» (por usar una metáfora de la Física) de su recepción, coincidiría prácticamente con una cronología de estas exhibiciones.

Otra cosa es la historia de esa recepción hermenéutica (museos, discursos historiográficos..., manuales) que se superpone a la primera hasta el punto de acabar desplazándola en la memoria colectiva. Un Joan Miró recién llegado a París en 1918 carecía de esta segunda lectura hermenéutica que hoy poseemos y solo podía atenerse al rastro inarticulado que hubiera podido dejar la primera. Y este sí es un tema para una meditación profunda. Obviamente, nuestra mirada retrospectiva es capaz de perfilar una tipología de exposiciones programáticas mucho más dilatada que la que percibieron sus contemporáneos, segregando aquellas que verdaderamente daban forma a un paradigma con vocación y coherencia teórica de las que solo suponían una oportunidad, «colectivamente respaldada», para mostrar la obra.

Los futuristas inauguraron un género de comunicación que sería utilizado por una buena parte de las vanguardias históricas y luego reconvertido en sustancia estética por ciertos movimientos y grupos de carácter conceptual a partir de la última posguerra: el acto. Su precedente lo encontramos igualmente en la cultura política bajo la forma del mitin. Concebido como un discurso teórico de naturaleza escénica, o como una simple táctica publicitaria (ya sea a través de la autoapología, la exégesis o la provocación), fue también un modo de comportamiento típico en los diversos grupos dadaístas, en el surrealismo, incluso en el complejo laberinto expresionista⁴⁵ o en muchas de las vanguardias periféricas de finales de la segunda década.⁴⁶ El acto inauguró una fórmula por excelencia para proyectar la imagen teórica de una estereotípica integración de las artes bajo un proyecto común: plástica, poesía, música, interpretación escénica, apropiación del efecto sobre el público como material estético, etc.

Las propuestas teóricas de las vanguardias históricas encontraron su soporte más eficaz a través de diversas formas de articulación y difusión escrita:⁴⁷ en-

⁴⁵ Por ejemplo, el *Neopathetisches Cabaret* del Berlín de 1910 (cf. WILLET, J., *El rompecabezas expresionista*, trad. castellana, Madrid, Labor, 1970, p. 73).

⁴⁶ En España, por ejemplo, fue utilizada por el ultraísmo, el mencionado movimiento antiartístico o por muchas de las variantes de un surrealismo provinciano.

⁴⁷ A veces verbalizadas en discursos, conferencias, escenificaciones acontecidas en sus diversos actos.

sayos y todo tipo de textos teóricos, manifiestos y textos programáticos, textos de carácter autointerpretativo o didáctico, proclamas, llamamientos, entrevistas, «diccionarios» conceptuales... Todas ellas formas de plasmación global o fragmentaria del corpus teórico integrador de las mencionadas propuestas. Su soporte impreso también se desplegó a través de todo el conjunto de medios disponibles: publicaciones periódicas propias, libros, panfletos, pasquines, hojas volanderas, encartes, carteles, prólogos de catálogos y, por supuesto, a través de su presencia en los canales de comunicación escrita ajenos. En general, estas fórmulas de comunicación impresa procuraron siempre integrar un aparato paralelo de expresión visual, subsidiario en el caso de la simple ilustración, y radicalmente significativo en lo que se refiere a la retórica de los recursos tipográficos. Géneros y subgéneros de expresión como el caligrama, la viñeta, el fotomontaje o la visualización onomatopéyica están indisolublemente unidos a la cultura de las vanguardias y absorben el papel transmitir una buena parte de sus presupuestos estéticos y teóricos.

FUGAZ SIMPLIFICACIÓN EPILOGAL, EN TIEMPOS DE MUDANZA

A partir de la Segunda Guerra Mundial y hasta el final del siglo xx desaparece prácticamente la tensión entre arte hegemónico y vanguardia, ya que la «institución arte» hace suya cualquier tipo de propuesta alternativa, transformándola en una oferta más sobre el mostrador de mercancías. Tanto si es un mero producto destinado a satisfacer el mercado (en su día lo fue el *pompier*) como si se trata de experiencias vigorosamente críticas en su origen que, de esta forma, quedan prácticamente «lobotomizadas» [fig. 13].

Y me tienta soltar este grosero exabrupto, que suena a tiempos ideológicamente equipados, pues en el siglo XXI a veces parecen despuntar algunas actitudes concebidas verdaderamente a contrapelo de ese tinglado comercial que reduce el arte a un mero simulacro.

Ello no quiere decir que la segunda mitad del siglo xx no ofrezca también un mosaico de *prósopon* extraordinariamente variado y complejo. Algo que me limito a enunciar mediante un simple repertorio de nombres propios, elocuentes ejemplos de tal variedad para un historiador del arte: Francis Bacon, Andy Warhol, José Renau, Salvador Dalí, Marcel Duchamp, Piero Manzoni, Josep Beuys, Gilbert & George, Cindy Sherman, Baskiat, Antonio Saura, Bansky, Andrés Serrano, Rudolf Schwazkloger, Piotr Pavlenky, Damien Hirst, Daniel Buren, Jeff Koons... Noaz [fig. 14].



Fig. 13. Jeff Koons con Rabbit, 1986 (91 millones de dólares en mayo de 2019).



Fig. 14. NOAZ. Noazwar. Intervención en el espacio público. 2001.

En fin, puede que hoy, en un tiempo en el que una nueva pandemia sacude el planeta, todo esto pase a segundo plano. Porque también es un tiempo de profunda autorreflexión crítica en el que todo nuestro sistema de valores está en tela de juicio. Veremos.

FIGURAS Y CONTRAFIGURAS DE LA ARTISTA CONTEMPORÁNEA¹

CONCHA LOMBA
Universidad de Zaragoza

EN 1804 FRANCISCO GOYA FINALIZABA EL ESPLÉNDIDO RETRATO DE TOMASA DE PALAFOX, una pintora cuya escasa fortuna crítica contrasta con la de su retratista. Casi setenta años después, París era testigo de un suceso semejante; solo que todavía más llamativo: el mismo año que Claude Monet pintaba *Impresión*, aquella famosa acuarela que sirvió para nominar al tantas veces aireado impresionismo, Berthe Morisot compuso *La cuna*. La recepción entre ambos lienzos fue bien distinta: mientras el primero fue ampliamente reconocido y valorado por la historiografía artística universal, hasta convertirse en un icono asentado en el imaginario colectivo, *La cuna* tuvo que esperar más de un siglo para que comenzara a valorarse; a pesar de haberse exhibido en las exposiciones organizadas por los impresionistas en las que también participaba la propia Morisot.

Por desgracia, sin embargo, ni Tomasa de Palafox ni Berthe Morisot fueron una excepción. Ya que Rosario Weiss, Alejandrina Gessler, María Luisa de la Riva, María Bashkirtseff, Mary Cassat, Marie Laurencin, las escultoras Camille Claudel o Eva Aggerholm, Lluïsa Vidal, Maruja Mallo y tantas y tantas creadoras... fueron igualmente silenciadas y olvidadas. Tanto daba que vivieran en uno u otro país, que trabajaran en una u otra ciudad, ya que la historiografía artística no plantea distingos geográficos. Tampoco el transcurso del tiempo ni las transformaciones producidas a lo largo de casi dos siglos en el seno de la cultura artística impidieron el menoscabo sufrido por las creadoras contemporáneas: la creación artística seguía teniendo género y era masculino.

¹ Esta investigación ha sido realizada en el marco del proyecto I+D: *Mujeres artistas en España, 1804-1939* (HAR 2017-84399-P), financiado por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad (MINECO), la Agencia Estatal de Investigación (AEI) y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER).

Por lo tanto, la imagen de la mujer artista no solo fue subsidiaria frente a la de los varones, sino que hubo de sortear graves obstáculos² para conseguir una mínima consideración en la escena artística que, por razón de género, les fue negada hasta fines del siglo xx, momento en el que cristalizó su identidad.

A relatar cómo se fue configurando su perfil profesional durante la contemporaneidad dedicaremos las páginas siguientes, no sin antes insistir en la discriminación absoluta con que comienza nuestra historia, pues nuestras protagonistas no solo carecían de los mínimos derechos civiles, sociales y políticos, sino que su papel permanecía relegado a las funciones de madre y esposa, e incluso se cuestionaba su capacidad analítica.

ARISTÓCRATAS Y BURGUESAS EN LA PINTURA DECIMONÓNICA

Cuando en 1804 Goya retrató a María Tomasa de Palafox pintando a su esposo, Francisco de Borja Álvarez de Toledo, XII marqués de Villafranca, definió la imagen de la mujer artista en los albores de la historia contemporánea con precisión.

Por aquel entonces, las creadoras eran consideradas pintoras de afición —las escultoras apenas existían siquiera—, provenientes de familias aristócratas o, en su defecto, de familias acomodadas y cultas que, tras estudiar las enseñanzas preceptivas para una joven de su posición social —música, pintura, idiomas y algunas otras materias de carácter similar—, pudieron dedicarse a su vocación artística gracias al apoyo familiar del que disfrutaron: de sus progenitores primero y de sus esposos después. Las más solían disponer de una posición económica desahogada que les permitía dedicarse a su vocación sin otras preocupaciones; pudiendo trabajar en sus espaciosos domicilios, en los que se habilitaba algún salón como lugar de trabajo que, en ocasiones, servía también para mostrar su producción a egregios visitantes.

Tan raras y privilegiadas *avis* se formaban con profesores particulares, ya que no les estaba permitido matricularse en los centros especializados, al tiempo que aprendían de los grandes maestros antiguos contemplando y copiando

² Sobre los obstáculos que debieron sortear nuestras protagonistas véase el estudio de GREER, G., *La carrera de obstáculos. Vidas y obra de las pintoras antes de 1950*, Madrid, Bercimuel, 2005; y para el territorio español el recientemente publicado por LOMBA SERRANO, C., *Bajo el eclipse. Pintoras en España, 1880-1939*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2019.

sus obras en los más importantes museos europeos: el Prado o el Louvre, entre otros.

Enseguida, intentaron hacerse un hueco en la escena artística mostrando su producción, según era costumbre en la época: primero en sus propios estudios, y después en los escasos certámenes que, por aquel entonces, se celebraban. Y la prensa se hizo eco de sus hallazgos, pues no hay que olvidar que la mayoría de ellas provenían de familias notables, recibiendo juicios favorables e incluso críticas elogiosas, aunque en general eran condescendientes e incluso sexistas.

Fruto de esa misma consideración social a la que, debido a su origen, tenían derecho, algunas de nuestras protagonistas fueron aceptadas en las instituciones artísticas más prestigiosas de la época: las academias de Bellas Artes, a las que, pocas veces, accedían por sus méritos profesionales. También lograron vender sus obras entre una clientela selecta e, incluso, recibir encargos públicos y privados.

Sin embargo, no consiguieron superar el término de pintoras de afición y de copistas, pese a que desarrollaron una labor continuada como creadoras; siendo consideradas, esencialmente, miniaturistas y *pintoras de flores*; los dos asuntos que, junto con el retrato, constituían sus géneros preferidos.

Entre nuestras avanzadas pioneras se distinguen dos tipos, en función de su origen social. En el de las aristócratas ocupó un puesto destacado Tomasa de Palafox (1780-1835), cuya biografía conocemos con detalle aunque no así su producción artística. Sabemos que estaba emparentada con la duquesa de Alba, una razón que tal vez influyera en la cuidada representación que le dedicó el pintor aragonés; que fue una dama culta, gran amante de las artes y pintora aficionada, tal y como fue retratada por Goya y que en 1805 fue nombrada académica de mérito de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, pues sus integrantes eran conscientes de que las damas de alta alcurnia eran importantes —recordaba María Ángeles Pérez Martín— para el desenvolvimiento de las artes [fig. 1]. A cambio, apenas sabemos los lienzos que pintó o los dibujos que recreó. Tan solo se han conservado algunas copias de obras pintadas por Alonso Cano —*Un crucifijo y Sagrada familia en el taller del carpintero*, fechada en 1801—, con las que, al parecer, concurrió para ingresar en la Academia en aquel 1805. También ignoramos quiénes fueron sus modelos o qué asuntos, además de las copias y los retratos, prefería. Silencio. El mismo que se cernió sobre ella tras su muerte.

El caso más sobresaliente entre las pintoras aristócratas fue el de las damas de la casa real española, algunas de las cuales cultivaron de forma continuada —y ello es sustancial— el arte del dibujo y de la pintura; y, en consecuencia, par-



Fig. 1. Francisco Goya, María Tomasa de Palafox y Portocarrero, marquesa de Villafranca, pintando a su marido, 1804, Madrid, Museo Nacional del Prado. © Museo Nacional del Prado.

ticiparon del perfil profesional definido para nuestras protagonistas. Es decir: aprendieron pintura en el Museo del Prado copiando obras que, en ocasiones, les eran enviadas a palacio; tuvieron sus propios maestros y maestras como Rosario Weiss,³ participaron en exposiciones nacionales celebradas en nuestro país por aquel entonces; e incluso formaron parte de las academias de Bellas Artes. Su afición creativa fue, además, de vital importancia para la educación artística femenina que no puso reparos en seguir el ejemplo de la familia real, propiciando incluso la creación de las *Clases para señoritas*.

Entre las infantas españolas que se inclinaron de forma constante por la pintura y el dibujo, destacan Amalia María de Sajonia, princesa de Sajonia; la infanta María Francisca de Asís Braganza y Borbón-Parma;⁴ la infanta María Teresa Braganza y Borbón; o la más importante, por su alto rango, la propia Isabel II, que ocupó el trono de España entre 1833 y 1868. Sobre su afición artística, se ha constatado que fue profunda, eligiendo una maestra para su formación, cargo que finalmente recayó en Rosario Weiss quien ocupó tan

³ SÁNCHEZ DÍEZ, C., *Dibujos de Rosario Weiss (1814-1843). Catálogo razonado*, Madrid, Biblioteca Nacional / Museo Lázaro Galdiano / Centro de Estudios Europa Hispánica, 2018.

⁴ La infanta María Francisca de Asís fue nombrada académica de honor y mérito (1816), también consiliaria (1817), y la jefa principal de la Escuela de Niñas madrileña. De su producción tan solo conocemos un interesante pastel titulado *San Pablo primer ermitaño*, fechado en 1811.

alto honor desde el 18 de enero de 1842,⁵ al tiempo que estudiaba y copiaba las obras de los grandes maestros conservadas en el Museo del Prado, como hicieron sus colegas varones. Solo que, al parecer, no visitaba la gran pinacoteca, sino que las obras eran trasladadas al palacio real; tal y como sucedió, por ejemplo, con «el cuadro de la sacra familia de Rafael conocido por el de la Rosa» que el 21 de abril de 1845 fue transportado a palacio para que la reina y las infantas lo copiasen.⁶

Al grupo de las pintoras aristócratas hay que añadir el de las burguesas: jóvenes provenientes de una clase social cultivada y pudiente, con inclinaciones por las manifestaciones artísticas, o emparentadas con algún creador: hijas, esposas o familia próxima. En ambos casos compartían con las aristócratas el *prósopon* descrito.

Entre las familiares de artistas destaca la ahijada de Goya, Rosario Weiss Zorrilla (1814-1843), en cuyo perfil profesional fue determinante la temprana muerte de su padrastro. En efecto, la joven, cuya inclinación por la creación artística fue muy temprana, aprendió con Goya en Burdeos quien en 1824 escribió a su amigo el banquero Joaquín María Ferrer, residente en París, solicitando su colaboración para que su hijastra pudiese ampliar su formación en la meca de las artes:

[...] Esta célebre criatura quiere aprender a pintar de miniatura [...]; la acompañan cualidades muy apreciables como usted verá si me favorece en contribuir a ello; quisiera yo enviarla a París por algún tiempo, pero quisiera que usted la tuviera como si fuera hija mía ofreciéndole a usted la recompensa ya con mis obras o con mis haberes; le envío a Usted una pequeña señal de las cosas que hace.

Francisco de Goya y Lucientes Burdeos, 28 de noviembre de 1824.

Weiss no se formó en París,⁷ pero logró dedicarse a la pintura. Incluso se ganó la vida con ello desde 1833, año en el que habiendo fallecido Goya se

⁵ SÁNCHEZ DÍEZ, C., *Dibujos de Rosario Weiss...*, *op. cit.*, docs. 20, 21 y 22, pp. 370-372.

⁶ Este lienzo fue el primero de los varios cuadros que, según conserva la documentación del Museo del Prado, fueron trasladados a palacio para que la reina y las infantas prosiguieran su aprendizaje artístico. *Vid.* CASTÁN, A., «Mujeres copistas en el Museo del Prado (1843-1939)», en VV. AA., *Olvidadas y silenciadas. Mujeres artistas en la España contemporánea*, Valencia, Prensas Universitat de València, 2021, pp. 97-129.

⁷ Rosario Weiss parece que fue hija del joyero judío alemán afincado en Madrid Isidoro Weiss, con quien Leocadia Zorrilla se había casado en 1807. Y según cuentan algunos otros historiadores podría ser la protagonista de *La lechera de Burdeos*.



Fig. 2. Rosario Weiss, Autorretrato en la mesa de dibujo, 1830-1832. Madrid, Real Academia Española. Biblioteca. Legado Rodríguez-Moñino. Madrid, Museo Nacional del Prado.
© Museo Nacional del Prado.

instaló de nuevo en España junto con su madre y, debiendo ocuparse del sustento familiar, comenzó a trabajar como copista. Dos años después consiguió, como se ha visto, el puesto de maestra de Dibujo de las infantas Isabel —que reinaría como Isabel II— y Luisa Fernanda, recibiendo un sueldo de ocho mil reales [fig. 2]. Ello no obstó, sin embargo, para que prosiguiera con el *cursus honorum* propio de las pintoras de la época y participase en las pocas exposiciones que, por aquel entonces, se celebraban; cumpliendo incluso con otro de los requisitos descritos: su ingreso, en junio de 1840, en la Academia de Bellas Artes de San Fernando como académica de mérito. Lo logró gracias a una producción romántica, de carácter realista, en la que destacan esencialmente sus dibujos, sus autorretratos,⁸ y ciertos trabajos de aprendizaje en los que la huella de Francisco de Goya es muy evidente. De poco le sirvieron semejantes méritos pues la misoginia de la época ocultó su producción artística; de ello se quejaba ya en 1843 Juan Antonio Rascón en la sentida necrológica que le dedicó y en la que afirmaba:

[...] La Rosario Weiss ha muerto, y entre tantos periódicos [...] que se publican en España, no ha consagrado ninguno el menor recuerdo [...] que dé a conocer la gran pérdida que con su muerte ha sufrido nuestra patria. Era mujer, y esa sola circunstancia debiera haber bastado para que con más entusiasmo se ensalzara su mérito y se llorara su fin; porque si son dignos de admirar los talentos de aquellos hombres que han logrado sobresalir en la profesión [...], mucha más alabanza merece una muger que sobreponiéndose a las dificultades que le ofreciera su sexo ha sabido vencerlas con éxito feliz [...].⁹

⁸ LOMBA SERRANO, C., «Pintoras frente al espejo, 1800-1939. Autorretratos de las artistas contemporáneas españolas», en VV. AA., *Olvidadas y silenciadas...*, op. cit., pp. 203-205.

⁹ RASCÓN, J. A., «Necrológica. Doña Rosario Weiss», *Gaceta de Madrid*, 20/9/1843, pp. 3-4; tomado de Sánchez Díez, C., *Dibujos de Rosario Weiss...*, op. cit., pp. 376-377.

Problemas económicos similares debió sortear la escritora romántica Segunda Martínez Robles, autora de *Las españolas náufragas*,¹⁰ una pintora de afición casi desconocida que, habiendo nacido en una familia acomodada y cultivada, hubo de enfrentarse a un futuro incierto y valerse de su afición artística para su sustento diario, tal y como explica la propia autora al comentar:

[...] la necesidad; ella me hizo atreverme a hacer retratos de miniatura, sin principios de dibujo, para proporcionarme la subsistencia con decoro y ayudar en lo que fuera posible a su familia desgraciada. En un principio mis borrones me produjeron más de lo que yo podía esperar [...].¹¹

La exagerada forma en que novela su trabajo no impide, sin embargo, la veracidad de sus afirmaciones, pues gracias a las investigaciones de Mariángeles Pérez-Martín sabemos que no solo realizó copias de maestros antiguos en el Museo del Prado, sino que empleó su romanticismo para componer retratos en miniatura con los que pudo contribuir a su sustento y que le valieron el ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia.¹² Los simultaneó con composiciones florales y retratos, entre los que, al menos, dibujó un autorretrato alegórico,¹³ de manera que practicó los géneros habituales entre las pintoras de la época.

A una familia con una posición social más elevada y mayor capacidad económica perteneció una de las grandes damas de la pintura decimonónica: Alejandrina Aurora Anselma Gessler y Shaw, más conocida por el seudónimo que empleó para su trabajo, *Madame Anselma* (1831-1907). Nacida en el seno de una familia cultivada, su casamiento con un *cónsul* que apoyaba su afición le permitió desarrollar su trabajo con entera libertad en la meca de las artes, ciudad en la que se estableció el matrimonio y en la que Alejandrina Gessler desarrolló una importante trayectoria profesional, lo que no impidió su consideración copista [fig. 3].

En París dispuso de su propio estudio y de sendas modelos, cuyos nombres conocemos a través de una casi autobiografía que vio la luz en 1908. Además, tuvo una presencia activa en la escena artística participando de forma asidua

¹⁰ MARTÍNEZ DE ROBLES, S., *Las españolas náufragas o Correspondencia de dos amigas* [ed. original 1831], Salamanca, Plaza Universitaria Ediciones, 2000, edición anotada por Manuel Ambrosio Sánchez Sánchez.

¹¹ MARTÍNEZ DE ROBLES, S., *Las españolas náufragas...*, *op. cit.*, p. 54.

¹² PÉREZ-MARTÍN, M. A., «Segunda Martínez, la profesionalización de una mujer en el XIX», *Asparkia*, 30, 2017, pp. 87-105.

¹³ LOMBA SERRANO, C., «Pintoras frente al espejo, 1800-1939...», *op. cit.*, pp. 207-209.



Fig. 3. *Henriette Browne*, Retrato de Madame Anselma, 1865. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. © Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

en los *Salones franceses* desde 1864 a 1885, en las diferentes ediciones de la *Exposition des Femmes Peintres et Sculpteurs* y también en ciertos certámenes españoles como las muestras de Bellas Artes de Cádiz, las exposiciones nacionales o los salones Hernández. Como era de esperar, teniendo en cuenta su posición social, su pintura logró el aplauso de la crítica, de esa crítica paternalista empleada con las mujeres artistas que condujo a Bonnat a exclamar «no pinta como una mujer, pinta como dos hombres». Al mismo tiempo, logró una notable proyección institucional,¹⁴ y el favor del mercado, encabezado por los coleccionistas privados. Por fortuna, su posición le permitió ocuparse de los asuntos iconográficos que más le interesaron de manera que junto con el retrato, Alejandrina Gessler cultivó otros menos apropiados para las mujeres artistas como el costumbrismo, el realismo social, la pintura orientalizante y el desnudo, un género que se atrevió a practicar de manera consciente y con el que logró el aplauso de la crítica.¹⁵

¹⁴ Alejandrina Gessler fue la primera mujer admitida como socia honoraria en el Ateneo madrileño, en 1872 ingresó en la Academia de Bellas Artes de Cádiz y en 1891 hizo lo propio en la de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.

¹⁵ La pintora era plenamente consciente de la osadía que suponía pintar un desnudo, tal y como se deduce de sus palabras: «Temblando quedé hasta conocer la impresión que produciría al público y a los colegas mi atrevimiento de haber atacado la pintura del desnudo».



Fig. 4. María Bashkirtseff, *L'Académie Julian*, 1881. Museo de Bellas Artes de Dnipropetrovsk.

LAS PINTORAS DE FLORES PARECEN REBELARSE: 1880-1920

[...] Le he escrito a Colignon que desearía ser hombre. Sé que podría llegar a ser alguien; ¿pero con falda a donde queréis que vaya? El matrimonio es la única carrera de las mujeres... Nunca he estado tan en contra de la condición de las mujeres [...].

Lo que más envidio es la libertad de pasearme sola, de ir y venir, de sentarme en los bancos del jardín de las Tullerías y, sobre todo, en el Luxemburgo, poderme detener en las vidrieras artísticas, entrar en las viejas calles; he aquí lo que envidio y he aquí la libertad sin la cual no es posible transformarse en un verdadero artista. ¿Creéis que es fácil aprovechar lo que se ve, cuando se va acompañada, o cuando para ir al Louvre hay que esperar su coche, su dama de compañía o su familia? [...].¹⁶

Tan sentidas palabras escritas en 1878 por la siempre interesante María Bashkirtseff en su *Diario*, permiten ahondar en una época en la que los obstáculos esgrimidos con anterioridad permanecían incólumes [fig. 4]. Igual que las obligaciones a las que, poéticamente, estaban obligadas nuestras protagonistas en España, a quienes se continuaba recomendando que pintasen composiciones florales. Fue el género que mayoritariamente eligieron el más de medio centenar de participantes en la II Exposición Femenina, inaugurada el 23 de septiembre de 1897 en la sala Parés de Barcelona, una muestra apoyada por la prensa del momento que elogió por igual la belleza de las participantes y la de las flores exhibidas:

¹⁶ BASHKIRTSEFF, M., *Diario de mi vida*, prefacio y traducción de María Elena Ramos Mejía, Madrid, Espasa Calpe, 5.ª ed., 1962, p. 47.

[...] El acto inaugural de la Exposición de pinturas debidas a señoras y señoritas, celebrado ayer mañana, fue un espectáculo amable y risueño, alegre para los ojos, alegre para el corazón.

Un joven concurrente á la fiesta, poeta idílico sin duda, decía que la primavera, perseguida por las brumas invernales, parecía haberse refugiado en el Salón Parés. Y la frase no se halla destituida de sentido, porque al ver los muros tapizados de jardines floridos, de paisajes verdecientes, de patios soleados y de manojos de flores, y al contemplar, sobre todo, el espacioso salón invadido por animado enjambre de damas y de señoritas, cuya belleza hace palidecer la de las pinturas, obra de su mano, no es extraño que muchos se creyesen transportados á un paraíso primaveral, resucitado á fines de diciembre por brujerías del arte y de la coquetería femenil, puestas de acuerdo [...].¹⁷

Como se verá, ni tan siquiera las exposiciones feministas que comenzaron a prodigarse en las principales ciudades europeas modificaron el perfil de la mujer artista y mucho menos su consideración. Tampoco entre las primeras vanguardias, cuyos protagonistas compartían opiniones semejantes a las del resto de los mortales; opiniones como las reflejadas por Marianne von Werefkin, una de las mejores representantes del expresionismo alemán, compañera sentimental de Alexej von Jawlensky, con quien se trasladó a Múnich y por el que abandonó su trabajo durante diez años ya que, en su opinión:

Soy una mujer [...] no puedo crear. Puedo entenderlo todo y no puedo crear nada [...] Me faltan las palabras para expresar mi ideal. Busco a la persona, al hombre que pueda dar forma a ese ideal. Como mujer que anhelaba al que pudiera dar forma a su mundo interior conocí a Jawlensky y me dediqué a él [...] Buscaba la otra mitad de mi ser [...] En Jawlensky creí poderla crear [...].¹⁸

Por fortuna, semejante opinión varió con el transcurso del tiempo aunque ignoramos si ocurrió lo propio con sus compañeros de aventuras, incluido el propio Jawlensky.

En consecuencia, durante el último cuarto del siglo XIX y los albores del XX, época en la que se produjeron cambios sociales de importancia, la imagen de nuestras protagonistas españolas se perfila como la de jóvenes señoritas nacidas

¹⁷ «La pintura femenina en el Salón Parés», *La Vanguardia*, 24/9/1897.

¹⁸ La cita aparece en *Cartas a un desconocido*, una especie de *Diario* que la pintora escribió entre 1901 y 1905. Véase VV. AA., *Marianne von Werefkin*, catálogo de exposición, Múnich, 1988, pp. 33-34; y mucho más recientemente VALDIVIESO, M., «El autorretrato femenino en la Historia de Occidente», en VV. AA., *Pensar las diferencias*, Barcelona, Seminario Interdisciplinar Mujeres y Sociedad, 1994, pp. 95-106.

en el seno de familias cultivadas y adineradas, procedentes en general de la nueva burguesía que emergió con fuerza durante esa época y cuya formación cultural y artística proseguía por los cauces ya comentados. Jóvenes a las que se permitía proseguir con su vocación como meras aficionadas, ya que se las consideraba capacitadas únicamente para pintar en sus ratos libres y en sus casas; incapaces de crear obras originales como hacían sus colegas varones, pues tan solo se aceptaba su competencia imitativa y de ahí el epíteto de copistas. En este contexto, las flores fueron el género más adecuado para ellas, toda vez que habían abandonado, por anticuada, la práctica de las miniaturas, relegada a quienes se dedicaban a las artes decorativas.

Pese a todo, la nueva época trajo consigo ciertos avances en el perfil descrito. Algunos tan importantes como la posibilidad de mejorar su formación artística acudiendo a las academias privadas más importantes de sus respectivas ciudades —Madrid o París, entre otras—; y sobre todo poder matricularse en la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado, el centro de enseñanza de mayor rango académico existente en España, aunque no pudiesen cursar las mismas asignaturas que sus colegas varones. En los inicios del siglo xx se introdujo una nueva mejora, ya que se les permitió estudiar la asignatura de Anatomía, con todo lo que ello implicaba.

Además, se certifica una presencia mayor en los certámenes temporales y un decidido empeño en su participación en la escena artística y en su proyección social; tanto que en las principales ciudades europeas se crearon asociaciones de mujeres artistas, comenzando por la parisina *Union de Femmes Peintres et Sculpteurs*, que organizaban sus propios certámenes, contribuyendo igualmente a la defensa de su trabajo y de su capacidad creativa. En este contexto, un amplio grupo de nuestras protagonistas, haciendo caso omiso de la misoginia imperante, intentaron subvertir el orden establecido a través de recursos tan distintos como ampliar los formatos de sus composiciones florales o practicar los mismos géneros que recreaban sus colegas varones. Las más osadas y comprometidas apostaron por los lenguajes de vanguardia, llegando incluso a recrear un imaginario propio.

Entre las grandes damas de la pintura española destaca una de las figuras más relevantes del panorama decimonónico: María Luisa de la Riva y Callol (1859-1926), una zaragozana especializada en la pintura de flores que, como Madame Anselma, logró conquistar una posición casi profesional con su trabajo y desarrollar su vocación con plena libertad desde París, ciudad en la que se instaló en 1880 [fig. 5]. En efecto, su matrimonio con el también pintor Domingo Muñoz le permitió dedicarse a la pintura nada más y nada



Fig. 5. María Luisa de la Riva en su taller de París, 1900. La Ilustración Artística, n.º 984, 5/11/1900.

menos que en París, algo inusitado para la época; y desarrollar su *cursus honorum* como lo hicieron sus compañeros varones, participando asiduamente en los Salones franceses, las exhibiciones organizadas por la *Union de Femmes Peintres et Sculpteurs*, en las exposiciones nacionales españolas y en numerosos certámenes internacionales. Por fortuna, logró significados galardones, algunos de los cuales supusieron la incorporación de sus obras a los sacrosantos museos, las sedes por excelencia del triunfo artístico; y un cierto éxito con sus obras, que fueron aceptadas tanto por la crítica francesa como por la española, aunque la mayoría de ellas mantuvieran el sesgo machista usado con las damas. Todo lo dicho le reportó una buena posición en el mercado artístico convencional, logrando que tanto los coleccionistas privados como las instituciones públicas adquirieran sus obras; y consiguiendo, además, precios que no solían ser muy habituales por aquellas fechas. Solo que en su consideración el género se impuso, y el término de copista fue el que prevaleció entre sus adjetivos.

Desde el punto de vista iconográfico, María Luisa de la Riva fue una pintora de flores. Solo que, contraviniendo la norma nunca escrita que recomendaba pequeños formatos para la pintura hecha por mujeres, dotó a sus composiciones florales de un gran tamaño, semejante al empleado por la pintura de historia. Intuyo que la suya fue una decisión reivindicativa, a la que se sumaron otras pintoras como Julia Alcaide por ejemplo.

Más atrevidas fueron las posiciones y propuestas recreadas por las artistas españolas emergentes en esta nueva etapa como Lluïsa Vidal (1876-1918), que recreó un lenguaje modernista en la línea que lo hicieron Santiago Rusiñol o Ramón Casas; María Roësset Mosquera, cuyo avanzado simbolismo debió sor-

prender al público madrileño de comienzos de siglo; o, entre otras, la archiconocida María Blanchard, con un repertorio poético que fue desde un fauvismo de carácter expresionista en sus inicios, pasando por un cubismo en la línea de las propuestas de su gran amigo Juan Gris, y nuevamente una aproximación melancólica y triste a un nuevo realismo de carácter algo surreal. Pese a semejantes novedades, convertidas en logros por la historiografía más actual,¹⁹ su trabajo estuvo sembrado de problemas por el mero hecho de ser mujeres. Dificultades que, en ocasiones, lograron sortear gracias a la complicidad familiar de la que disfrutaron —en el caso de María Roësset Mosquera fue su esposo quien alentó su formación y su trabajo, mientras que en los de Vidal y Blanchard fueron sus padres quienes hicieron lo propio—, lo que no obstó para que las dos últimas pagasen un precio muy alto por ejercer la vocación elegida renunciando a una vida afectiva en pareja.

Las tres participaron en la escena artística española y francesa, obtuvieron reconocimientos y premios, e incluso se ganaron la vida con su trabajo aunque no consiguieran ni los encargos, ni las ventas que lograron sus compañeros de profesión. También obtuvieron el aplauso de la crítica que, en ocasiones, prescindió del paternalismo habitual para juzgarlas; fue el caso de Vidal, a quien en 1903 Francisco Casanovas dedicaba sus mejores elogios diciendo:

[...] En sus manos la pintura no es una labor femenina, de pura imitación y pasatiempo, sino que se informa y acrisola en la lucha de la elevada idealidad. Por eso, por tratarse de un arte superior, no deben usarse con la señorita Vidal los acostumbrados tópicos de la galantería tan frecuentes y necesarios al hablar de los trabajos de sus congéneres... Posee una base sólida de estudios, según practican los profesionales. Dibuja como un maestro y emplea los tonos de su paleta con un vigor y entereza absolutamente varonil.²⁰

¹⁹ Hasta fechas muy recientes la producción artística de Lluïsa Vidal y Maria Roësset Mosquera ni tan siquiera era conocida; mientras que la poética de Maria Blanchard —cuyo reconocimiento por el trabajo parisino desarrollado en compañía de los grandes maestros del cubismo ha sido reconocido desde hace tiempo—, adolecía de ciertos planteamientos discriminatorios al referirse a sus etapas figurativas. Véanse al respecto los textos de BERNÁRDEZ SANCHÍS, C., *María Blanchard*, Madrid, Fundación Mapfre, 2009, y «Llegar al final de una experiencia: la obra figurativa de María Blanchard», *María Blanchard*, catálogo, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Fundación Botín, 2012, pp. 17-40.

²⁰ La cita fue tomada de RUDO, M., «Lluïsa Vidal, una carrera artística contra corrent. Luisa Vidal, una carrera artística a contracorriente», en *Lluïsa Vidal, pintora. Una dona entre els mestres del modernisme*, catálogo, Barcelona, Fundación la Caixa, 2001, pp. 18-20.



Fig. 6. María Gutiérrez Blanchard, Mujer con vestido rojo, h. 1912-1914, MAS. Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander, Cantabria.

Sin embargo, todos aquellos elogios pronto cayeron en el olvido y con sus respectivos fallecimientos sus nombres fueron silenciados. Solo el de María Blanchard permaneció en el olimpo de los dioses, quizá con ello se la intentara resarcir de tanto desprecio con que la obsequiaron en vida; una vida profesional en la que las mujeres fueron su referente icónico particular, frente a la recomendada práctica de composiciones florales a la que no prestó atención [fig. 6]. Aunque, al final de sus días, precisamente el mismo año de su temprano fallecimiento, acaecido en abril de 1932, la santanderina afirmaba: «Si vivo, voy a pintar muchas flores...».

Tan significativa frase parecía reivindicar, tal vez metafóricamente, el género recomendado a las mujeres y que, consiguientemente, las vanguardias denostaron. Concluía aquel tiempo y comenzaba otro nuevo.

TIEMPOS DE LIBERTAD PARA LAS ARTISTAS, EN TEORÍA. LA GENERACIÓN DEL 27

[...] En las mujeres que desfilan por la novela es donde quise acentuar el gesto de mi generación. Todas, más o menos, son «Venus mecánicas», mujeres que abrazan las cosas más graves y profundas con gesto alegre y superficial. Una de ellas inventa una religión, no para justificar la muerte, sino la vida; otra, esculpe al hombre integral, para despreciarlo. La misma protagonista, [...] una neo-romántica [...], resulta una mujer mecanizada cuando se mueve... En realidad, mi novela es una suma de



Fig. 7. Ángeles Torner Cervera, ilustración para ABAC, 1929. Madrid, Museo ABC.

mujeres, cuyo total es la mujer de hoy [...] una obra sintética, veloz, superrealista como nuestro tiempo, cuyo escenario es el Madrid de los cabarets y los hoteles [...].

Así relataba Jorge Díaz Fernández la realidad de las mujeres modernas en su *Venus mecánica*, una novela escrita precisamente en 1927 y coprotagonizada por una pintora.²¹

También en España parecía haber llegado el tiempo de las mujeres, identificadas con la *nueva Eva*, aquella *Eva moderna* cuya imagen inundaba la iconosfera publicitaria. Una nueva mujer que se vestía con faldas cortas que permitían mostrar sus piernas; jerseys ajustados que realzaban el torso y dejaban los brazos al descubierto, seductoras medias transparentes, o escasos sombreros tocados con vistosas plumas que enmarcaban esas melenas a lo *garçon* impuestas por la moda parisina. Una *nueva Eva* que, en ocasiones, trascendió esos cambios meramente epidérmicos convirtiéndose en una persona acostumbrada a leer, estudiar —incluso estudios universitarios—, asistir a tertulias, hacer deporte, fumar, pasear por las principales arterias de las grandes ciudades europeas y es-

²¹ DÍAZ FERNÁNDEZ, J., *La Venus mecánica*, Miami, Stockcero, 2009, edición de César de Vicente Hernando. La primera edición fue publicada en Madrid en 1929.

pañolas —eso sí, mejor acompañada y con sombrero²²—; y que, incluso hacía gala de su libertad sexual [fig. 7].

Tan seductora imagen propició una mayor y más sugerente visibilidad a las mujeres que, sin embargo, apenas se fundamentó en logros sólidos, al menos en España. Porque la nueva época no suprimió opiniones tan caducas como las que defendían la inferioridad de las mujeres, incluso desde el punto de vista biológico. Y lo que es peor, semejantes posiciones eran esgrimidas desde sectores intelectuales pretendidamente avanzados. De hecho llama la atención que la *Revista de Occidente*, tras dar cobertura a posturas tan retrógradas como las esgrimidas por el filósofo Simmel o el médico Jung para —suponemos— auspiciar el debate sobre cuestiones esenciales que preocupaban en Europa, publicase las opiniones del propio Ortega y Gasset quien todavía en 1927 se refería a la superioridad masculina desde las páginas del diario *El Sol*, afirmando:

[...] Así como la mujer no puede en ningún caso ser definida sin referirla al varón, tiene este el privilegio de que la mayor o menor porción de sí mismo es independiente por completo de que la mujer exista o no... Yo no lo aplaudo ni lo vitupero pero tampoco lo invento: es una realidad de primera magnitud [...].

Por lo tanto y aunque un sector minoritario de la población defendiera propuestas próximas al feminismo —Clara Campoamor o la, quizá, menos conocida María Cambrils—, lo cierto es que la ideología dominante continuaba negándole a la mujer los mínimos derechos políticos y sociales. También en materia artística, en cuyo seno un amplio sector de la moderna intelectualidad identificaba el imaginario de la nueva *Eva* con la frivolidad que, con algunas excepciones, caracterizaba a la Venus descrita por Jorge Díaz en *La Venus mecánica* a la que me he referido.

Semejante situación comenzó a cambiar precisamente hacia 1927, una fecha simbólica para la literatura española. Recuérdese que justamente el año anterior había abierto sus puertas el Lyceum Club femenino; una entidad que, desde su inauguración, dispuso de un pequeño salón para que las pintoras exhibiesen sus producciones alcanzando una gran influencia entre la sociedad más notable de la época. Al mismo tiempo, la mencionada *Revista de Occidente* inauguró una sala de exposiciones en su sede, desde la que dio a conocer a una joven y cualificada Maruja Mallo por iniciativa del propio Ortega y Gasset. Además y por si fuera poco, el Museo de Arte Moderno osó programar alguna muestra temporal dedicada a las féminas.

²² LOMBA SERRANO, C., *Bajo el eclipse...*, op. cit., pp. 210-213.



*Fig. 8. Ángeles Santos
Torroella, Tertulia, 1929,
Madrid, Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía.
© Museo Nacional Centro
de Arte Reina Sofía.*

En ese contexto emergieron las creadoras pertenecientes a la generación del 27, un colectivo ignorado por la historiografía artística que, en los últimos años, hemos comenzado a reivindicar. Y aunque no se constituyeron como grupo, aquella nueva generación definió una nueva imagen de la mujer artista que nos sirve para caracterizar su perfil profesional y personal que, en síntesis, mantenía todavía claras similitudes con lo acontecido en épocas pasadas [fig. 8].

En efecto, la mayoría de nuestras protagonistas provenían de familias acomodadas, dedicadas esencialmente a profesiones liberales, que sentían una particular predilección por las artes y que podían permitirse —intelectual y económicamente— una educación moderna para sus hijas a las que apoyaron en su vocación artística. Todas ellas cuidaron su formación y tras unos primeros inicios de aprendizaje en sus ciudades de origen, ampliaron sus estudios en la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, alternándola con las clases privadas a las que también asistían. Prescindieron, eso sí, de copiar a los maestros antiguos: todo un síntoma de cambio. Algunas ampliaron sus estudios en Europa —esencialmente Italia y París—, y otras, las menos por supuesto, disfrutaron de una beca para ello. Como los varones.

En sintonía con este tímido avance, su presencia en la escena artística fue ampliándose también, incluso protagonizaron muestras individuales de importancia, aunque en raras ocasiones fueron galardonadas; desde luego no consiguieron ninguna primera medalla en las exposiciones nacionales. Al tiempo recibieron el aplauso de la prensa, pues no en vano pertenecían a familias de prestigio, aunque las más de las veces fueron enjuiciadas por su belleza y juventud, incluso por su carácter intrépido y moderno. En ciertas ocasiones, sin

embargo, la crítica más avanzada abundó en sus logros estéticos —el caso de Ramón Gómez de la Serna con Ángeles Santos o del propio Ortega con Maruja Mallo—, gozando de una proyección similar a la de sus compañeros varones, lo que les reportó que fueran seleccionadas para representar a la plástica española en el extranjero. Ocurrió durante la II República, época durante la cual media docena de pintoras fueron elegidas para mostrar su producción en diferentes ciudades europeas en un proyecto político auspiciado por el Gobierno español.

Incluso en ocasiones, consiguieron vender sus obras. La aproximación a una cierta profesionalización constituyó, pues, otro de los rasgos más novedosos en el perfil de nuestras protagonistas que se atrevieron a ejercer una profesión y no una afición como se les recomendaba. Y, en consecuencia, no dudaron en acometer trabajos como ilustradoras, figurinistas, escenógrafas...; tal y como hacían los varones. Es lo que hizo profesionalmente Lola Anglada desde comienzos de los años veinte o en lo que trabajaba Pitti Bartolozzi durante la República, tal y como explicaba la revista *Estampa* en 1934:

[...] Pitti es artista [...] Es muy artista, en efecto [...] Y una verdadera profesional de la pintura [...] y de la literatura [...], y de la literatura infantil. Casada con un excelente artista, don Pedro Lozano [...] Pitti trabaja mucho, y es feliz.

—Trabajamos para el teatro... Hemos hecho el decorado para *Crisálida y Mariposa*, *Los siete ahorcados* y *Divinas palabras*.

Y (realiza) una labor gustosa y magnífica: la de las Misiones Pedagógicas. Pitti Bartolozzi y Pedro Lozano pintan los «decorados de ese teatro ambulante; viajan con los cómicos, los maquillan, los visten [...].

Y su casa es como un cuento de artistas [...] Los pinceles de ambos artistas han abierto ventanas allí donde les dio la gana [...] Y Pitti se sienta a su escritorio y escribe cuentos para los niños [...].²³

No es de extrañar, por lo tanto, que consciente y definitivamente abandonaran la pintura de flores y crearan un imaginario propio, diferente al empleado por sus compañeros de profesión, con una evidente conciencia de género que, entre otros asuntos, propició su predilección por las escenas de género y por los autorretratos, en tanto que una forma de autoafirmación personal y profesional.²⁴ Ni que decir tiene que algunas de ellas alcanzaron una notable calidad

²³ FORNET, E., «Las mujeres en el arte. Un prólogo muy breve», Madrid, *Estampa*, 17/3/1934.

²⁴ LOMBA SERRANO, C., «Pintoras frente al espejo, 1800-1939...», *op. cit.*



Fig. 9. Marisa Roësset Velasco, Reposo, 1928, Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona.
 © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona (2020).

artística, contribuyendo a modernizar la plástica española, como hicieron algunos de sus colegas varones, sirviéndose, además, de lenguajes artísticos similares a los que la vanguardia europea empleó. Fue así como, al margen de los convencionalismos más académicos que también algunas de las artistas practicaron durante estos años, la nueva generación del 27 se inclinó esencialmente por ciertas figuraciones modernas que, junto con los novedosos realismos de nuevo cuño, se convirtieron en sus lenguajes preferidos, peculiares ensoñaciones poéticas, y un incipiente surrealismo que eclosionaría en los años treinta.

Entre sus mejores representantes, es obligado citar a Manuela Ballester, Victorina Durán, Margarita Frau, Marga Gil Roësset, Maruja Mallo, Soledad Martínez, Marisa Rössset Velasco, Delhy Tejero, Ángeles Santos, Remedios Varo o Rosario de Velasco, quienes desde diferentes posiciones ideológicas e incluso estéticas divergentes ostentaban el perfil profesional descrito; si bien es cierto que la mayoría de ellas fueron ajenas al feminismo, aunque considerasen su libertad como un elemento esencial en su trayectoria personal y profesional.

Fue así como Marisa Roësset Velasco (1904-1976), procedente de una saga de artistas y otra de las grandes desconocidas de la historiografía artística hasta hace algunos años, logró hacerse un hueco entre las pintoras modernas desde 1927 y ejerció su libertad impartiendo clases particulares en su domicilio madrileño [fig. 9].²⁵ Incluso presentó una exposición individual en el Museo de

²⁵ LOMBA SERRANO, C., «En la Frontera. Marisa Roësset (1924-1939) / On the Corner», *Archivo Español de Arte*, v. 91, n.º 362, Madrid, 2018, pp. 143-158.



Fig. 10. Maruja Mallo, Ciclista en la playa, 1927. Colección particular.

Arte Moderno en 1929, mostrando una serie de retratos y autorretratos en los que reafirmaba su conciencia de género, ejercitados con el lenguaje de moda: esos nuevos realismos derivados tanto de las reinterpretaciones sunyerianas como del *novecento* italiano y con una moderna figuración que, junto con el ejercicio de su libertad sexual, la situaron en la frontera artística.

Un imaginario distinto fue el que difundió Rosario de Velasco (1910-1990), quien logró el aplauso unánime de la crítica desde 1929 con su peculiar *retorno al orden* en el que las mujeres ocuparon un papel estelar. Incluso cuando pintó su magnífico y recientemente restaurado *La matanza de los Inocentes*, la pintora resolvió el asunto como si de una escena cotidiana se tratara. Solo en su célebre *Adán y Eva*, fechado en 1932, logró expresar un universo pleno de libertad que, hasta la fecha, había sido vedado a las mujeres: la capacidad de expresar sus sentimientos amorosos en público.

Rosario de Velasco coincidió en la programación expositiva europea desarrollada por la Sociedad de Artistas Ibéricos republicana con la gran triunfadora de la época: Maruja Mallo (1902-1995), quien ya en su más temprana producción, la que abarca hasta 1926, reflejó su preferencia por la mujer: por una mujer moderna e independiente, con aplomo y plena de vida; por mujeres jóvenes y hermosas que disfrutaban de su tiempo libre, cuidaban su cuerpo e incluso lo lucían en las playas sin inhibiciones [fig. 10]; mujeres que se enfrentaban al mundo con los mismos derechos que el hombre, por derecho propio. Para representarlas primero se sirvió del *retorno al orden* que estaba en boga por toda Europa, y años después lo entremezcló con elementos surreales. Así nació *La*

sorpresa del trigo, la última obra realizada en España antes de iniciar su camino hacia el exilio, abundando en el mito de la mujer creadora de vida, equiparable a la diosa Démeter o Ceres, aunque provista de un cierto matiz revolucionario.

Una trayectoria más complicada tuvieron la escultora Marga Gil Roësset y Ángeles Santos, por el hecho de ser mujeres. La primera (1908-1932) fue una niña prodigio que a los 24 años ya empezaba a ser reconocida como escultora e ilustradora, gracias a su amistad con el matrimonio formado por Juan Ramón Jiménez y Zenobia Camprubí, pero decidió quitarse la vida cuando no había cumplido el cuarto de siglo.

Ángeles Santos (1911-2013), por su parte, hubo de pagar un alto precio por los logros artísticos conseguidos. Ensalzada por los mejores críticos del momento desde 1928 en que dio a conocer públicamente sus obras, la pintora creó un universo icónico sin precedentes en el que las reflexiones sobre su intimidad, sobre la mujer, fueron constantes. Lo hizo a través de su peculiar *retorno al orden* —en el que latía un cierto clasicismo italiano plagado, muy pronto, de injerencias cuasi oníricas— en su *Autorretrato* de 1928, un espléndido lienzo en el que la jovencísima pintora contempla fijamente al espectador, desprovista de cualquier artificio [fig. 11]. O en sus célebres elogios a la mujer pintados en 1929: *La tierra* —concebido cual suerte de paraíso terrenal, en el que las féminas ocupan un lugar esencial y conviven, en perfecta armonía, con el género masculino—, *Un mundo* —ideado también en 1929 como una cosmovisión matriarcal primitiva, plagada de símbolos icónicos y literarios, en el que emerge la imagen de la mujer como generadora de vida—, o *La tertulia*, otro de los lienzos con que la jovencísima pintora sorprendió a propios y extraños y que, sin duda alguna, constituye una exaltación de la mujer moderna. Como se verá, en un brevísimo periodo de tiempo Santos creó una producción artística excelente que, sin embargo, le valió duras recriminaciones sociales que propiciaron el abandono temporal de la pintura.

Y LA NOCHE SE CERNIÓ NUEVAMENTE SOBRE ELLAS

Los avances conseguidos durante los últimos años fueron rápidamente contestados desde otras posiciones ideológicas más conservadoras y, al concluir la Guerra Civil, fueron derogados. A partir de ese momento se produjo una fractura abismal entre aquella brillante generación de artistas *modernas*, de manera que las exiliadas —Ballester, Durán, Mallo, Martínez o Varo, entre otras— pudieron ejercer su profesión pero apartadas de sus hogares; y las que,



Fig. 11. Ángeles Santos Torroella, Autorretrato, 1928, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. © Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

como Röesset, Sacharoff, Santos, Tejero o Velasco, permanecieron en territorio español debieron adaptarse a la nueva situación.

Se inauguraba entonces un escenario negro y desesperanzador, pues la política del Gobierno franquista cercenó todos los derechos políticos y sociales logrados por la mujer durante la II República. Para hacerse una idea de lo sucedido basta recordar que entre 1941 y 1946 se establecieron nuevos delitos en el Código Penal relativos al adulterio, el aborto y el concubinato, todos ellos francamente lesivos para los derechos de la mujer, mientras que la idea de la mujer madre y esposa, ferviente ama de casa y defensora del catolicismo, volvió a emerger triunfante ya que, como afirman cuantas historiadoras se han ocupado de relatar la época, el estado franquista:

[...] fue un estado patriarcal y androcéntrico en el que prevaleció un sistema de género masculino [...]. En él, las mujeres fueron utilizadas como pieza clave para su política de dominio social y económico. Para ello, apoyándose en la Iglesia y en la Sección Femenina, produjo una legislación, mediante la cual creó un modelo de mujer *esposa y madre* que se perpetuó a lo largo de toda la dictadura [...].²⁶

²⁶ DOMÍNGUEZ PRATS, P., y GARCÍA NIETO, M.^a C., «Franquismo: represión y letargo de la conciencia feminista, 1939-1977», en ANDERSON, B. S., y ZINSSER, J. P., *Historia de las mujeres: una historia propia*, Barcelona, Crítica, 1991, pp. 640-648. Un planteamiento similar al referido lo incorpora M.^a Carmen GARCÍA NIETO-PERIS en «Modelo de mujer que creó el franquismo y los colectivos de mujeres que generó», en THÉBAUD, F. (dir.^a), *Historia de las mujeres. El siglo XX*, Madrid, Taurus, 1993, pp. 663-672.

En consecuencia, el perfil de nuestras protagonistas retrocedió a pasos agigantados: el oficio artístico no parecía una profesión adecuada para la mujer.

Por lo tanto, sus creaciones debieron plegarse a los usos y costumbres establecidos y, tal y como había sucedido durante el largo siglo XIX, se dictaminó que los géneros pictóricos adecuados para ellas eran los bodegones, los paisajes y nuevamente las flores; mientras que los escultóricos más recomendados eran las tallas religiosas, los bustos o las piezas cerámicas. Semejante decoro casaba bien con la obligación, compartida con sus colegas varones, de abandonar cualquier poética de vanguardia y de plegarse al desdibujado lenguaje artístico imperante, con todos los matices ya conocidos. En consecuencia, todos los logros conseguidos durante los años precedentes, desaparecieron, incluida aquella vibrante exaltación de la mujer independiente y libre, atrás quedaron aquellas *Evas modernas*, pese al intento de un sector de la Falange por reactivar dicha imagen, en consonancia con lo que había sucedido en la Alemania nacionalsocialista.

Por otra parte, su presencia en la escena artística española fue nuevamente testimonial e, incluso, me atrevería a decir que residual. Es lo que se deduce de la treintena de galardones logrados en las exposiciones nacionales entre 1941 y 1966 —año en que concluyeron los certámenes—, de entre las más de veinte recompensas anuales concedidas.²⁷

Tampoco el elenco de artistas, pintoras en su mayoría, que emergieron en el panorama de la plástica española por aquellas fechas parecía excesivamente

²⁷ Sirva para avalar lo dicho los galardones recibidos por las artistas en las exposiciones nacionales celebradas entre 1941 y 1966. En 1941 lograron sendos premios Julia Minguillón y Marisa Roësset; en 1943 la única galardonada fue Carmen de Leqísima; en 1945 volvieron a ser dos mujeres las premiadas: Encarnación Rubio y Carmen Jiménez; tres años después, fueron cinco las medallas que obtuvieron Concepción Salmero, Teresa Sánchez, Milagros Daza, Carmen Jiménez y Luisa Granero; en 1950 Concepción Salmero y Teresa Condeminas consiguieron segundas medallas en pintura; en 1952 Justa Pagés logró una tercera medalla en pintura y Carmen Jiménez la primera de escultura; en 1954 Menchu Gal, Pilar Calvo y Concepción Parín fueron premiadas en pintura, escultura y grabado, respectivamente; en 1957 Trinidad Fernández y Gloria Merino obtuvieron sendas medallas de pintura, y Luisa Gimeno y Ana Jiménez otras tantas en escultura; en 1960 fueron recompensadas Gloria Merino, Monserrat Gudiol, Rosario Rodríguez, Carmen Arozena y María Josefa Colom; en 1962 Carmen Gal obtuvo la segunda medalla de pintura y María Rosa Giménez la tercera en dibujo; y, por fin, en 1966 María Victoria de la Fuente, Josefa Inglés y Teresa Eguibar lograron terceras medallas: las dos primeras en pintura y la tercera en escultura. *Vid.* LOMBA SERRANO, C., «Imágenes de mujer en la plástica española del siglo XX», en LOMBA, C. (com.), *Imágenes de mujer en la plástica española del siglo XX*, catálogo, Zaragoza, IAM / Departamento de Cultura y Deporte, 2003, p. 28.

interesado en acabar con esta situación, aunque no hubieran podido lograrlo. Entre ellas, destacaron especialmente Amalia Avia quien, por cierto, había estudiado con Marisa Roësset Velasco en su academia madrileña durante los años treinta, Carmen Laffón, o Menchu Gal, quienes, al igual que sus compañeros de aventuras, se ocuparon de plasmar un elenco imaginario en el seno del nuevo realismo madrileño del que todas ellas participaron.²⁸ Y como hicieron sus colegas varones, se permitieron pocas transgresiones, aunque hubo algunas.

A MODO DE EPÍLOGO: LA CRISTALIZACIÓN DE UNA NUEVA IDENTIDAD

Cuando en mayo de 1961 Maruja Mallo regresó a España, en un barco que atracó en Valencia, traía en su equipaje *Sorpresa del trigo*, un lienzo convertido en símbolo de su propia vida y en el de las artistas modernas que hubieron de abandonar España para seguir viviendo y creando en libertad.

Y cual paradoja literaria, precisamente a finales de aquella década el panorama comenzó a cambiar y las creadoras españolas empezaron a recuperar el tiempo perdido; lo mismo que sucedió en otros escenarios más avanzados de Norteamérica y Europa, que empezaba a sobreponerse tras la devastadora Segunda Guerra Mundial. Fue a partir de 1965 —en plena etapa desarrollista—, cuando al hilo de ciertos movimientos feministas que comenzaron a gestarse,²⁹ emergieron excelentes mujeres artistas como Esther Ferrer, la recién premiada con el Nacional de Artes Plásticas, Ángels Ribé, Eugènia Balcells, Eulàlia Grau, Sílvia Gubern, Fina Miralles u Olga Pijoan, entre otras... que contribuyeron a transformar el anquilosado panorama que caracterizaba la plástica española [fig. 12].

Solo que semejantes propuestas no lograron consolidarse y, al igual que sucedió en el ámbito ideológico,³⁰ hubo que esperar a la implantación del sistema

²⁸ Sobre la producción artística de tan notables pintoras véanse *Menchu Gal. La alegría del color*, Madrid, Fundación Menchu Gal, 2011; ILLÁN, M., *Carmen Laffón. La poética de la realidad en el arte contemporáneo*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2012; y las interesantes memorias de Amalia Avia: *De puertas adentro. Memorias*, Madrid, Taurus, 2004.

²⁹ FAGOAGA, C., y LUNA, L., «Notas para una historia social del movimiento de mujeres: signos reformistas y signos radicales», en *Ordenamiento jurídico y realidad social. Actas de las IV Jornadas de Investigación Interdisciplinar*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 1986, pp. 453-462.

³⁰ Fagoaga y Luna plantean que el movimiento feminista en España eclosionó entre 1975 y 1979 para, luego, sufrir una nueva crisis fechada entre ese último año y 1982. *Vid.* FAGOAGA, C., y LUNA, L., «Notas para una historia social...», *op. cit.*



Fig. 12. *Esther Ferrer*, Autorretrato en el espacio (De la nada a la nada), a los 80, 1987.

democrático español y el consiguiente desarrollo y modernización de las estructuras económicas, políticas, sociales y culturales, para que las mujeres alcanzasen los derechos políticos que les correspondían. Precisamente cuando la escena internacional asistía a la era del posfeminismo o del feminismo posestructuralista y, como sostiene Ana María Guash, lo esencial fue que la reivindicación sexual dejó paso a la reflexión crítica sobre el género,³¹ mientras en la cultura artística las nuevas generaciones defendieron una sensibilidad específicamente femenina reflejada tanto en los temas como en la formulación de sus propuestas estéticas.³²

Ese feminismo difuso se fue difundiendo en nuestro país. Aunque, para ser justos y tal y como sucedió en el ámbito internacional, la preocupación por la práctica artística de género emergió en los años noventa, gracias a la iniciativa conjunta de intelectuales y creadores. Por aquel entonces no solamente aumentó la presencia de las mujeres en la escena artística, sino que se multiplicaron las publicaciones sobre teoría y praxis feminista al tiempo que

³¹ GUASH, A. M., «De la diferencia sexual al transgénero», *El arte último del siglo xx. Del posminimalismo a lo multicultural*, Madrid, Alianza Forma, 2000, pp. 536 y ss.

³² Un resumen de lo acontecido en este terreno lo ofrece Ana María Guash en su estudio ya referido: «De la diferencia sexual...», *op. cit.*, pp. 529-556.

se recuperaban las voces esencialistas y didácticas de los trabajos feministas de los años setenta.

Al fin, había cristalizado la independencia de la mujer artista. Desde entonces las creadoras ya no precisan de la tutela masculina y ni tan siquiera los sectores más misóginos, analizan su trabajo desde perspectivas sexistas.

Y, como cabía esperar, han creado un universo propio. Los objetivos perseguidos parecen claros, ellas mismas suelen explicarlos con precisión. Les interesa investigar sobre sus sentimientos y su cuerpo, conocerse mejor, expresar su opinión sobre cómo son y cómo se ven en los diversos roles que desempeñan, tanto en el ámbito privado como en el público. La manera de hacerlo, los instrumentos utilizados, aquellos que les parecen más oportunos y eficaces, los que la nueva estética de este tercer milenio ha privilegiado: tanto las artes de la imagen —la fotografía con todas las manipulaciones que interesen, el vídeo, el audiovisual, el cine...—, como las *performances*, instalaciones, vídeo instalaciones, *body art*... y ese largo etcétera que ha servido para visibilizar el trabajo de las creadoras.

El resultado, al margen de planteamientos artísticos dispares, se resuelve en una hermosa conclusión: la presencia de la mujer en el panorama artístico es mucho mayor, sus opiniones e intereses estéticos tienen una más amplia repercusión y parece que la discriminación pertenece a tiempos pretéritos. El futuro, se ha dicho tantas veces de manera retórica, será de la mujer. Confiamos que sea cierto.

DESMONTANDO AL DIRECTOR. CONSTRUCCIONES Y DECONSTRUCCIONES DE LA AUTORÍA CINEMATOGRÁFICA

AMPARO MARTÍNEZ HERRANZ
Universidad de Zaragoza

EN LA ESCRITURA DE GUION UNA DE LAS ESTRUCTURAS BÁSICAS y más eficaces es la conocida como el viaje del héroe, articulada como plantilla por Robert McKee en *El guion: sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones* (1997).¹ Se trata de un esquema de raíz aristotélica —planteamiento / nudo / desenlace— explicado por primera vez por el antropólogo y mitólogo estadounidense Joseph Campbell en 1949 en su libro *El héroe de las mil caras*, para definir el modelo básico de muchos relatos épicos contruidos a lo largo y ancho de todo el mundo.²

Este paradigma no solo es aplicable al análisis estructural y narrativo de *La odisea* (h. VIII a. C.), sino también a otros muchos ámbitos del arte de contar historias, incluida las vidas de los santos narradas en *La leyenda dorada* por Jacobo de la Vorágine (1250-1280). Cuando durante el Renacimiento se desplaza la centralidad de lo divino en favor de lo humano, el artista se reconoce y define como creador, una categoría que hasta entonces estaba únicamente reservada a Dios. Este es el momento en el que surge gracias a Vasari y *Las vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos desde Cimabue a nuestros tiempos* (1550), la noción de héroe cultural.³

El romanticismo consagró la fórmula, al construir el arquetipo del artista como héroe, habitualmente incomprendido y que lucha contra un medio hostil. Un héroe que debía resistirse a la tentación del éxito, como si se tratase de

¹ MCKEE, R., *El guion. Story. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*, Barcelona, Alba Minus, 2012.

² CAMPBELL, J., *El héroe de las mil caras*, México DF, Fondo de Cultura Económica, 1959.

³ En cine estos planteamientos se traducen de forma directa en títulos como *La tormenta y el éxtasis* (*The Agony and the Ecstasy*, Carol Reed, 1965) o *El Greco* (Luciano Salce, 1966).

evitar los mortales cantos de las sirenas que provocaban a Ulises, para entregarse de lleno a su condición de creador, por encima del reconocimiento y la fortuna. Es lo que Francisco Calvo Serraller identificó brillantemente en *La novela del artista* (1990)⁴ como el advenimiento de un poder espiritual laico en el que se reservaba al artista la misión de dejar al descubierto los entramados falsos del orden social. Los relatos del XIX, de manera muy destacada los de Balzac (*La obra maestra desconocida*, 1831) se hicieron eco de estos debates entre los que estaba la creciente profesionalización del artista, las distintas actitudes frente al arte e incluso cuestiones como el mercado del arte. Al mismo tiempo que se producían debates como los generados por el realismo y los salones, seguidos de los que desataría el impresionismo y las vanguardias.

DE LA NOVELA DEL ARTISTA A LA NOVELA DEL CINEASTA

*Cualquier filme, por ser en primer lugar un filme en movimiento,
desarrollándose en el tiempo, es un teorema.*

Astruc.⁵

Y entonces llegó el cine.

Como había sucedido con el resto de las artes se pasó del protagonismo del comitente —la productora— al reconocimiento del artista —el director—, un tránsito que no terminó de consolidarse hasta mediados del siglo XX. Por entonces el cine ya estaba plenamente asentado y comenzó a reflexionar sobre su propia naturaleza, a introducir la autorreferencia en sus películas y a revisar el concepto de *autoría*. Tal y como ha señalado Agustín Sánchez Vidal, en torno a las películas se produjo el mismo debate que a comienzos del siglo XVII se dio en la literatura moderna acerca de la novela, cuando Cervantes confrontó a Avellaneda en la segunda parte del *Quijote*.⁶

Los títulos en los que el cine se explicaba a sí mismo otorgaban un especial protagonismo al director, con sus luces y sus sombras. Así es como empezó a construirse una particular novela del artista, aunque en esta ocasión con el formato de película. Las propuestas más tempranas vinieron de la mano de

⁴ CALVO SERRALLER, F., *La novela del artista*, Madrid, Mondadori, 1990.

⁵ ASTRUC, A., «Du Stylo à la caméra et de la caméra au stylo», *L'Écran français*, París, 20/3/1948.

⁶ Entrevista mantenida con Agustín Sánchez Vidal en Zaragoza, Zaragoza, 15 de julio de 2019.

Buster Keaton desde la comedia con *El cameraman* (*The Cameraman*, 1928) o Dziga Vértov, desde el documental y la vanguardia soviética con *El hombre de la cámara* (*Chelovek s kinoapparátom*, 1929).

Aunque la cantidad y la calidad de obras de este tipo creció después de que Orson Welles rodara *Ciudadano Kane* en 1941. Durante los años siguientes se produjeron títulos como *Los viajes de Sullivan* (*Sullivan's Travels*, Preston Sturges, 1941), la historia de un director obsesionado con la verdad en su cine y con la idea de rodar una película sobre la miseria. También *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950), en la que una vieja gloria de Hollywood trata de relanzar su carrera apoyándose en un guionista desesperado y en un mayordomo que había sido su director habitual, además de su esposo —papel interpretado por Erich von Stroheim, uno de los cineastas más personales y renovadores de Hollywood durante el periodo mudo, el primero con voluntad y conciencia de autoría—. Y finalmente es imprescindible referirse a *Cautivos del mal* (*The Bad and the Beautiful*, Vincente Minnelli, 1952), una película en la que los artistas —actriz, guionista y director—, reprochan el exceso de ambición al que fuera su productor, que había tratado de alcanzar la fama engañándoles y traicionándoles. En estos tres relatos los directores son creadores que se sacrifican por el arte, por el amor de su vida o por su oficio, unas consideraciones que se trasladan al cine justamente al mismo tiempo que se estaban elaborando desde el territorio de la crítica y la teoría las primeras especulaciones en torno al autor cinematográfico como héroe creador.

Al calor de las vanguardias, en los años treinta, el cineasta Jean Renoir, hijo del pintor impresionista Auguste Renoir, reivindicó a través de sus escritos, y sobre todo de sus obras, que el cineasta podía y debía ser reconocido como autor. En este sentido, resulta bastante significativo que para financiar sus primeras obras Jean Renoir consiguiese dinero vendiendo alguno de los cuadros de su padre, por entonces un pintor muy cotizado. Con películas como *Toni* (1934) no solo estableció las bases del neorrealismo italiano, sino que también se convirtió en el maestro de uno de sus promotores, Luchino Visconti, y en un director de referencia, objeto de todo tipo de consideraciones acerca de la autoría.

Sus películas y sus reflexiones marcaron a la crítica francesa en cuyo seno iban a surgir las primeras especulaciones en torno al concepto de *autor en cine*. El crítico y director francés Alexandre Astruc⁷ escribió en 1948 un ensayo titu-

⁷ GONZÁLEZ, I., «El autor en la teoría cinematográfica», *El espectador imaginario*, n.º 31, abril, 2012. <<http://www.elespectadorimaginario.com/el-autor-en-la-teoraa-cinematografica-1/>>.

lado *Nacimiento de una nueva vanguardia: la caméra-stylo*,⁸ en el que proponía la consideración de las películas como expresión directa de la personalidad del director. Astruc invitaba a imaginar la cámara en el extremo de una pluma, que permitía expresarse a través de las imágenes y de los sonidos con la misma libertad que se hacía con las palabras. Al hablar de *caméra-stylo*, estaba invitando a que el cine se apartara poco a poco de la «tiranía de lo visual, de la imagen por la imagen, de la anécdota inmediata, de lo concreto, para convertirse en un medio de escritura tan flexible y tan sutil como el del lenguaje escrito».⁹ Astruc consideraba que algunas producciones no reconocidas por la crítica tradicional —como *La regla del juego (La Règle du jeu)*, de Jean Renoir, 1939; *Las damas del bosque de Bolonia (Les Dames du Bois de Boulogne)*, de Robert Bresson, 1945; o los filmes de Orson Welles— estaban dando cuenta del nacimiento de una nueva tendencia que evidenciaba las potencialidades del cine como un nuevo lenguaje «capaz de describir cualquier tipo de realidad» y mediante el que el artista puede expresar sus pensamientos, incluso los más abstractos. Defendía que la dirección de un filme y su puesta en escena eran mucho más que una mera ilustración de un acontecimiento o una acción. Dirigir una película para Astruc era pura escritura, porque el cineasta escribe con la cámara de la misma manera que el escritor lo hace con una estilográfica. La fórmula de la *caméra-stylo* privilegiaba así el acto de dirigir películas, de manera que el realizador ya no era un mero servidor de un texto preexistente —novela o guion—, sino un artista creador por derecho propio. El impacto de estas propuestas fue extraordinario y marcó la crítica y la teoría cinematográfica durante los años siguientes hasta el punto de seguir siendo invocado como precepto cinematográfico esencial en 1958, como uno de los pilares fundamentales en torno al que se articuló la idea de *Nouvelle Vague* francesa.

De hecho, uno de sus máximos representantes, François Truffaut, partió de los planteamientos de Astruc para insistir en las teorías de la *caméra-stylo*. Teorizó sobre la autoría en el cine antes de convertirse él mismo en director. Con solo veintidós años publicó en el número 31 de *Cahiers du Cinéma* su famoso manifiesto-ensayo, «Una cierta tendencia del cine francés».¹⁰ En este texto desacreditaba la tradición francesa del cine de *qualité* que convertía a los

⁸ ASTRUC, A., «Du Stylo à la caméra...», *op. cit.*

⁹ ROMAGUERA I RAMÍO, J., y ALSINA THEVENET, H., *Textos y manifiestos del cine*, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 220-224.

¹⁰ *Ibíd.*, pp. 226-243.

clásicos de la literatura en películas «predecibles, ostentosas y correctas, de estilo totalmente formulario».¹¹ Truffaut abogaba por un cine que debía asemejarse a la persona que lo hiciese, no por su contenido autobiográfico, sino, sobre todo, por su estilo narrativo y formal. La película debía estar impregnada por la personalidad de su director.¹²

Siguiendo estos criterios sostenía que la peor de las películas de Jean Renoir siempre sería más interesante que la mejor de Jean Delannoy. En sus artículos y ensayo Truffaut estableció el concepto de *director / artista* sólidamente. Y para que no quedase lugar a dudas escribió un libro entero demostrándolo titulado *El cine según Hitchcock* (1966)¹³ y rodó *La noche americana* (1973), una película en la que habla de las aventuras de un director de cine que debe sacar adelante un proyecto cinematográfico contra viento y marea, como todo un héroe homérico. Hizo de esta obra todo un manifiesto visual acerca de su personal concepción del cine y también de los usos y procedimientos característicos de la *Nouvelle Vague*.

En este ambiente de reflexión y demanda de un cine renovado y en constante revisión, la revista *Cahiers du Cinéma* desempeñó un papel fundamental. Desde su primer número publicado en abril de 1951, se convirtió en el órgano de referencia desde el que se proclamaban las teorías del autor. En opinión de los críticos de *Cahiers*, el director era el responsable último de la estética y la puesta en escena del filme, el verdadero y único creador dentro del proceso de producción. Y para consolidar estos argumentos, recurrieron a la entrevista a sus directores favoritos como contenido esencial e imprescindible de cada uno de sus números. Entre 1954 y 1957 publicaron las hechas a Jean Renoir, Luis Buñuel, Roberto Rossellini, Alfred Hitchcock, Howard Hawks, Max Ophüls, Vincente Minnelli, Nicholas Ray, Luchino Visconti y Orson Welles. Las utilizaron para identificar a los autores que a su juicio podrían ser denominados como tales. Y, además, definieron en ellas las claves para serlo, distinguiendo entre quienes se adaptaban a las convenciones dominantes —los directores de oficio—, y los cineastas que empleaban la puesta en escena como instrumento mediante el que expresarse de una forma personal. Estos eran considerados los verdaderos autores cinematográficos.

¹¹ *Ibidem*.

¹² GONZÁLEZ, I., «El autor en la teoría...», *op. cit.*

¹³ La primera edición de *El cine según Hitchcock* es de 1966. Una de las últimas ediciones es TRUFFAUT, F., *El cine según Hitchcock*, Madrid, Alianza Editorial, 2010.

EL DIRECTOR SE CONSTRUYE A SÍ MISMO

Federico Fellini y *Ocho y medio* (8 ½). El difícil ejercicio de atrapar la libertad

Por las mismas fechas en las que un autor de la talla de John Ford en *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962) ponía en cuestión la infalibilidad del héroe, Fellini especulaba en torno a la condición de director de cine como héroe vulnerable, como ser humano y como creador. Y materializó todas estas consideraciones brillantemente en *Fellini, ocho y medio* (8 ½) estrenada en 1963.¹⁴

La película cuenta la historia de Guido Anselmi, un prestigioso director y guionista de cine que después de su último gran éxito atraviesa una crisis de creatividad. El bloqueo le lleva a la revisión de su propia vida y de las mujeres que más le han marcado y a las que más ha amado. Siente que es un fraude en términos personales y artísticos. De hecho, en uno de sus sueños se ve a sí mismo como alguien que vuela y al que hacen caer. Poco después uno de sus asesores le pregunta: «¿Una crisis de inspiración? ¿Estás seguro de que es algo pasajero? ¿No será la caída definitiva de un fullero que nunca tuvo inspiración ni talento? ¿Será eso?».¹⁵

El guion de la película fue escrito por Ennio Flaiano, Tullio Pinelli, Brunello Rondi y el propio Federico Fellini, que utilizó abundantes elementos autobiográficos.¹⁶ Fellini duda de sí mismo, pero no de su condición de autor. Se plantea la película como un exorcismo cinematográfico en el que Marcello Mastroianni, caracterizado como un varón canoso de mediana edad, ejerce como su *alter ego*. A través de él se justifica como ser humano obsesionado con el trabajo, que ha convertido en el centro de su vida. También explica sus primeras aproximaciones al sexo, los castigos y el surgimiento del sentimiento de culpa, en una lógica netamente católica. Y repasa la relación con sus mujeres, que constituyen todo un harén con el que se comporta de forma caprichosa, lo que desata la rebeldía de todas ellas contra el tirano. Para terminar definiéndose a través de unos de sus personajes como un hombre «curioso de forma intranquila».¹⁷

¹⁴ COSTANTINI, C., y FELLINI, F., *Fellini, les cuento de mí. Conversaciones con Costanzo Costantini*, Madrid, Sextopiso Editorial, 2006.

¹⁵ RIZOLI, A. (productor) y FELLINI, F. (director), *Fellini, ocho y medio* (VDV). Italia: Cine-riz y Francinex, 1963, 50' 25".

¹⁶ KEEL, A., y STRICH, C. (eds.), *Fellini por Fellini*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2018.

¹⁷ RIZOLI, A. (productor) y FELLINI, F. (director), *Fellini, ocho y medio* (VDV). Italia: Cine-riz y Francinex, 1963, 1 h 21".

Se declara asimismo muy consciente de sus errores. Mediante largos *flash-backs* construye la difícil relación con sus padres, a los que siente que ha defraudado. Además, es un artista que depende de forma enfermiza de la opinión de la crítica, la de los *cabieristas* fundamentalmente. Por eso, aparece con frecuencia hablando con su asesor / crítico, que opina de su guion y actúa como contrapunto a sus pulsiones naturales.

Identifica entre sus aspiraciones, el deseo por recuperar la magia de la vida y de la creación, invocando un sortilegio de la infancia «ASA NISI MASA», para que le libre de sus fantasmas. Propone así una evocación mítica de la infancia, muy parecida a la planteada por Orson Welles en *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941), mediante su Rosebud y por Pedro Almodóvar en *Dolor y gloria* (2019) con el huevo para remendar calcetines. La de todos es una infancia de sombras proyectadas.

Al final, citando a Stendhal, llega a la conclusión de que es inútil hablar de uno mismo: «El yo solitario que gira sobre sí mismo y se nutre solo de sí, termina por estrangularse en un gran llanto o en una gran risa».¹⁸ Y entiende la vida como una gran puesta en escena, evocando la iconografía de la danza de la vida o de los muertos ya manejada por Ingmar Bergman en *El séptimo sello* (*Det sjunde inseglet*, 1957).

Porque quizás uno de los aspectos más interesantes del autorretrato trazado por Fellini en *Ocho y medio*, es que resulta imposible disociar el relato personal e íntimo del profesional. Es un ser humano débil y vulnerable, pero consagrado heroicamente a su misión como autor cinematográfico, y esto último impregna todas las facetas de su vida. Al definirse como director lo vemos interesado por mantener una relación casi familiar —por ello a veces conflictiva— con su equipo técnico; preocupado por la selección de los actores y actrices y abrumado por sus exigencias; y en relación amigablemente conflictiva con sus productores. Al principio de su película Fellini muestra a Guido adorando reverencialmente al productor, para después revelarse contra él. Es alguien a quien se debe pleitesía, pero del que debe liberarse porque limita su espontaneidad como creador, que le impone como un tirano la obligación de agradar a todos diciéndole: «Quieres expresar la confusión que el hombre lleva dentro de sí. Pero tiene que estar claro, tiene que comprenderse. Si no ¿para qué? Si lo que tienes que decir es interesante debe interesar a todos. ¿Por qué dices que no te

¹⁸ RIZOLI, A. (productor) y FELLINI, F. (director), *Fellini, ocho y medio* (VDV). Italia: Cine-riz y Francinex, 1963, 1 h 42' 25".

importa que la gente comprenda o no? Perdóname Guido, pero esa actitud es de orgullo, de presunción».¹⁹

Además de plantear las sempiternas interferencias del comitente o el público en el proceso creativo, en *Fellini, ocho y medio* hay meditaciones muy valiosas acerca de la estética y la forma del cine.²⁰ Guido se cuestiona el uso simbólico de las imágenes, y cuando lo hace sitúa en la pantalla un sacerdote de aspecto trentino, para invocar y reconocer la importancia que estas tienen en la cultura católica en la que se había formado. En el mismo acto de filmar otorga una enorme importancia al encuadre y a la puesta en escena, porque Fellini tiene el hondo convencimiento de que son las imágenes por sí mismas las que más emoción e información pueden transmitir, muy por encima de la palabra o el diálogo. Por eso, acentúa intencionadamente la estética caricaturesca de sus personajes, como una forma de afirmación autoral —que proviene en parte de sus habilidades para el dibujo—.²¹ Y al mismo tiempo se declara enamorado de la belleza, una belleza terrenal, carnal y tremendamente humana, bella incluso en sus debilidades, haciendo una declaración de principios que se manifiesta con todo su potencial en los primeros planos de la actriz Claudia Cardinale.

En términos narrativos, Fellini recoge de nuevo el testigo de Welles y otorga un especial protagonismo a la ruptura de los límites entre lo vivido, lo recordado y lo imaginado, que en muchos momentos quedan completamente borrados —por ejemplo, cuando Guido juega con su amante a que ella ensaye e interprete un personaje—. Una fórmula que llevaría mucho más lejos en *Giulietta de los espíritus* (*Giulietta degli spiriti*, 1965) o *Amarcord* (1973). El protagonista de *Ocho y medio* recuerda / sueña la infancia y también recuerda / sueña su tormentosa relación con las mujeres. Estos mecanismos para la construcción del relato le permiten cuestionarse a sí mismo, al poner en boca del asesor / crítico cinematográfico sentencias cargadas de ironía:

Sus recuerdos están bañados en la nostalgia, sus evocaciones inofensivas y en el fondo emocionales son reacciones de un cómplice. [...] Usted empieza con una ambición de denuncia y termina con la complacencia de un cómplice, se da cuenta de la ambigüedad ¡Qué confusión!²²

¹⁹ RIZOLI, A. (productor) y FELLINI, F. (director), *Fellini, ocho y medio* (VDV). Italia: Cine-riz y Francinex, 1963, 1 h 05' 38".

²⁰ *Quand Fellini rêvait de Picasso*, París, La Cinematheque Française, 2019.

²¹ GIROMINI, F., *Federico Fellini. Segni di Cinema. 50 disegni 1954-1993*, Milano, Nuages, 2004.

²² RIZOLI, A. (productor) y FELLINI, F. (director), *Fellini, ocho y medio* (VDV). Italia: Cine-riz y Francinex, 1963, 1 h 05' 38".

Y al mismo tiempo son imprescindibles para introducir otro de los temas medulares de la película: el paso del tiempo y la necesidad de aprovechar cada oportunidad, cada idea. *Ocho y medio* nos habla del artista que siente que el tiempo se le escapa entre los dedos y con él la ocasión de rodar un filme que merezca la pena, la obra maestra que lo convierta en el héroe cultural por el que habían abogado Balzac, Astruc, Truffaut o los críticos de *Cahiers du Cinéma*.

En *Ocho y medio* nos encontramos el autorretrato de Fellini con un director desazonado, al que todos —la prensa, la crítica, los espectadores, el equipo técnico—, le exigen respuestas para cualquier pregunta, que ha de ser capaz de reflexionar sobre la pena de muerte, el fin del mundo o la pornografía, que debe dar su opinión sobre los temas esenciales, desde el catolicismo al marxismo. Finalmente, Fellini se dio cuenta de que tenía que distanciarse del neorrealismo para ganar en individualidad como autor. Y ese es el punto en el que lo encontramos en esta película, inmerso en una meditación a la que se vio obligado por las nuevas olas cinematográficas, que le llevaron a cuestionarse como profesional y como creador. Entre otras cosas porque descubrió que podía llegar a ser todavía más libre, y la libertad produce inseguridad. Ya no tenía que definirse ideológicamente, tal y como le había exigido de algún modo el neorrealismo, pero sí que debía posicionarse y explicarse como autor de cine. Porque tal y como proclama una de las mujeres de su vida hacia el final de la película: «Eres libre, pero debes elegir y no tienes mucho tiempo por delante».²³

Orson Welles. El director como héroe maldito

En 1976, Elia Kazan con *El último magnate* (*The Last Tycoon*, 1976) ofreció una durísima mirada retrospectiva acerca del sistema de estudios del Hollywood en sus años dorados. Planteó la película como una continuación de *Cautivos del mal* (*The Bad and the Beautiful*, 1952) dirigida por Vincente Minnelli, aunque con un espíritu más escéptico y cruel. Por aquellas mismas fechas Welles inició la producción de *Al otro lado del viento* (*The Other Side of the Wind*, 1976-2018)²⁴ para tratar las mismas cuestiones, solo que desde la perspectiva del director como autor maldito. Welles quería ahondar en el modo en el que la

²³ RIZOLI, A. (productor) y FELLINI, F. (director), *Fellini, ocho y medio* (VDV). Italia: Cine-riz y Francinex, 1963, 1 h 21' 10".

²⁴ GROSETTI, G., *The Other Side of the Wind. Scénario*, Farigliano, Cahiers du Cinéma / Festival International du Film de Locarno, 2005.

sombra del viejo sistema de estudios continuaba condicionando la producción cinematográfica y la carrera de los cineastas que deseaban tener voz y escritura propia.

La acción tiene lugar durante el último día en la vida de Jake Hannaford, un veterano director de Hollywood muerto en un accidente de coche al salir de la gran fiesta organizada para celebrar su setenta cumpleaños. Hasta ese momento, Hannaford había estado intentando reactivar su carrera trabajando en el rodaje de un nuevo filme extravagante y provocador, repleto de escenas de sexo gratuito y violencia, que arrojaban resultados irregulares y ambiguos. Pero se había quedado sin financiación, así que la fiesta era en realidad una excusa para proyectar los materiales rodados y tratar de captar nuevos inversores. Partiendo de estas premisas, Welles convierte *Al otro lado del viento* en una obra audaz y transgresora, donde reflexiona sin concesiones reconfortantes sobre la condición de director maldito, que se siente excluido del sistema al tratar de construir una obra personal.

El guion fue escrito por Orson Welles en colaboración con Oja Kodar, su esposa y también la protagonista femenina de la película.²⁵ La azarosa historia de la producción de este largometraje parece ser una continuación de los temas planteados en su trama, porque median cuarenta y ocho años desde el inicio del rodaje hasta que pudo concluirse el montaje final. Welles comenzó la filmación en 1970. En cierta medida quería que esta nueva película le devolviese de nuevo al Hollywood que se estaba reorganizando. Continuó filmándola de forma intermitente hasta 1976 y siguió trabajando en su posproducción y montaje hasta la década de los ochenta, cuando surgieron problemas financieros, legales e incluso políticos que impidieron que llegara a terminar la película. Después de la muerte de Welles en 1985, se sucedieron los intentos para concluir su trabajo, hasta que en 2014 la Royal Road adquirió todos los derechos, encomendado las tareas de supervisión al productor Frank Marshall y a Peter Bogdanovich, amigo de Welles y coprotagonista de este título. Su estreno mundial tuvo lugar en la 75.^a Edición del Festival Internacional de Cine de Venecia, el 31 de agosto de 2018, para ponerse a disposición del público, prácticamente de inmediato, en la plataforma televisiva Netflix, que ejerció como distribuidora e inversora, haciendo posible que pudiese finalizarse el montaje de la película.²⁶

²⁵ KARP, J., *Orson Welles' Last Movie. The Making of The Other Side of the Wind*, New York, Saint Martin's Press, 2015.

²⁶ BARNES, B., «Unfinished Orson Welles Film Gets a Netflix Commitment», *The New York Times*, 14 /3/ 2017 <<https://www.nytimes.com/2017/03/14/movies/unfinished-orson-welles-film-gets-a-netflix-commitment.html>> (consulta: 18/7/2020).

En buena medida, las similitudes entre lo sucedido con la producción de *Al otro lado del viento* y el argumento de esta misma película se explican por las abundantes conexiones personales entre el personaje de Jake Hannaford y la vida de Orson Welles. El director decidió ironizar sobre su propia carrera insertando numerosas y explícitas referencias autobiográficas. Aunque, a diferencia de lo planteado por Fellini en *Ocho y medio*, se trata de alusiones mucho más profesionales que personales. Hay unas cuantas menciones a las conflictivas relaciones con su padre, con la bebida o a su pasión por las mujeres y por Europa, en especial por España, que se hace presente en forma de saeta o de apostillas sobre el mundo taurino. Pero en términos personales apenas desvela nada más.

La mayor parte de las meditaciones de la película están destinadas a reflexionar sobre el estatuto de director / autor. Tal vez por ese motivo participan como actores, protagonistas o figurantes, numerosos realizadores cinematográficos. Comenzando por John Huston que encarna a Jake Hannaford y siguiendo por Claude Chabrol, Norman Foster, Gary Graver, Curtis Harrington, Dennis Hopper, Henry Jaglom, Paul Mazursky o el propio Peter Bogdanovich, que interpretan a personajes vinculados de un modo u otro al cine: miembros de la camarilla de Hannaford, periodistas y jóvenes realizadores.

A través de todos ellos, Welles construye el perfil del director como héroe maldito que se resiste a presentarse en su propia fiesta; que evita a la prensa o se encara con ella; que cuestiona, con talante provocador, a autores consagrados como Hemingway; en conflicto con el sistema de estudios por su ideología de izquierdas; que ha estado arruinado en numerosas ocasiones y al que se reconoce como un artista dotado de cualidades tan creadoras como destructoras, vinculado sarcásticamente con Dios, como *Deus Pastor*, como *God Father*.

En *Al otro lado del viento* Orson Welles termina confesando que su principal aspiración es volver a rodar una película y, en la medida de lo posible, hacerla con cierto grado de libertad. Una libertad económica y creativa que había conseguido conquistar para realizar *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, 1941) y de la que nunca más pudo disponer. Expresión de su relación de amor odio con el sistema de estudios que lo habían limitado, pero donde deseaba retornar, es la frase de uno de los invitados a la fiesta de cumpleaños de Hannaford que proclama: «Un gran estudio es una mierda, pero es la clave. [...] La necesidad de dinero hace que se deban hacer ciertas películas».²⁷

²⁷ WELLES, O. (productor y director), *Al otro lado del viento*, EE. UU., Netflix, 2018, 1 h 38'.

Al otro lado del viento tiene además un carácter testamentario, porque el director se explica como autor que escribe con esta película su propio libro de estilo. Es por esto por lo que comienza subrayando la importancia concedida al trabajo con la cámara a través de diálogos irónicos y declaraciones de algunos miembros de su equipo que lo definen como un experto en fotografía con una extraordinaria imaginación y con una esencial e imprescindible vocación de *voyeur*. Welles, que había sido el maestro del plano secuencia, demostró su audacia y su capacidad para reinventarse, utilizando un montaje corto y sincopado, como el que había manejado en *Fraude (F for Fake, 1973)*. En *Al otro lado del viento*, proclama algunos de sus principios creativos que van de la preocupación por la fotogenia, al creciente interés por el uso del primer plano con cualidades deformantes, generado al recurrir a la focal del teleobjetivo para dar lugar a su particular perspectiva infernal. Trabaja con imágenes de una extrema y medida belleza, combinando de forma aleatoria el color y el blanco y negro, dando lugar a ironías absurdas acerca del estatuto de lo bello. Aunque termina imponiéndose el protagonismo de la sombra, aprendido no solo del expresionismo alemán, sino, sobre todo, de la tradición teatral que va de Max Reinhardt a David Belasco,²⁸ y en la que Welles se había formado.

Para articular la estructura de su autorrelato, eligió trabajar con una narrativa dispersa y voluntariamente confusa y dislocada, porque tal y como afirma el personaje de Otterlake: «Un misterio se puede revelar, pero nunca se explica».²⁹ A través de él, Welles proclama la necesidad de cuestionar y romper con el relato lineal, tal y como venía haciendo desde su primera obra, *Ciudadano Kane*. Aunque en esta ocasión no utiliza como coartada la memoria, sino una película que se intercala entre las conversaciones y dinamita las estructuras usadas convencionalmente en Hollywood.

Entiende la cámara y el cine como una forma destructora de mirar, que se apropia del alma de las cosas. Había asimilado y aprendió algunas de estas ideas durante el rodaje de *Othello* (1951), en Mogadisco. Y decidió ponerlas en boca de su protagonista, Hannaford que, como su *alter ego*, explica cuidadosamente: «¿Recuerdas a los bereberes en el Atlas? No dejaban que los filmásemos con la

²⁸ De hecho, uno de los personajes radiofónicos más populares de los creados por Welles recibió el nombre de *La sombra*.

²⁹ WELLES, O. (productor y director), *Al otro lado del viento*, EE. UU., Netflix, 2018, 1h 28' 50".

cámara. Estaban convencidos de que te roba algo. La mirada, ya sabes, tras la caja mágica. Podría ser una mirada maléfica. La de Medusa».³⁰

Welles fue el responsable de uno de los más notorios *fakes* de la historia, al conseguir con su dramatización radiofónica para la CBS de *La guerra de los mundos* de H. G. Welles, hacer creer a los estadounidenses que los marcianos estaban invadiendo Nueva York (30 de octubre de 1938). Años más tarde, reflexionaría sobre la falsificación en arte en *Fraude*, poniendo en cuestión el concepto de *autoría* y revisando de paso su propio estilo. Con *Al otro lado del viento* fue todavía más lejos, desmonta el mito del artista como héroe cultural, para proponer un nuevo paradigma, el del cineasta maldito como activista contracultural que se destruye a sí mismo.

Pedro Almodóvar y *Dolor y gloria*. El autor salvado por su obra

El mismo año 2018 en el que se terminó el montaje de *Al otro lado del viento*, Pedro Almodóvar concluía la filmación de *Dolor y gloria*, que fue estrenada en marzo de 2019. En esta película se narra la historia de Salvador Mallo, un famoso cineasta bloqueado como creador por sus problemas físicos y emocionales; Almodóvar planteó un valioso ejercicio de recapitulación y exorcismo con propiedades sanadoras. Él mismo fue el autor de este guion, en el que se otorga mucha más relevancia a la construcción personal del autor que a su explicación como profesional cinematográfico. En este sentido, merece la pena subrayar que *Dolor y gloria* está directamente inspirada en la estructura y el planteamiento general de *Ocho y medio* de Fellini, donde los recuerdos del pasado y de manera muy especial los de la infancia tienen un peso igualmente relevante.

En *Dolor y gloria* habla de los aspectos claves de su niñez: de su educación reglada y religiosa, de sus aprendizajes culturales, del origen de su pasión por el cine y por la música, que no por casualidad es italiana, como Fellini:

mi idea del cine siempre estuvo ligada a la brisa de las noches de verano. Solo veíamos cine en verano. Las películas se proyectaban sobre un muro enorme, encalado de blanco. Recuerdo especialmente las películas donde había agua: cataratas, playas, el fondo del mar, ríos o manantiales. Con solo escuchar el rumor del agua a los niños nos entraban unas ganas enormes de orinar y lo hacíamos ahí mismo, a ambos lados de la pantalla. En el cine de mi infancia siempre huele a pis. Y a jazmín y a brisa de verano.³¹

³⁰ WELLES, O. (productor y director), *Al otro lado del viento*, EE. UU., Netflix, 2018.

³¹ ALMODÓVAR, A., y GARCÍA RODRIGO, E. (productores) y ALMODÓVAR, P. (director), *Dolor y gloria*, España, El Deseo, 2018, 29' 15".

También se refiere al inicio de su vocación como contador de historias, que se inició escribiendo cartas para los vecinos de su pueblo que no sabían leer ni escribir. A lo que se añaden cuestiones esenciales, como el descubrimiento de su homosexualidad o la constante sensación de haber defraudado a su familia —igual que Fellini—. Almodóvar ofrece un recorrido tan vinculado a su propia vida, que decidió no hacerlo público hasta después de la muerte de su madre. Como explica en la película, el personaje interpretado por Chus Lampreave, a ella no le gustaba que su hijo hiciera autoficción, porque luego se le quejaban las vecinas.

Para contar la vida adulta de Salvador Mallo, Almodóvar hace de Antonio Banderas su *alter ego*, no solo en términos psicológicos, sino también mediante su fisonomía y caracterización. Y a través de él habla de su relación con el dolor que es tanto físico como emocional, de sus adicciones o de su miedo a la prensa y al público —Mallo decide en el último momento no acudir al coloquio que se organiza sobre una de sus películas en Filmoteca Española—. También se refiere a sus vínculos con la movida madrileña subrayados a través de la banda sonora, cuando se escucha la música de Alaska como parte de su película *Adicción*. A través del actor Asier Etxeandía cuenta lo que fue su vida en este periodo, cuando escribía, cantaba punk paródico, se iniciaba en el cine, no dormía y veía languidecer al amor de su vida, todos ellos apuntes que coinciden con la biografía de Pedro Almodóvar. Este tipo de autorreferencia ya estaban presentes en *Laberinto de pasiones*, donde se reproducían las canciones *Suck it to me* interpretada por Almodóvar y McNamara o *Gran ganga* con letra de Almodóvar y música de Bernardo Bonazzi, líder de Los Zombies. Directamente asociado con el ambiente de la movida madrileña está su gusto e interés por el arte, que se materializa en la casa de Salvador Mallo convertida en un museo, gracias a la inestimable dirección artística de Antxon Gómez, con piezas que forman parte de la colección particular de Almodóvar. De entre todas ellas destaca la relevancia concedida dentro del encuadre a *Artista viendo un libro de arte* de Guillermo Pérez Villalta (2008-2010), mediante la que subraya, casi de forma subliminal, el carácter autorreferencial de esta película.

A diferencia de lo que hace Welles en *Al otro lado del viento* e incluso Fellini en *Ocho y medio*, para Almodóvar lo esencial en *Dolor y gloria* es explicarse a sí mismo y declarar su amor por el cine, no escribir con esta película su propio libro de estilo. Apenas se habla del trabajo de rodaje o de consideraciones estéticas. Aunque sí se subrayan los dos aspectos a los que el director manchego concede más importancia dentro del proceso creativo en cine: la escritura del guion y la dirección de actores. Almodóvar se define y se representa fundamentalmen-

te como guionista. Siendo niño declara que «escribir es como dibujar, pero con letras».³² Y ya como adulto Salvador Mallo no quiere escribir si no puede rodar, porque la escritura es, como para otros muchos cineastas, el proceso esencial y primigenio de la creación cinematográfica, cuando el guion «o conjunto de ideas visuales escritas, deja de ser literatura para convertirse en cinema».³³

A esto se añade la preocupación y el interés por la dirección de actores, que para Almodóvar es la segunda escritura de sus películas. Pone en boca de Salvador Mallo una recomendación al actor Alberto Crespo —interpretado por Asier Etxeandía— casi lapidaria: «Controla la emoción. No llores. Los actores utilizáis cualquier pretexto para llorar. No es mejor actor el que llora, sino el que lucha para contener las lágrimas».³⁴ En ella está además otro de los rasgos esenciales de su obra, la importancia de la emoción, contenida o desbordada, presente en el conjunto de su filmografía como principio vertebrador de cada una de sus películas. Porque para Almodóvar el melodrama es una imitación de la vida, el género primigenio que él asume en todas sus variantes, desde aquellas que se combinan con las fórmulas de la parodia (*¿Qué he hecho yo para merecer esto?*, 1984)³⁵ a las que terminan adoptando cierto aire de tragedia, como *Dolor y gloria*, donde reflexiona sobre el cineasta como héroe que llega a su particular Ítaca cuando encuentra la inspiración y puede crear.

También apunta sin palabras cuáles son sus referentes creativos o los intereses culturales que le inspiran. En la puesta en escena aparecen explícita e intencionadamente los libros *Cómo acabar con la contracultura: una historia subterránea de España* (2018), de Jordi Costa³⁶ y *La orden del día* (2018), de Éric Vuillard.³⁷ Se escucha, además de música italiana, a los Beatles y a Chavela Vargas, buena amiga del cineasta que utilizó por primera vez una de sus canciones, *Luz de luna*, en *Kika* (1993),³⁸ convirtiéndolas a partir de entonces en

³² ALMODÓVAR, A., y GARCÍA RODRIGO, E. (productores) y ALMODÓVAR, P. (director), *Dolor y gloria*, España, El Deseo, 2018, 43' 20".

³³ BUÑUEL, L., *Obra literaria*, Zaragoza, Ediciones de Heraldo de Aragón, 1982, pp. 172-173.

³⁴ ALMODÓVAR, A., y GARCÍA RODRIGO, E. (productores) y ALMODÓVAR, P. (director), *Dolor y gloria*, España, El Deseo, 2018, 43' 40".

³⁵ DUNCAN, P., y PEIRÓ, B., *The Pedro Almodóvar Archives*, Koln, Taschen, 2017.

³⁶ COSTA, J., *Cómo acabar con la contracultura: una historia subterránea de España*, Barcelona, Taurus, 2018.

³⁷ VUILLARD, É., *La orden del día*, Barcelona, Tusquets, 2018.

³⁸ MARTÍNEZ, G., «Mujer volcán, Chavela Vargas en el cine de Pedro Almodóvar», *AulaFICM*, Festival de Cine de Morelia, 7/4/2019, <<https://moreliafilmfest.com/chavela-vargas-en-el-cine-de-pedro-almodovar/>> (consulta: 18/7/2020).

piezas mediante las que explicar la evolución emocional de sus personajes. Y hablando del mundo de teatro cita *El bello indiferente* (*Le Bel Indifférent*, 1940) de Cocteau y se sitúa al lado de Shakespeare, Chéjov o García Lorca.

Como en otros muchos títulos de su filmografía, son constantes las citas al cine.³⁹ En *Dolor y gloria* hay referencias a realizadores y títulos españoles como Berlanga y *El verdugo* (1963). Pero en esta película de textura autobiográfica, dominan las alusiones al cine estadounidense. Comenzando por el relato de la infancia en la que el pequeño Salvador le pregunta a su madre: «Mamá, ¿tú crees que Liz Taylor le coserá los calcetines a Robert Taylor?». A lo que ella le responde: «Pues no sé. Hombre, yo en las fotos no le veo mucha pinta de que le guste zurcir».⁴⁰ Y siguiendo, ya como adulto, con referencias verbales o visuales a películas asociadas de un modo u otro con el deseo: *La gata sobre el tejado de zinc* (*Cat on a Hot Tin Roof*, Richard Brooks, 1958), *Esplendor en la hierba* (*Splendor in the Grass*, Elia Kazan, 1961) o *Niagara* (Henry Hathaway, 1953). Unos antecedentes que preparan el desenlace en el que Salvador consigue vencer su bloqueo creativo con un proyecto que se titula *El primer deseo*.

Pero las referencias al cine no se limitan a la mención de los nombres de algunos autores o películas. *Dolor y gloria*, por su estructura y por su estética, remite, homenajea y reelabora los antecedentes a partir de los que se construye. Por ejemplo, la obra de Douglas Sirk, que le sirve de modelo no solo en el uso del color, sino también en el trabajo con el reflejo y la imagen desdoblada de Almodóvar / Mallo. O la cultura visual de la España de los setenta y los ochenta en la que el director se había formado. Es, en definitiva, una reflexión y reelaboración de su propia producción cinematográfica, que Almodóvar viene autorreferenciando desde *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988).⁴¹ Esto explica la utilización de lo que ya es un rasgo característico de su estilo, la inserción de un microrrelato dentro de la narración principal —la explicación mediante gráficas animadas de la enfermedad—, que en este caso se combina con un logrado trabajo de alternancia de varios niveles de *flashbacks*, los que llevan a la infancia y los que hablan de la convivencia con su madre ya anciana.

³⁹ SÁNCHEZ NORIEGA, J. L., *Universo Almodóvar. Estética de la pasión en un cineasta posmoderno*, Madrid, Alianza Editorial, 2017.

⁴⁰ ALMODÓVAR, A., y GARCÍA RODRIGO, E. (productores) y ALMODÓVAR, P. (director), *Dolor y gloria*, España, El Deseo, 2018, 18' 55". Salvador niño.

⁴¹ Para todas estas cuestiones relacionadas con la voluntad estética de Almodóvar es imprescindible la consulta de SÁNCHEZ NORIEGA, J. L., *Universo Almodóvar...*, op. cit.

El resultado es un melodrama⁴² cuyo tema principal no es el cine como oficio o como arte, sino el cine como pasión y terapia que ha salvado la vida del protagonista. *Dolor y gloria* puede ser considerada como otra variante dentro del género melodramático que Almodóvar ha conseguido actualizar introduciendo nuevas perspectivas de género, al combinar con extraordinaria habilidad el tradicional protagonismo de lo femenino, con el universo de la emoción y el deseo homosexual. En el tramo final de la película Salvador confiesa que había llegado a estar desesperado, que «no sabía qué hacer, excepto repetirme». ⁴³ Pero, aunque utiliza la misma coartada argumental y una estructura narrativa fragmentaria similar a la empleada por Fellini en *Ocho y medio*, lo que esta película recoge es el dolor y la gloria de Almodóvar, su memoria íntima y personal, dejando en segundo término la reflexión acerca del cine como arte o de sus principios y planteamientos como realizador. Prima la emoción por encima de cualquier planteamiento teórico acerca del oficio de la dirección de películas, así que podemos referirnos a *Dolor y gloria* como un melodrama autobiográfico, que puntualmente es también, una autobiografía estética, pero más por su forma que por su trama.

DECONSTRUCCIONES

¿Qué se filtra en las películas que va más allá de lo que Fellini, Welles o Almodóvar nos cuentan de sí mismos? Siguiendo lo propuesto por Akira Kurosawa en *Rashomon* (1950), todos mienten y ninguno para salvarse o para presentarse como héroe, sino para mantener su prestigio, la máscara con la que el mundo los conoce. Partiendo de esta premisa podemos asistir al desdoblamiento de estos autores entre lo que cada uno querría ser y lo que realmente es.

Fellini en *Ocho y medio* se retrata como un mentiroso, con una nariz creciente parecida a la de Pinocho —o a la de los personajes malvados de la Comedia del Arte— que se pregunta a sí mismo: «¿Qué diablos quiere decir ser verda-

⁴² «Después de corregirlo reconozco que el texto ha quedado un poco melodramático», diálogo de ALMODÓVAR, A., y GARCÍA RODRIGO, E. (productores) y ALMODÓVAR, P. (director), *Dolor y gloria*, España, El Deseo, 2018, 43' 40".

⁴³ ALMODÓVAR, A., y GARCÍA RODRIGO, E. (productores) y ALMODÓVAR, P. (director), *Dolor y gloria*, España, El Deseo, 2018, 1 h 1' 10".

deramente sincero?».⁴⁴ Algo similar a lo que planteó Woody Allen en *Un final made in Hollywood* (*Hollywood Ending*, 2002) haciendo de todo el argumento de la película un enorme sarcasmo, al narrar la historia de un director de cine que poco antes de empezar a filmar una gran superproducción, se queda ciego y lo oculta cuidadosamente para poder seguir trabajando. En esta misma línea, al reflexionar sobre el arte de contar historia en cine, merece la pena rescatar las propuestas de Tim Burton en *Big Fish* (2003), una de las más bellas fabulas acerca de los límites entre la realidad y la ficción, de aire felliniano en algunos momentos. O *Ed Wood* (1995), donde convierte en un héroe cultural, al anti-héroe, al cineasta considerado como el peor director de todos los tiempos. Y al hacerlo reivindica su amor por hacer cine y el derecho a la extravagancia y a la libertad creativa, que materializa en un diálogo de tono épico entre Ed Wood y Orson Welles.

Siguiendo las propuestas de Platón, según las que todos aceptamos el Arte como una mentira que consigue expresar magníficamente la Verdad, vamos a tratar de enfocar la cuestión. Vamos a seguir la senda trazada por Woody Allen en *Desmontando a Harry* (*Deconstructing Harry*, 1997), donde ironiza sobre la imposibilidad de conocer al otro, incluso de conocernos a nosotros mismos, presentando a un personaje literalmente desenfocado. El título original de esta película *Deconstructing Harry*, funciona como una coartada etimológica que nos lleva a la idea de deconstrucción. A partir de las construcciones biográficas formuladas por estos directores-autores, procuraremos deconstruir sus discursos para, con los fragmentos resultantes, tratar de aproximarnos a las distintas ideas manejadas sobre la autoría cinematográfica.

Fellini en *Ocho y medio* propone una meditación en tono de comedia sobre el séptimo arte y la existencia estrechamente vinculada a las concepciones propias de la cultura católica y a las *Confesiones* (397-398) de san Agustín o a las de Rousseau (1771), en las que ambos autores trataron de resolver —o al menos explicar— las contradicciones entre sus vidas y sus doctrinas. Fellini añade una meditación sobre los sueños y la memoria logrando que el confesionario y el psicoanálisis vayan de la mano. Pero, además, ofrece una apasionante y apasionada especulación estética sobre el cine, consiguiendo que su película sea una constatación de todas las formas posibles de belleza. Porque Fellini todavía confía ciegamente en la fuerza de la imagen. La suya es una reflexión

⁴⁴ RIZOLI, A. (productor) y FELLINI, F. (director), *Fellini, ocho y medio* (VDV). Italia: Cine-riz y Francinex, 1963, 51' 10".

esperanzada, alimentada por el optimismo que, a comienzos de la década de los sesenta, entendía el cine como un nuevo lenguaje artístico con capacidad para rehacerse constantemente y progresar, un sentimiento que habían potenciado y estimulado por aquellas fechas movimientos como el neorrealismo italiano o la *Nouvelle Vague* francesa.

En *Al otro lado del viento*, Welles plantea una consideración con aire de tragedia acerca de las dificultades que entraña sacar adelante una película que, como *Ciudadano Kane* o *El hombre que mató a Liberty Valance*, comienza con la muerte del protagonista. Además, tiene la audacia de trabajar todos los discursos y formatos filmicos. En términos narrativos combina las estrategias del reportaje, con el *flashback* o la narración enmarcada —es decir, la historia dentro de una historia— que tan bien había manejado Cervantes en el *Quijote*, una novela que Welles trató infructuosamente de llevar a la pantalla. Formalmente se atrevió a combinar la textura del super-8, con el uso del color, la pantalla panorámica y la estética y los encuadres de la televisión. Welles se transparenta como un formalista, en el mejor sentido de la palabra, que siente la necesidad de cuestionar y subvertir la imagen para hacerla crecer. Pero el suyo es un balance menos optimista, esencialmente crepuscular, en el que constata el desencuentro entre la voluntad creativa del autor y las exigencias de la industria productora. Welles consideraba que la fórmula económica y profesional del sistema de estudios era la que mejor podría garantizar y propiciar la realización de una buena película. Pero esta misma infraestructura terminaba imponiendo sus condiciones y limitando y constriñendo al cineasta que pretendiera romper con sus estándares establecidos. Especialmente en el Neo Hollywood de los setenta, cuando el viejo sistema se estaba recuperando y rehaciendo en términos empresariales gracias a los beneficios de un cine fundamentalmente adolescente y juvenil, que oscilaba entre las fórmulas lacrimógenas de *Love Story* (Arthur Hiller, 1970) y los formatos de más pura evasión, en la línea de *La guerra de las galaxias* (*Star Wars*, George Lucas, 1977).

Finalmente, cabría decir que el género elegido por Almodóvar para recapacitar acerca del cine es el melodrama, una narrativa donde los golpes de efecto emocionales consiguen conectar con el espectador de forma inmediata y eficaz, aunque su discurso sea mucho menos visceral y tenga más de construcción que de confesión, a diferencia de las propuestas de Fellini y Welles. Huyendo de la posmodernidad con la que tradicionalmente se le ha asociado y de la que procura distanciarse, Almodóvar termina construyendo una película esencialmente postmoderna, marcada no solo por la autorreferencia biográfica, sino sobre todo por la autorreferencia estética, por una intertextualidad en la que no se

remite a otros autores sino a sí mismo. *Dolor y gloria* es una autoficción, concebida como todo un ejercicio de manierismo artístico, en el sentido etimológico del término, ya que el autor expone las virtudes y las restricciones de su particular *manera*. Su película no habla del cine, sino de sus víctimas, de Almodóvar como autor consagrado y limitado por su propia forma de hacer. Constata que la reconexión entre el cine de autor y el público español durante los años ochenta y noventa había sido un espejismo. Y al utilizar insistentemente la autorreferencia estética evidencia, no solo que su construcción formal como autor le ha conducido a un camino sin salida y sin posibilidad de renovación —esta es la crisis que hace que el protagonista de *Dolor y gloria* haya dejado de hacer cine—, sino que, además, explicita la crisis del formato película, justamente cuando los cambios en los hábitos del ocio —el paso del consumo en sala al consumo doméstico a través de plataformas digitales— está imponiendo una transformación en la estructura de los relatos.

Este es el nuevo reto al que se enfrenta la creación audiovisual en la actualidad y donde directores como Cuarón, liberado de la obediencia debida a las viejas teorías de autor, ha conseguido alternar con enorme solvencia el cine de género auspiciado por los grandes estudios, con el cine de autor, obteniendo en la mayor parte de los casos excelentes resultados. En *Gravity* (2013), producida por la Warner, concilió una excelente valoración en el Festival del Cine de Venecia —fue la pieza inaugural de su septuagésima edición—, con el éxito en el ámbito más netamente comercial, recibiendo siete premios Óscar, entre ellos el de mejor director. Solo cinco años más tarde, en 2018, sacó adelante un proyecto tan personal en términos emocionales y formales como *Roma*, producida por Netflix y pensada para el estreno y el consumo en una plataforma televisiva.

Conviene señalar en este sentido que Netflix debe ser entendida como una nueva reformulación del viejo sistema de estudios cinematográficos, que se ha constituido como una empresa de capital abierto dedicada al entretenimiento, que combina la distribución de contenidos audiovisuales con la producción. En este último punto estamos ante la actualización del tradicional sistema de estudios, respaldada por las posibilidades de Internet. Este es un cambio que suscita abundantes recelos —es bien conocido el rechazo a las producciones de Netflix en el Festival de Cannes, por ejemplo⁴⁵—, pero que sin duda abre nue-

⁴⁵ «Netflix no participará en el Festival de Cannes por segundo año consecutivo», *Europa Press*, 18/3/2019 <<https://www.europapress.es/cultura/cine-00128/noticia-netflix-no-participa-festival-cannes-segundo-ano-consecutivo-20190318160914.html>> (consulta: 18/7/2020).

vas posibilidades. De hecho, *Al otro lado del viento* de Orson Welles solo pudo terminarse cuando Netflix puso el capital necesario para concluir el proceso de montaje de la película.

Tal vez la organización y el funcionamiento de las plataformas televisivas termine dando lugar a las mismas servidumbres y limitaciones que generó el sistema de estudios clásico. Pero también pueden romper con antiguas inercias y despejar el camino a la creación cinematográfica y audiovisual y a una nueva definición del concepto de *autor* menos elitista y al mismo tiempo más libre y diversificada. En cualquier caso, conviene volver una vez más a la esencia de lo planteado por Asturc en sus escritos acerca del *Camera Stylo*, donde refiriéndose al cine afirmaba que el arte «no puede vivir con los ojos vueltos hacia el pasado, rumiando los recuerdos, las nostalgias de una época consumida. Su rostro ya se dirige hacia el futuro y, en el cine como en las demás cosas, no existe otra preocupación posible que la del futuro».⁴⁶

⁴⁶ ROMAGUERA I RAMIÓ, J., y ALSINA THEVENET, H., *Textos y manifiestos...*, *op. cit.*, pp. 220-224.

CRÓNICA DE UNA MUERTE ANUNCIADA: LA CRISIS DE LOS *ARCHISTAR*

ASCENSIÓN HERNÁNDEZ MARTÍNEZ
Universidad de Zaragoza

¿DE QUÉ HABLAMOS CUANDO HABLAMOS DE LOS *ARCHISTAR*?

EN 1997 SE INAUGURABA EL GUGGENHEIM DE BILBAO diseñado por el arquitecto Frank Gehry. Su inmediato éxito mediático hizo que comenzara a hablarse del *wow factor* y del ‘efecto Guggenheim’,¹ haciendo alusión a aquellos edificios espectaculares que se convertían en iconos de ciudades, que gracias a ellos saltaban al primer plano en el panorama del turismo y la cultura mundial [fig. 1]. Un fenómeno característico de las tres últimas décadas, que ha producido un movimiento de emulación por parte de muchos políticos, de tal manera que los edificios icónicos se han convertido en una necesidad económica y una medida política para los gobernantes que ven en ellos una fórmula milagrosa (que hoy sabemos no es tal) para convertir las urbes contemporáneas en capitales globales que se venden y promueven como si fueran empresas.

La arquitectura es clave en este proceso: es paradigmático el caso de la Ópera de Sidney, diseñada por Jorn Utzon en la década de los setenta del siglo pasado; a su vez, Barcelona usó los juegos olímpicos de 1992 para la misma operación de cambio de imagen y posicionamiento en el panorama internacional, hoy sumamente cuestionada,² y ahora utiliza la figura de Gaudí para atraer a mayor número de turistas; mientras en Londres, Boris Johnson, el actual primer ministro inglés, cuando era alcalde de la capital inglesa, celebraba la construcción de *The Shard*, un nuevo rascacielos que definiría el perfil de la *City* diseñado por el arquitecto italiano Renzo Piano, con estas palabras: «un símbolo de cómo

¹ ESTEBAN, I., *El efecto Guggenheim. Del espacio basura al ornamento*, Barcelona, Anagrama, 2007.

² GARCÉS, M., *Ciudad Princesa*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2018.



Fig. 1. Portada del libro de Iñaki Esteban, *El efecto Guggenheim. Del espacio basura al ornamento* (Barcelona, 2007).

Londres está saliendo de la recesión mundial [...] *The Shard* [...] está destinado a convertirse en un hito tan icónico en el preciado horizonte de Londres como el Gherkin, San Pablo o el Big Ben». ³ Es preciso añadir que cuando este edificio fue inaugurado en 2012, no todo fueron alabanzas, el prestigioso diario inglés *The Guardian* lo calificó como «una metáfora perfecta de cómo la capital se está transformando para peor»; ⁴ es, por tanto, un edificio contradictorio, para algunos un brillante símbolo del *status* de Londres como capital mundial, para otros un emblema del maligno imperio del capitalismo.

En suma, cualquier ciudad quiere hoy convertirse en un referente planetario como lo fue el Guggenheim Bilbao, pero el milagro de este edificio fue en realidad la guinda de una tarta que empezó a cocinarse mucho antes, aunque hay que reconocer un punto de azar en la coincidencia o encuentro de sus agentes: la Fundación Guggenheim y las autoridades vascas que estaban proponiendo una decisiva renovación urbana que devolvería la vida a una urbe inmersa en una profunda crisis como era la Bilbao posindustrial.

³ DYCKHOFF, T., *The Age of Spectacle. The Rise and Fall of Iconic Architecture*, London, Windmill Books, 2017, p. 36 (la traducción de las citas textuales al español es de la autora).

⁴ DYCKHOFF, T., *The Age of Spectacle...*, *op. cit.*, p. 39.

El Guggenheim de Gehry se convirtió rápidamente en el símbolo de un cambio trascendental en la arquitectura contemporánea, tanto que puede ser calificado como el hito que cierra una época. En él aparecen los rasgos que van a caracterizar a una parte importante de la cultura artística, la crítica y la arquitectura de los últimos tiempos: una forma espectacular generada con la ayuda de la tecnología digital sin la cual no hubiera sido posible, un impacto mediático tremendo y un éxito económico sin precedentes, pero sobre todo un edificio cuya función básica es aportar un plus de personalidad a una ciudad, al margen de la naturaleza, forma o historia de esta, porque es una obra de arte en sí misma. Es preciso advertir, no obstante, que la aparición del Guggenheim Bilbao no suscitó un aplauso generalizado; por ejemplo, el reputado crítico norteamericano Hal Foster lo consideró una obra arbitraria y autocomplaciente, desvinculada de su contexto.⁵

Edificios como el Guggenheim Bilbao son la síntesis perfecta del desplazamiento experimentado por una parte sustancial de la arquitectura contemporánea: el abandono del compromiso social y político que había caracterizado a una buena parte de los profesionales del siglo xx, a favor de un abierto abrazo (por no decir, matrimonio de conveniencia) con el neoliberalismo y el capitalismo que ha hecho de la arquitectura una marca y del arquitecto un vendedor de objetos bellos preparados para el ávido consumo de un público de élite. Porque la arquitectura espectáculo es producto de una época concreta y de un sistema político, social y económico que la justifica y consume: el libre mercado dominante desde finales de los años setenta del siglo pasado, que ha impulsado un capitalismo salvaje y depredador en el que el individualismo y la competencia han arrinconado conceptos como el *interés público* y el *bien común*. No podemos obviar esta situación. Tal y como afirma el famoso historiador y crítico inglés Tom Dyckhoff en su extraordinario ensayo *The Age of Spectacle. The Rise and Fall of Iconic Architecture* publicado hace pocos años (2017), [fig. 2] «para entender de verdad la arquitectura, debemos comprender las relaciones de poder que hay detrás de ella».⁶ No es extraño que detrás de esta contundente afirmación resuene la opinión expresada tiempo atrás por Gombrich y otros historiadores del arte, sobre la necesidad de atender al

⁵ DYCKHOFF, T., *The Age of Spectacle...*, *op. cit.*, p. 321.

⁶ DYCKHOFF, T., *The Age of Spectacle...*, *op. cit.*, p. 22.



Fig. 2. Portada del libro de Tom Dyckhoff, *The Age of Spectacle. The Rise and Fall of Iconic Architecture* (London, 2017).

sistema material de producción del arte.⁷ Y no es el único parecer expresado en este sentido.⁸

Por tanto, es preciso asumir que la arquitectura espectacular es un producto más de la economía global neoliberal en la que nos encontramos. Una economía que desde los años setenta del siglo pasado y la crisis del petróleo, se orienta a favorecer e incrementar el consumo, y como tal la misma ciudad se convierte en objeto consumible, en escenarios donde el espacio público, a menudo privatizado, se convierte también en lugar de consumo, donde los procesos de desindustrialización y de transformación de extensas áreas en zonas dedicadas a los servicios (la renovación del mismo Bilbao posindustrial es un claro ejemplo), producen barrios de cuidado diseño asociados también a procesos de gentrifica-

⁷ El historiador británico Ernst Gombrich, quien insistió en la necesidad de comprender la historia de la arquitectura desde el contexto de la sociedad y economía de nuestro tiempo, planteando la necesidad de superar las barreras entre las disciplinas sociales y reivindicando para el historiador la condición humanista perdida por las imposiciones académicas de las enseñanzas universitarias. Gombrich sostenía que: «La historia del arte es un hilo del tejido inconsútil de la vida que no puede aislarse de los hilos de la historia económica, social, religiosa o institucional sin dejar algunas hebras sueltas». GOMBRICH, E., *Tras la historia de la cultura*, Barcelona, Ariel, 1977, p. 110.

⁸ JENCKS, CH., *The Iconic Building: the Power of Enigma*, London, Frances Lincoln, 2005.

ción, que se llenan de lugares donde consumir. Operaciones que en muchos casos suponen la desaparición de tejidos históricos que deberían ser conservados.

Este fenómeno se inició en EE. UU. (Portland's Downtown Plan, 1972, o la reactivación esa misma década del Soho en Nueva York), y luego fue exportado con éxito a Europa. El resultado es la creación de ciudades y áreas dentro de las ciudades (suelen coincidir con los centros históricos o zonas industriales en desuso) como excitantes parques temáticos donde las grandes empresas ocupan lugares importantes, que provocan el desplazamiento de la población original sustituida por una clase media elitista con sofisticados hábitos sociales y culturales, los *hippies* convertidos en *yuppies* según el geógrafo David Ley que ha estudiado el fenómeno de la gentrificación en Norteamérica.⁹ Lugares que ofrecen experiencias únicas y exclusivas, pero que los ciudadanos no sienten como suyos. Esta es la sensación que tienen, por ejemplo, algunos de los antiguos habitantes de Covent Garden en Londres:

¿Sabes que he pisado eso toda mi vida? Esa tierra me pertenece y no soy marxista. Mi madre y mi padre caminaron por esa tierra. Mis abuelos, mis bisabuelos [...] Esto fue mío una vez, pero ahora no me pertenece. No pertenece a la gente común ahora. Pertenece a financieros en Zúrich y Nueva York.¹⁰

Habría que añadir que pertenecen también a los turistas globales, que se han apropiado de estos lugares como sucede en numerosas ciudades históricas arruinadas hoy por el turismo (Venecia, Barcelona, etc.), y que se plantean la urgencia de poner coto al efecto depredador del turismo masivo en las ciudades históricas.¹¹

Una economía hipercapitalista que también ha provocado un profundo cambio en el rol de los arquitectos tal y como los habíamos conocido hasta los años setenta del siglo xx. O al menos de una parte de los arquitectos, porque el fenómeno de la arquitectura espectáculo y del *archistar* no es algo extensible a todo el panorama profesional: David Chipperfield, por ejemplo, considera que «la arquitectura no debe ser la expresión egoísta de un genio».¹² Esta es una parte de la realidad, significativa porque ha sido la más expuesta a los medios,

⁹ DYCKHOFF, T., *The Age of Spectacle...*, *op. cit.*, p. 106.

¹⁰ DYCKHOFF, T., *The Age of Spectacle...*, *op. cit.*, p. 116.

¹¹ Sobre los cambios producidos en la ciudad histórica por efecto del turismo puede consultarse: LAYUNO ROSAS, M. A. (ed.), *La ciudad del turismo. Arquitectura, patrimonio urbano y espacio público*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2020.

¹² «Entrevista a David Chipperfield», *El Cultural*, 11/5/2018, p. 22.

pero quizás no es la más importante, aunque ha tenido un efecto decisivo en la vida cotidiana.

Inmersos en este contexto, los arquitectos han tenido que reinventarse a sí mismos como emprendedores hombres de negocios y moverse del ámbito público al privado, puesto que este campo es el que más estímulo y crecimiento ha tenido en las dos últimas décadas. Por lógica han continuado desarrollando su tarea natural, el diseño de los edificios, pero también se han visto obligados a ganar en competitividad y eficiencia económica para sobrevivir en la feroz lucha del libre mercado (supongo que podríamos hacer extensiva esta reflexión a lo que sucede en nuestro país en los últimos años, donde la mayoría de los concursos se ganan con bajas temerarias de los presupuestos que luego tienen pésimas consecuencias en el proceso de construcción de los edificios). En este sentido, analizando la situación de los arquitectos ingleses en los últimos cuarenta años, el crítico Tom Dyckhoff alude al impacto creado en este país por el modelo de los eficientes y ultra competitivos arquitectos norteamericanos, capaces de organizarse en eficaces empresas de arquitectura e ingeniería como SOM (Skidmore, Owings & Merrill), fundada en 1936 y una de las más grandes en EE. UU., que han llevado a cabo más de 10.000 proyectos en 50 países, entre ellos el Arena Tower (2016), un espectacular rascacielos en la zona de Canary Warf, en Londres, los cuarteles de la OTAN en Bruselas (2017), o el famoso Hotel Arts de Barcelona (1992), en nuestro país.

Asimismo, como buenos empresarios, los arquitectos contemporáneos han dejado de lado los prejuicios sociales y políticos para abrazar cualquier proyecto al margen de las circunstancias: Norman Foster diseñó sin problemas el Palacio de la Paz y la Reconciliación para Kazakhstan, una dictadura asiática, mientras Herzog y De Meuron crearon el Estadio Olímpico de Beijing para los juegos olímpicos de China 2008. Si todos compramos objetos chinos, por qué estos arquitectos no iban a trabajar para este Gobierno (argumentaron como justificación). Koolhaas, fundador de OMA (*Office for Metropolitan Architecture*), sobresale entre todos sus colegas por ser el arquitecto que ha abrazado con más entusiasmo el mercado neoliberal, aceptando el hecho de que vivimos en un mundo capitalista, y ha esquivado cínicamente las críticas recibidas por proyectos como el de la televisión china, un edificio tan terrorífico para algunos críticos que podría ser la morada de Darth Vader. Los arquitectos actuales (o al menos esta élite de súper estrellas) ya no diseñan viviendas sociales, hospitales o colegios, sino que piensan en satisfacer los deseos del consumidor.¹³

¹³ DYCKHOFF, T., *The Age of Spectacle...*, *op. cit.*, p. 281.



*Fig. 3. MAXXI, Museo del Arte del Siglo XXI, Roma, Zaha Hadid, vista interior del hall.
Foto de la autora.*

Los arquitectos, además, han tenido que adaptarse a un nuevo tipo de demanda y de cliente que requiere no solo edificios funcionales, sino sobre todo construcciones impactantes y excitantes que sean fácilmente reconocidas por los espectadores. Los inversores hoy demandan edificios rentables y la rentabilidad se mide en términos de reconocimiento de la imagen:

Los empresarios o emprendedores son muy buenos para reconocer que si consiguen un arquitecto de clase mundial a bordo, ese arquitecto puede mejorar el valor de ese sitio creando algo verdaderamente icónico. Es una situación en la que todos ganan, y terminas con un producto que es realmente emocionante para el público.¹⁴

El Guggenheim Bilbao (1997) de Frank Gehry, la Ciudad de las Artes y las Ciencias de Valencia (1998) de Santiago Calatrava, el edificio Gherkin (2004) de Norman Foster, el Allianz Arena (2005) y el estadio del Bayern de Múnich (2005) de Herzog y De Meuron, el Royal Ontario Museum (2007), en Canadá, de Daniel Libeskind, el edificio para la televisión china de Rem Koolhaas (2009), el MAXXI, Museo del Arte del siglo XXI (2009) de Roma, de Zaha Hadid, [fig. 3] son algunos de los más significativos ejemplos de esta *wow* arquitectura globalizada que se encuentra en cualquier esquina del planeta. No

¹⁴ DYCKHOFF, T., *The Age of Spectacle...*, *op. cit.*, p. 129.

es algo estrictamente nuevo hay que decir, porque edificios espectaculares se han construido a lo largo de la historia, desde el Panteón en Roma hasta el Palacio de Versalles en París, el mismo Centro Pompidou podría ser considerado un claro antecedente de este tipo de arquitectura, pero la escala que han adquirido hoy y sobre todo su objetivo, son bien diferentes al pasado. En el presente, estos edificios, construidos muchas veces sin una función definida, a diferencia del Pompidou que nació en 1977 con un claro uso cultural, están diseñados sobre todo para impresionar; por ejemplo, vacío, cerrado y sin uso está el famoso edificio puente diseñado por Zaha Hadid para la Exposición Internacional de 2008 de Zaragoza, que «obligó a costosos e inéditos alardes en las fases de pilotaje, estructura o lanzamiento, consentidos por una ciudad dispuesta a pagar lo que hiciera falta para proveerse de un nuevo emblema».¹⁵ Es decir, en estos casos la forma no sigue la función, la forma es la función, porque el objetivo es impresionar al espectador. Este es un cambio definitivo respecto a siglos precedentes, que tiene que ver con la capacidad comunicativa de la arquitectura. De hecho, los terribles atentados de las Torres Gemelas en 2001, las imágenes que produjeron, así como la destrucción de edificios históricos por el IS pone en evidencia que la arquitectura es un mecanismo más de comunicación y representación, como han estudiado ya extensamente expertos como Jean Baudrillard, Frederic Jameson y Beatriz Colomina.¹⁶

No es coincidencia, por otro lado, que el triunfo de la arquitectura del espectáculo se haya producido exactamente al mismo tiempo que internet ha transformado nuestras vidas:¹⁷ una industria mediática con una audiencia mayoritaria que exige una continua alimentación con imágenes espectaculares. Este aspecto visual es además relevante desde el punto de vista ideológico, puesto que la arquitectura *wow* ha sido utilizada para lavar la cara a regímenes dictatoriales como los países árabes o China. En este sentido, es especialmente significativa la operación de renovación arquitectónica desarrollada desde 2008 en Dubái, con la participación de arquitectos estelares como Jean Nouvel, responsable del diseño de una extensión del Louvre en este país, Norman Foster que diseña el Museo Nacional, Zaha Hadid, autora de un centro artístico, o

¹⁵ MOIX, L., *Arquitectura milagrosa. Hazañas de los arquitectos estrella en la España del Guggenheim*, Barcelona, Anagrama, 2010, p. 17.

¹⁶ COLOMINA, B., *Privacidad y publicidad: la arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*, Murcia, CENDEAC, 2010.

¹⁷ DYCKHOFF, T., *The Age of Spectacle...*, *op. cit.*, p. 16.



Fig. 4. Portada del libro *Lo spettacolo dell'architettura. Profilo dell'archistar*, de Gabriella Lo Ricco y Silvia Micheli (Milán, 2003).

Rem Koolhaas autor de *Concrete*, un centro cultural multifuncional. Sin olvidar otros aspectos como el régimen laboral y las condiciones inhumanas de los trabajadores que levantan estas faraónicas construcciones, denunciadas por muchos medios de comunicación, insostenibles ecológicamente por las condiciones medioambientales del territorio en el que se levantan.

El término *archistar* fue formulado en 2003 por dos arquitectas y críticas italianas, Gabriella Lo Ricco y Silvia Micheli, quienes se ocuparon de estudiar este fenómeno en su obra *Lo spettacolo dell'architettura. Profilo dell'archistar*. © [fig. 4] En este ensayo se define a los *archistar* como aquellos arquitectos de fama internacional que usan los más modernos sistemas de comunicación para aumentar la publicidad y el prestigio de su obra, y, por tanto, de su figura. El *archistar* es el resultado de la mezcla y evolución de la figura tradicional del arquitecto con la del artista excéntrico, el arquitecto profeta y la estrella de los medios de comunicación. Arquitectos estrella han existido siempre: Miguel Ángel, Bernini, Le Corbusier o Frank Lloyd Wright, sin ir más lejos, pero la apoteosis de las dos últimas décadas indica que nos encontramos en una nueva situación. Según las palabras de las autoras:

Star es el personaje que sobresale en una cierta actividad [...] *Archistar* es el arquitecto cuya actividad no está centrada exclusivamente en el diseño de edificios, sino también en la divulgación de su propia imagen [...] el *star system* arquitectónico es un sistema de producción global basado en el lanzamiento publicitario de ciertos

personajes pertenecientes al mundo de la arquitectura como si se tratara de verdaderas estrellas, a través de eficaces sistemas de divulgación. Ámbito elitista y oligárquico, el *star system* arquitectónico es comparable al *star system* cinematográfico, musical y artístico.¹⁸

Un arquitecto no nace como una estrella, sino que se convierte en ella a través del reconocimiento de la crítica y del gran público, de ahí la necesidad de aparecer en todos los medios posibles y el valor que tiene una obra de firma cuando se trata de alguien reconocido socialmente: «Los arquitectos están convirtiéndose en estrellas de *rock*, apoyadas por grupos electorales como Electa que quiere vender libros por todo el mundo». Los premios de arquitectura son el indicador de la fama y del reconocimiento social y profesional de estas figuras: Gehry obtuvo el Premio Prikter en 1989, Norman Foster en 1999, Rem Koolhaas en el año 2000, Herzog y De Meuron en 2001 (Tate Modern, 2000), Richard Rogers en 2007 y Jean Nouvel en 2008; por su parte, Zaha Hadid obtuvo el prestigioso Premio Mies Van der Rohe en 2003, y el Prikter en 2004.

El crítico español Llàtzer Moix los describía de esta manera:

En los años noventa del siglo pasado, este anhelo de arquitectura de autor, progresivamente escultórica, creció en paralelo a la globalización. Los grandes arquitectos se convirtieron en miembros de una peculiar *jet set*. Ayer estaban en San Francisco hablando con el director de un museo que proyectaba su ampliación. Hoy en Berlín estudiando el emplazamiento de un nuevo rascacielos. Y pasado mañana en Tokio, negociando la construcción de un espectacular comercio. Sumidos en este ajetreo, ganando a diario fama transfronteriza, los elegidos del olimpo arquitectónico vieron crecer sus poderes muy por encima de los del resto del colectivo [...] Los proyectos con su firma se consideraron garantía de éxito para cualquier iniciativa [...] A los promotores privados, la incorporación de un arquitecto estrella les ayudaba en ocasiones a revigorizar iniciativas inmobiliarias empantanadas en trámites burocráticos, a rebasar algunos límites, coeficientes y normativas. A los promotores públicos, les permitía refrescar la imagen de una ciudad adormilada y, como suele afirmarse, a ponerla en el mapa o, mejor dicho, a presentar sus renovadas credenciales en un mundo cambiante de urbes en liza.¹⁹

No solo esto, los arquitectos se han convertido en objeto de documentales construidos a mayor gloria de su persona y su obra: *El socialista, el arquitecto y*

¹⁸ LO RICCO, G., y MICHELI, S., *Lo spettacolo dell'architettura. Profilo dell'archistar*, Milán, Bruno Mondadori, 2003.

¹⁹ MOIX, L., *Arquitectura milagrosa...*, *op. cit.*, p. 14.

la *Turning Torso* de Fredrik Gertten (2005), que exploraba la historia del edificio levantado por Calatrava en Malmö; *Sketches of Frank Gehry*, dirigido por Sidney Pollack, 2006; *Koolhaas houselife*, 2008, de Ila Beka y Louise Lemoine, sobre la icónica casa diseñada por Koolhaas en Burdeos, analizada desde el punto de vista de la señora de la limpieza que la cuida; o *How Much Does Your Building Weigh, Mr. Foster?*, un documental sobre Norman Foster producido por su esposa Elena Ochoa (2010). Sin olvidar que también han aparecido en las series más famosas: inolvidable resulta la participación de Frank Gehry en la famosa serie *Los Simpsons*, en 2005.

Estos arquitectos también han sido objeto de publicitadas muestras como la ambiciosa exposición titulada *Frank Gehry dal 1997 (o del Guggenheim Bilbao al Guggenheim de Abu Dhabi)*, organizada por la Triennale de Milán en noviembre de 2009, criticada porque, centrándose en los aspectos formales de las maquetas y los bocetos, la exposición había eludido los problemas proyectuales y arquitectónicos. Ese mismo año en nuestro país se celebraron relevantes muestras en torno a figuras tan destacadas como Richard Rogers (en CaixaFórum Madrid²⁰ y Barcelona), Dominique Perrault (en la Fundación ICO, Madrid)²¹ y Norman Foster (*Drawings 1958-2008*, en la galería madrileña Ivorypress, Madrid).²² En este sentido, llama poderosamente la atención el hecho de que este fenómeno, dedicar exposiciones a arquitectos vivos y famosos, ha crecido prodigiosamente en los últimos veinte años, lo que debería merecernos una reflexión detenida, ya que resulta obvio que tiene un calculado impacto mediático y pone en evidencia cómo la figura aurática y casi mítica del arquitecto se convierte en sí misma en objeto a ser exhibido, desplazando a sus propias obras. Uno de los ejemplos más asombrosos de este proceso fue la singular muestra organizada en febrero de 2003 por el Centro Pompidou de París en

²⁰ «El universo humanístico de Richard Rogers, en el CaixaForum de Madrid», en *ABC*, 10/7/2009, consultado en la edición digital <https://www.abc.es/cultura/arte/abci-universo-humanistico-richard-rogers-caixaforum-madrid-200907080300-922368985976_noticia.html> (consulta: 30/9/2019).

²¹ «El universo creador del arquitecto francés Dominique Perrault, en Madrid», 29/1/2009, <https://www.elconfidencial.com/cultura/2009-01-29/el-universo-creador-del-arquitecto-frances-dominique-perrault-en-madrid_1032533/> (consulta: 30/9/2019).

²² «Dos centenares de dibujos nos acercan al universo creativo de Norman Foster», *Mas-deArte*, 1/9/2009, <<https://masdearte.com/dos-centenares-de-dibujos-nos-acercan-al-universo-creativo-de-norman-foster/>> (consulta: 30/9/2019).

torno a Philippe Starck, recibida con cierta crítica por los medios.²³ En ella se consagraba el proceso de suplantación iniciado en otras muestras anteriores, ya que Starck no quiso mostrar un *show-room* de objetos convencionales, sino que decidió montar una gigantesca instalación virtual (actores incluidos), con once grandes pantallas de plasma colgadas del techo en las que se iban proyectando los objetos diseñados por el diseñador francés, y debajo de cada una de ellas un busto holográfico de Starck que hablaba sin parar explicando sus piezas. La instalación se completaba convenientemente con un fondo sonoro concebido por la músico Laurie Anderson.

Este proceso, la transformación del arquitecto (y de la arquitectura) en una marca de éxito, por tanto en una mercancía, hay que analizarlo como producto del neoliberalismo, del capitalismo ultra liberal en su versión contemporánea. Uno de los efectos más visibles de esta circunstancia es la asociación entre arquitectos y grandes empresas de la moda. El primer paso de esta relación fue el diseño de tiendas y almacenes: la famosa e icónica tienda de Prada en el Soho de Nueva York (2001), es una buena prueba de ello. En defensa de este tipo de obras, Rem Koolhaas, responsable de este proyecto, argumenta que las tiendas son la forma arquitectónica por excelencia de nuestro tiempo, como lo fueron las catedrales en el pasado, un espacio basura (*junkspace* en sus palabras), en el que pasamos la mayoría de nuestro tiempo. No solo eso, el arquitecto se convierte en una marca en sí misma y los objetos creados por él en codiciadas piezas del diseño contemporáneo; así, la famosa arquitecta anglo-iraquí Zaha Hadid, prematuramente desaparecida a los 65 años en 2016, diseñó joyas para Georg Jensen, bolsos para Fendi y botes de perfume para Donna Karan.

Más aún, como muestra de la unión entre arquitectura y moda (hasta cierto punto una *liaison dangereuse*), hay que mencionar la proliferación de centros culturales y espacios expositivos diseñados por estos arquitectos y promovidos por los grandes empresarios globales de la moda mundial, convertidos en los mecenas del siglo XXI. Este es un fenómeno particular que merece una especial atención,²⁴ ya que algunos conocidos empresarios como Bernard Arnault, François Pinault y Miuccia Prada, han traspasado el escenario de los negocios

²³ RIDING, A, «Philippe Starck as Talking Heads», en *The New York Times*, 20/3/2003, consultado en la edición digital, <<https://www.nytimes.com/2003/03/20/arts/philippe-starck-as-talking-heads.html>> (consulta: 30/9/2019).

²⁴ HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., «Arte 'Prêt-a-porter': el mecenazgo chic. Fondazione Prada y Foundation Louis Vuitton», en CHAVES MARÍN, M. A. (ed.), *Narrativas Urbanas. VIII Jornadas Internacionales Arte y Ciudad*, Madrid, Grupo de Investigación Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea, Universidad Complutense de Madrid, 2018, pp. 11-22.



Fig. 5. Fondation Louis Vuitton, París, Frank Gehry. Vista general del edificio con la instalación del Daniel Buren, 2017. Foto de la autora.

del lujo para llegar al campo de la cultura. Estas tres figuras en concreto pelean por un capital económico, pero también simbólico, y su campo de batalla son las grandes urbes de la moda, donde ya hay relevantes infraestructuras culturales. La pelea empresarial entre estos magnates se ha trasladado del mundo de la moda al del arte y toma cuerpo en el espacio de capitales como París, donde ha abierto sus puertas la *Foundation Louis Vuitton* (Frank Ghery, 2014) [fig. 5], Milán, ciudad en la que se encuentra la *Fondazione Prada* (Rem Koolhaas, 2015), o Venecia, donde hace ya una década se inauguró la *Fondazione Punta della Dogana* (Tadao Ando, 2009). En estas históricas urbes se libra ahora la batalla por encontrar el lugar mejor situado para levantar el edificio más impactante, lo que conduce a una acumulación de centros artísticos desconocida hasta el momento y a la proliferación de edificios icono no siempre bien asimilados por su contexto urbanístico y cultural:

Ya no basta con tener por lo menos una tienda de Prada para ser una ciudad de la lista A: hay que tener, como Milán, una Fondazione Prada dedicada al arte contemporáneo. Y si de verdad se quiere ser una marca de lujo-lujo, conviene seguir el ejemplo de Cartier y encargar a Jean Nouvel una fundación artística y contemporánea en París. Porque ya se sabe que los ruinosos desfiles de alta costura resultan rentables en

tanto que vanguardia simbólica y emblema de las marcas *prêt-à-porter* que vestimos a diario los ciudadanos de a pie. Del mismo modo, un escaparate fastuoso en la rue Saint Honoré acaba equivaliendo a un museo glamuroso en el Bois de Bologne o el Gran Canal de Venecia: gastos —y fastos— de representación.²⁵

Estos nuevos centros culturales han contribuido a reforzar la tendencia a la espectacularidad de la arquitectura, a la vez que a homogeneizar el arte contemporáneo produciendo el recelo entre los críticos y los medios de comunicación, puesto que «los mismos artistas —próximos a la moda y el mercado— se repiten en unas y otras [colecciones]». ²⁶ Esta es también la opinión de directores de museos públicos, como Manuel Borja-Villel, quien considera que: «En una época donde el mercado es tan dominante puede provocar que muchas colecciones sean idénticas siguiendo criterios de modas y etiquetas». ²⁷ En el mismo sentido se expresa el crítico norteamericano Hal Foster: «Estas neoaristocráticas instituciones no pretenden tener conexión real con la esfera pública. Están lejos de los centros urbanos, son museos con el mismo tipo de propuesta, en el que pesan a partes iguales el prestigio y la colección y que compiten en la compra con instituciones que son, al menos, semipúblicas». ²⁸ Pero estas plausibles críticas no ocultan el aplastante éxito mediático y social de los lugares auspiciados por estos promotores, que, por otro lado, retoman la tradición histórica del mecenazgo artístico.

Este fenómeno ha contribuido también decisivamente a apuntalar la relevancia de los arquitectos estrellas y del fenómeno de la autoridad, concepto que nos serviría para comprender el hecho de que una obra de arte es importante en cuanto es producto de un autor (o de una marca) y, por tanto, lo verdaderamente trascendente es la firma. «En Los Ángeles, una casa de Gehry tiene un rango tan alto en el competitivo juego de la posición social, que a su lado un retrato de Warhol apenas vale nada», afirma el crítico e historiador Deyan Sudjic. ²⁹ Y esta circunstancia ha acabado conduciendo al culto desafortunado de las administraciones públicas y los mecenas privados hacia los edificios de fir-

²⁵ MONTES, J., «Arte Prêt-À-Porter», en *ABC*, 3/11/2007, p. 34.

²⁶ GARCÍA VEGA, M. Á., «Contenedores de lujo y arte», *El País*, 1/8/2015, p. 23.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ SUDJIC, D., *La arquitectura del poder. Cómo los ricos y poderosos dan forma a nuestro mundo*, Barcelona, Ariel, 2007, p. 264.

ma, los iconos, que han causado furor en las últimas décadas.³⁰ Como denuncia de nuevo Sudjic: «Ahora todo el mundo quiere un icono. Quieren que un arquitecto haga lo mismo que hizo el Guggenheim de Gehry para Bilbao y el teatro de la ópera de Jorn Utzon para Sydney».³¹

Los medios de comunicación, la prensa diaria y las revistas especializadas, han sido una herramienta clave en el reconocimiento social otorgado a estos profesionales, tanto que casi recuerdan los halagos desplegados por Vasari en sus famosas *Vidas de artistas*. Son numerosas las veces que aparece el término *genio* aplicado a alguno de ellos, en especial al famoso Frank Gehry, quien en 2001 era calificado por su maestro, el prestigioso arquitecto norteamericano Philip Johnson, como el «mejor arquitecto contemporáneo».³² Zaha Hadid, figura en torno a la cual se ha desarrollado una particular imagen de arquitecto excéntrico y genial, es calificada como la «arquitecta de los sueños».³³ [fig. 6] Según los medios, Jean Nouvel obtuvo el Premio Prikter por su «persistencia, imaginación, exuberancia», entre otras características,³⁴ y la prensa le describe como «El Gran Hacedor».³⁵ Asimismo, Santiago Calatrava es calificado como arquitecto «original y valiente»,³⁶ mientras la escena artística y arquitectónica española se calificaba como «genial» y «vibrante»,³⁷ y en ella Rafael Moneo era presentado como «el arquitecto de la intensidad».³⁸

En cuanto a las obras, en la línea del lenguaje utilizado respecto a los arquitectos, son descritas en términos que aluden al impacto sensorial y emocional más que a las características estrictamente arquitectónicas (funcionales, estructurales, materiales, etc.) de la obra. El pistolezato de salida al uso de este lenguaje lo dio el crítico norteamericano Herbert Muschamp en su elogioso artículo sobre el Guggenheim titulado «The Miracle in Bilbao», publicado en

³⁰ VALLÍN, P., «La fiebre del edificio símbolo. Ciudades españolas intentan proyectarse con obras de grandes arquitectos», *La Vanguardia*, Barcelona, 4/2/2007, pp. 42-43.

³¹ *Ibidem*.

³² *El País*, Madrid, 19/4/2001.

³³ *Elle Deco* (versión española), octubre de 2006, p. 106.

³⁴ *Elle Deco*, mayo de 2008, pp. 81-82.

³⁵ *Elle Deco* (versión española), 2006, p. 67.

³⁶ *XL Semanal*, 24/4/2009, pp. 36-42.

³⁷ *Elle*, enero de 2009, p. 124.

³⁸ *El País*, 4/8/2005, p. 25.



Fig. 6. Artículo publicado en el suplemento semanal La Repubblica delle Donne, del diario italiano La Repubblica, Roma, 12 junio 2004, sobre la arquitecta Zaha Hadid.

The New York Times el 7 de septiembre de 1997.³⁹ En este texto se calificaba la ciudad como un lugar milagroso, destino de un nuevo peregrinaje cultural, y al edificio —que de manera significativa consideraba un producto norteamericano— como un motivo de orgullo colectivo que al mismo tiempo era un hito en su tiempo: «Con este edificio, la arquitectura estadounidense ha vuelto al presente de golpe». Muschamp estaba tan emocionado con el edificio que llegaba a comparar sus formas sensuales con la voluptuosidad de Marilyn Monroe.⁴⁰

Esta tendencia continuó en otros textos, donde los edificios de Hadid son calificados como «únicos y emocionantes»;⁴¹ por cierto, la misma arquitecta decía de su última obra, el MAXXI de Roma, que debía producir excitación en el visitante, algo que verdaderamente conseguía a través de las laberínticas escaleras, muros inclinados y cubiertas de hormigón rasgadas. Por su parte, Daniel Libeskind es presentado como un «arquitecto de emociones»,⁴² mientras Herzog y De Meuron declaran: «Queremos edificios sensuales. A la gente le gusta tocar y sentir». ⁴³ Un ejemplo más, la Foundation Louis Vuitton de

³⁹ MUSCHAMP, H., «The miracle in Bilbao», *The New York Times*, 7/9/1997, consultado en la edición digital <<https://www.nytimes.com/1997/09/07/magazine/the-miracle-in-bilbao.html>> (consulta: 30/9/2019).

⁴⁰ *Ibidem*. La traducción del texto original es de la autora.

⁴¹ *AD Architectural Digest* (versión española), marzo de 2009, n.º 34, p. 145.

⁴² *Elle Deco* (versión española), mayo de 2009, p. 68.

⁴³ *EPS*, suplemento dominical del diario *El País*, 2/5/2010, p. 30.

París ha sido calificada como «nuevo orgullo de París»,⁴⁴ «centro neurálgico más» de la cartografía mundial del arte, «caparazón de lujo» o «mastodonte de cristal».⁴⁵ En resumen, una arquitectura que quiere seducir y emocionar, más que funcionar, y que cuenta con el auxilio de la nueva tecnología para producir estas impactantes y seductoras formas que dejan al público sin palabras. Frente a los excesos verbales de los críticos, la suspensión del juicio y de la voz del espectador.

Esta insistencia en lo sensorial se relaciona también con una tendencia en el ámbito de los museos, instituciones que van a priorizar la diversión y la experimentación por encima del conocimiento. Cuanto más interactivo y experimental sea un museo, más éxito tendrá entre el público. A mediados de la década de los noventa, Nicholas Serota, en su momento director de la Tate Gallery, ya describió este cambio en su obra *Experience or Interpretation: the Dilemma of Museums of Modern Art*.⁴⁶ El crítico francés Nicolas Bourriard profundizaría en esta idea con su *Estética relacional*,⁴⁷ publicada en 1998, en la que insistía en el cambio de *status* de los espacios culturales, que venían a ser definidos no tanto como lugares expositivos, sino de intercambio de experiencias y encuentros. La arquitectura espectacular ha contribuido decisivamente a potenciar estas experiencias y ha sido fundamental para vender y consumir la experiencia de visitar no solo los edificios, sino las ciudades en las que se insertan. Estamos inmersos en la narrativa del lugar. La arquitectura espectacular funciona como un instrumento de comunicación con el cliente, a través de la sensación de envolver y fascinar al espectador, que se siente cómplice privilegiado del lugar que visita. Recorrer lugares y edificios como estos le hacen sentirse parte de una experiencia elitista. El objetivo ya no es conocer o visitar un museo e incrementar el conocimiento sobre un período o un artista concreto, sino consumir una experiencia de lujo que otros sectores o grupos sociales, menos favorecidos o con menor posibilidad económica o cultural, no van a poder disfrutar.

⁴⁴ YBARRA, T. (2014), «El nuevo orgullo de París», en *Fuera de Serie*, suplemento del diario *Expansión*, 21/10/2014, pp. 24-26.

⁴⁵ VICENTE, Á., «Un museo llamado Louis Vuitton. La fundación de la marca francesa, situada en un espectacular edificio de Frank Gehry, sella el triunfo de la poderosa alianza entre el arte y el sector del lujo», *El País*, 18/10/2014, p. 46.

⁴⁶ SEROTA, N., *Experience or Interpretation: the Dilemma of Museums of Modern Art*, London, Thames and Hudson, 1997.

⁴⁷ BOURRIARD, N., *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 1998.



Fig. 7. Edificio de viviendas en 50th Street con la 28th Street, Nueva York, Zaha Hadid, 2018. Foto de la autora.

Esta circunstancia no se aplica solo a museos o centros culturales, enteras partes de la ciudad o elementos concretos de ella como los puentes, por ejemplo, se someten a este objetivo: la producción de experiencias únicas y singulares. Tom Dyckhoff menciona varios ejemplos de espectaculares puentes y obras públicas, calificándolos como verdaderas *performance*.⁴⁸ Entre ellos menciona el Millenium Bridge de Londres, diseñado por Norman Foster y el escultor Anthony Caro para conectar la Tate Modern con la City (2000), el Gateshead Millennium Bridge en Newcastle diseño de Wilkinson Eure (2001), o la recuperación de la High Line en Manhattan (2009-2015), una exitosa intervención en una línea ferroviaria en altura convertida hoy en un frecuentadísimo parque urbano, que permite al visitante convertirse en un verdadero *voyeur* y acercarse a las viviendas de lujo de la zona, entre ellas el edificio diseñado por Zaha Hadid a la altura de la calle 28.⁴⁹ [fig. 7] Para Dyckhoff, High Line es un

⁴⁸ DYCKHOFF, T., *The Age of Spectacle...*, *op. cit.*, p. 176.

⁴⁹ ZABALBESCOA, A., «Zaha Hadid se asoma a Nueva York», *El País*, 3/4/2018, consultado en la edición digital, <https://elpais.com/cultura/2018/04/03/actualidad/1522762944_828850.html> (consulta: 30/9/2019).

paisaje para consumir con todos los sentidos, pero sobre todo con la vista, que incluye el despliegue de *tableaux vivants* de desnudos y musculosos cuerpos, los habitantes de los edificios colindantes.⁵⁰

LA CRISIS ECONÓMICA DE 2008 Y SUS EFECTOS EN LOS ARCHISTAR

El fulgor de la arquitectura icónica no ha podido sin embargo soportar las críticas y el impacto de la crisis mundial que explotó con la tristemente famosa quiebra de Lehman Brothers el 15 de septiembre de 2008. La crisis mostró al rey desnudo de sus ropajes, evidenciando, en especial en nuestro país, la burbuja no solo financiera, sino inmobiliaria que dejó España llena de ruinas modernas, urbanizaciones abandonadas aun antes de ser habitadas, un grotesco paisaje que ha sido ya objeto de interesantes ensayos y exposiciones como *Ruinas modernas*, de la arquitecta Julia Schulz-Dornburg⁵¹ (2012), en la que recogía fotográficamente de manera exhaustiva estos testimonios.

Como recoge el crítico Llàtzer Moix en su ensayo *Arquitectura milagrosa. Hazañas de los arquitectos estrella en la España del Guggenheim*, publicado en 2010:

A caballo entre el siglo xx y el xxi, España creyó en los milagros. Concretamente, en los milagros que podían obrar los arquitectos estrella. Bastó que Bilbao levantara el Guggenheim y, por su gracia, saltara de la grisura posindustrial a los brillos de la economía terciaria, para que comunidades autónomas, ciudades y pueblos depositaran parte de sus esperanzas de futuro en la labor de los arquitectos más afamados. Estas instancias públicas —también otras privadas— parecieron convencidas de que los edificios estelares poseían poderes extraordinarios, si no sobrenaturales. Es decir, que garantizaban visibilidad global, atraían a multitudes turísticas y estimulaban la economía local. En la era de la imagen y la simulación, un edificio de rúbrica selecta y formas espectaculares adquiriría el potencial renovador que antaño se atribuía al conjunto de una sociedad organizada y emprendedora. La arquitectura pasó a ser considerada mano de santo.⁵²

Antes de que esto sucediera ya se habían escuchado algunas críticas, como la opinión del arquitecto andaluz Santiago Cirugeda, conocido por sus subversi-

⁵⁰ DYCKHOFF, T., *The Age of Spectacle...*, *op. cit.*, p. 180.

⁵¹ SCHULZ-DORNBURG, J., *Ruinas modernas: una topografía de lucro*, Barcelona, Àmbit Serveis Editoriales, 2012.

⁵² MOIX, LL., *Arquitectura milagrosa...*, *op. cit.*, p. 9.

vas ocupaciones de espacio público y privado, quien en 2005 había expresado que: «Una ciudad no se mejora porque se haga un Guggenheim». ⁵³ No fue la única voz discrepante. A pesar de que los medios de comunicación en general aplaudieron este tipo de proyectos, algunos críticos como el arquitecto Fredy Massad, autor del polémico blog *La viga en el ojo*, ⁵⁴ denunciaron la banalidad y vacuidad de estas obras, producto de la cultura del usar y tirar que domina nuestros días: «edificios que se han convertido en piezas descontextualizadas, de autoría intercambiable, vulgares y vulgarizadores de la arquitectura». ⁵⁵ Este crítico no es menos duro cuando define el arquitecto contemporáneo como: «un individuo igualmente vendible de intensidad carismática, capaz de cambiar incesantemente y afrontar cada proyecto desde el absoluto olvido o negación del anterior, transformándose permanentemente para cada proyecto [...] reinventándose desde la intensificación de su propia persona a través de la espectacularidad del proyecto». ⁵⁶

En sus artículos, Massad ha denunciado constantemente «la frivolidad mercantilizadora y personalista de la arquitectura en el último decenio», ⁵⁷ «la total estupidez que rige la arquitectura actual» producto del legado de esta era de arquitectura icónica: «un absoluto vacío de ética y responsabilidad», ⁵⁸ que coincide con la codicia y la ambición de la sociedad actual, que han dado lugar a los escandalosos casos de corrupción política (en especial, en nuestro país), que no vamos a dejar de lamentar. Massad insiste, como otros críticos, en el peligroso maridaje entre *archistar* y mecenas, porque ha servido para legitimizar «un discurso vacío y engañoso, incesantemente difundido por los medios, cuyo aparente objetivo era justificar esa nueva estructura en base a términos de valor social y progreso político». ⁵⁹

El progreso, para Massad, ya no se mediría por el avance social sino por la cantidad de edificios fetiche producidos como bienes de consumo para unas

⁵³ «Emergentes y divergentes. Santiago Cirugeda. Arquitecto y ocupa» (entrevista realizada al arquitecto por los periodistas Jesús Ruiz Mantilla y Miguel Mora), contraportada del diario *El País*, 22/8/2005.

⁵⁴ <<https://abcblogs.abc.es/viga-en-el-ojo/>>

⁵⁵ MASSAD, F., *La viga en el ojo. Escritos a tiempo*, Madrid, Ediciones Asimétricas, 2015, p. 25.

⁵⁶ MASSAD, F., *La viga en el ojo...*, *op. cit.*, p. 26.

⁵⁷ MASSAD, F., *La viga en el ojo...*, *op. cit.*, p. 19.

⁵⁸ MASSAD, F., *La viga en el ojo...*, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁹ MASSAD, F., *La viga en el ojo...*, *op. cit.*, p. 13.

élites que imponen sus gustos y criterios a toda la sociedad, con la connivencia de los críticos y del mismo sistema profesional. Massad cuestiona abiertamente la posición de la crítica arquitectónica, «cuyas más prominentes voces no han hecho sino alinearse con esta entente de arquitectos de poder y sus intereses, esencialmente desde su puesto en los medios pero también desde sus posiciones como miembros de jurados, comisarios de exposiciones».⁶⁰

En esta era de las *fake news* y la posverdad, Massad exige una verdadera autocritica que no aparece en los medios profesionales porque el pensamiento crítico se encuentra estancado,⁶¹ y que revela el colosal vacío intelectual en el que nos encontramos sumidos. Advierte también el peligro del «advenimiento de un nuevo y más fuerte conservadurismo que trata de bloquear el acceso de posiciones que puedan renovar genuinamente el pensamiento en la arquitectura».⁶² Los acontecimientos de los dos últimos años no han hecho sino, tristemente, dar la razón a este autor.

Lo que revela la proliferación de estos edificios, que a pesar del despilfarro y el sobrecosto que suelen conllevar han obtenido un gran éxito político y mediático, es que durante décadas hemos producido una cultura cegada por el brillo de los oropeles, que ha olvidado valores éticos fundamentales, y que hoy está enferma y dañada. Una arquitectura producto del hipercapitalismo y la megalomanía al servicio de la sociedad del espectáculo, que ha perdido el norte porque ha olvidado su compromiso con la sociedad y su deber de cumplir con dignidad las necesidades mínimas de la población. Una arquitectura convertida en objeto de lujo diseñado para ser fotografiado y transmitido a todo el mundo, experimentado sensorialmente con todos los sentidos, pero que no ha mejorado la calidad de vida de los ciudadanos porque no es democrática, sino elitista.

Esta situación se ha producido, entre otros factores, por la coincidencia de *archistars* cuyo ego se ha impuesto sobre cualquier otra circunstancia, y promotores que han olvidado sus obligaciones profesionales. Todo lo sucedido con el arquitecto español Santiago Calatrava es especialmente ejemplar en este sentido. Volvemos de nuevo al arquitecto y crítico Llätzer Moix, director durante dos décadas de la sección cultural del diario catalán *La Vanguardia*, quien ha puesto en evidencia este peligroso maridaje en su fascinante y polémico ensayo

⁶⁰ MASSAD, F., *La viga en el ojo...*, *op. cit.*, p. 15.

⁶¹ MASSAD, F., «Calatrava como coartada», 14/12/2016, <<https://abcblogs.abc.es/viga-en-el-ojo/otros-temas/calatrava-como-coartada.html>> (consulta: 30/9/2019).

⁶² MASSAD, F., *La viga en el ojo...*, *op. cit.*, p. 16.

*Queríamos un Calatrava. Viajes arquitectónicos por la seducción y el repudio.*⁶³ En este texto, Moix describe al arquitecto como un ególatra dispuesto a imponer sus ideas y proyectos sobre cualquier otra cuestión, y a sus promotores como unos irresponsables que supeditaron el bien común a los intereses de Calatrava. No hay que olvidar que los sobrecostes producidos por las obras de Calatrava en Valencia le costaron al erario público cien millones de euros en veinte años.

En este libro Llàtzer Moix pone en evidencia la obediencia y sumisión del poder público a los deseos de los *archistar*, una circunstancia que tiene como efecto, además, impedir el desarrollo y el crecimiento de los jóvenes arquitectos, algo denunciado por otros autores como Lorenzo Fellin, quien se lamentaba de los obstáculos presentados a los jóvenes, a través de concursos arquitectónicos insalvables, a los que solo podían presentarse arquitectos de prestigio.⁶⁴ En la misma línea, en 2008, el arquitecto italiano Pietro Pagliardini lamentaba la invasión de los *archistar* en Italia, favorecida por políticos de todos los signos, que dan el golpe de gracia al patrimonio cultural, el único 'pozo de petróleo' para un país como este.⁶⁵

Esta sensación de élite cultivada por los *archistar* y sus promotores, de indiferencia hacia los lugares y de imposición de su visión de la realidad sobre los intereses comunes, es producto del relativismo absoluto y del nihilismo contemporáneo y ha hecho mucho daño alejando la arquitectura de las necesidades de la población. Al respecto hay que señalar cómo Koolhaas ha concluido su controvertida aportación a la teoría arquitectónica contemporánea afirmando «que la arquitectura ya no precisa de relación ni con el lugar ni con el tiempo. Con ello ha desarrollado una estrategia que valida el desconocimiento, la ignorancia y la indiferencia, y cuyo auténtico fundamento [según Fredy Massad] es el oportunismo»,⁶⁶ el mercado, podríamos añadir.

Asumidas estas críticas, en el campo de la praxis profesional se encuentran algunos signos que nos hablarían de un cambio de paradigma. Por un lado, la concesión del Premio Pritzker 2018 al arquitecto indio Balkrishna Doshi,⁶⁷ un

⁶³ MOIX, LL., *Queríamos un Calatrava. Viajes por la seducción y el repudio*, Barcelona, Anagrama, 2016.

⁶⁴ ALÌNGAROS, N., *No alle archistar. Il manifesto contro le avanguardie*, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina, 2009, p. 14.

⁶⁵ SALÌNGAROS, N., *No alle archistar...*, *op. cit.*, p. 32.

⁶⁶ MASSAD, F., *La viga en el ojo...*, *op. cit.*, p. 45.

⁶⁷ MASSAD, F., «Balkrishna Doshi, Premio Pritzker 2018: un arquitecto de lo esencial», *ABC*, 9/3/2018, consultado en: <https://www.abc.es/cultura/abci-balkrishna-doshi-premio-pritzker-arquitectura-2018-galardon-esencial-201803071559_noticia.html>

profesional cuya trayectoria ha marchado alejada de las modas y sensible a su territorio, sin olvidar las técnicas constructivas ancestrales de su país. Además, hay que dejar constancia de la aparición de colectivos de jóvenes arquitectos que sustituyen la individualista figura del *archistar* por la del grupo, centrados en proyectos de corte social concebidos para elevar el nivel de vida de los ciudadanos y resolver los problemas de los habitantes del siglo XXI, que olvidan la forma para volver a la función, que utilizan la tecnología de una manera práctica, sin caer fascinados por los productos que puedan resultar de ella, que rechazan el concepto de *marca*, del aura del arquitecto y de la arquitectura como mercancía porque la arquitectura es cultura, que se niegan a producir objetos estériles e innecesarios. Una arquitectura que repara y recicla en vez de consumir y derrochar, que pone el foco en el ciudadano y no en el arquitecto como protagonista.

En esta línea se encuentran los ganadores del Premio Mies van der Rohe 2019, el estudio francés Lacaton & Vassal, concedido a la transformación de tres bloques de vivienda en Burdeos,⁶⁸ un ejemplo de rehabilitación inteligente, funcional y económico, que ha consistido en «aislar los edificios existentes con una estructura portante que amplía los pisos 25 metros, permite agrandar los antiguos ventanales mejorando la iluminación y se realizó, con el mismo coste que una piel de aislamiento, sin tener que desalojar a los inquilinos de los pisos y en un plazo de 12 días. Emplear el ingenio para cuidar a la gente y el medio ambiente respetando un precio razonable apunta a los objetivos sanadores de la arquitectura».⁶⁹

Algunos ejemplos de esta práctica arquitectónica diferente son los proyectos de *Recetas urbanas. Santiago Cirugeda. Arquitectura social*,⁷⁰ o el trabajo de *Lacol Arquitectura cooperativa*,⁷¹ [fig. 8] un grupo de arquitectos que tienen su base en el barrio de Sants, Barcelona, que se han distinguido por la defensa del patrimonio industrial en esta zona, en particular de Can Batllò, donde han recuperado una de sus naves con criterios de reutilización y reciclaje de lo exis-

⁶⁸ SLESSOR, C., «Grand-Parc, Bordeaux review-a rush of light, air and views», *The Guardian*, 12/5/2019, consultado en: <<https://www.theguardian.com/artanddesign/2019/may/12/grand-parc-bordeaux-lacaton-vassal-mies-van-der-rohe-award>> (consulta: 30/9/2019).

⁶⁹ ZABALBESCOA, A., «Construir más allá de la vista», *Babelia, El País*, 21/12/2019, p. 16.

⁷⁰ <<http://www.recetasurbanas.net/v3/index.php/es/>> (consulta: 30/9/2019).

⁷¹ <<http://www.lacol.coop/>> (consulta: 30/9/2019).



Fig. 8. *Artefacte a Vilafranca, Vilafranca del Penedès, 2016, intervenció en un espai públic, Lacol Arquitectura Cooperativa.*

Fuente: <<http://www.lacol.coop/projectes/artefacte-a-vilafranca/>>.

tente. Además, en Cataluña pueden citarse también a *Estudio Harquitectes*,⁷² de Sabadell (David Lorente, Xavier Ros, Roger Tudó y Josep Ricart), defensores de una arquitectura kilómetro cero. Por otro lado, a nivel nacional pueden mencionarse *Arquitecturas Colectivas*,⁷³ una red de profesionales y colectivos que promueven la construcción participativa del entorno urbano, *Basurama*,⁷⁴ [fig. 9] *Vivero de iniciativas urbanas*,⁷⁵ y *Todo por la praxis*,⁷⁶ colectivos que practican una arquitectura diferente desde hace años. Organizados con estructuras horizontales, abiertas y participativas, plantean una manera diversa de abordar la arquitectura y el urbanismo, que pasa por recuperar por, para y con la ciudadanía, el espacio público como símbolo de todo lo que el neoliberalismo ha arrebatado a la sociedad contemporánea, además de proponer nuevos modelos y maneras de vida colectiva.⁷⁷ Estos colectivos enlazan con una tradición española, la del asociacionismo de barrio, una forma de organización vecinal y

⁷² <<http://www.harquitectes.com/>> (consulta: 30/9/2019).

⁷³ <<https://arquitecturascolectivas.net/>> (consulta: 30/9/2019).

⁷⁴ <<https://basurama.org/>> (consulta: 30/9/2019).

⁷⁵ <<https://vicvivero.net/>> (consulta: 30/9/2019).

⁷⁶ <<https://todoporlapraxis.es/>> (consulta: 30/9/2019).

⁷⁷ LACOL Y LA CIUTAT INVISIBLE, *Habitar en comunidad: la vivienda cooperativa en cesión de uso*, Barcelona, Arquia, 2018.



Fig. 9. Recuperación de un espacio abandonado en el barrio de San Cristóbal de los Ángeles, Madrid, , 2016, intervención de Basurama y Boa Mistura.

Fuente: <<http://lagrietaonline.com/la-regeneracion-de-nuestros-barrios/>>.

ciudadana que desde los años setenta del siglo pasado ha venido reclamando que las infraestructuras no eran solo recursos, sino elementos que permitían el derecho al ejercicio político de la ciudadanía, algo que la mercantilización de todos los aspectos de la vida contemporánea ha intentado ocultar y hacer desaparecer.

Otros signos de cambio en el panorama internacional son la concesión en 2015, del prestigioso Premio Turner (a un artista o grupo británicos de menos de 50 años) al colectivo *Assemble*,⁷⁸ un grupo de profesionales de distintos ámbitos (arquitectos, artistas y diseñadores) dedicado a proyectos de viviendas sociales caracterizados por la autoconstrucción y la recuperación. Entre sus obras se encuentra la transformación de una gasolinera abandonada en un cine temporal (*Cineroleum*, 2010), en Clerkenwell, al este de Londres, donde aplicaron su máxima de *do it yourself*, usando materiales reciclados y con la ayuda de voluntarios y transeúntes. La práctica de trabajo de *Assemble* persigue acabar con la separación entre el público y el proceso por el cual los lugares son creados, proponiendo involucrar activamente a la gente como participante y colaborador en el diseño y la ejecución de los trabajos.

⁷⁸ RODRÍGUEZ, C., «El Premio Turner para un grupo de 16 regeneradores», *El Mundo*, 7/12/2015, consultado en la edición digital: <<https://www.elmundo.es/cultura/2015/12/07/5666069f268e3ef1118b4632.html>> (consulta: 30/9/2019).

Más radical es la apuesta de *Forensic Architecture*,⁷⁹ un grupo de investigación multidisciplinar que incluye arquitectos, profesores, artistas, cineastas, fotógrafos y periodistas, fundado en 2011 en el Centro de Arquitectura de Goldsmiths, Universidad de Londres, por el arquitecto Eyal Weizman.⁸⁰ Este grupo utiliza la denominada *arquitectura forense* para denunciar la violación de los derechos humanos en los conflictos contemporáneos. Para ello usan sistemas de representación arquitectónica y otros medios multimedia (mapas, maquetas, diseños, fotogrametría, reconstrucción virtual, modelos digitales 3D, grabaciones de vídeo y audio, instalaciones). En concreto en colaboración con Amnistía Internacional desarrollaron una plataforma de datos *Open Source* llamada *Patrrn- data driven, participatory fact mapping*, que permite recoger datos de manera anónima, lo que permite contrastar las a menudo manipuladas, incluso falsas, versiones oficiales, y poder reconstruir y visualizar estos abusos. Con esta herramienta han investigado, por ejemplo, el incendio en una fábrica de Karachi, el bombardeo de hospitales en Siria o los ataques a las fuerzas israelíes en Gaza entre el 8 de julio y el 26 de agosto de 2014. De hecho, la investigación relacionada con el asesinato de un conductor palestino en Umm al-Hiram fue nominado para el Premio Turner 2018.⁸¹

Lo curioso de este colectivo es que van un paso más allá de lo que podemos concebir como práctica arquitectónica, porque emplean la tecnología, en concreto herramientas usadas para el diseño de edificios o de ciudades, para denunciar las injusticias sociales. Más sorprendente aún resulta el hecho de que se sirven de medios de representación y exhibición propios del arte contemporáneo como son exposiciones interactivas e instalaciones,⁸² para mostrar el resultado de sus investigaciones. De esta manera, al utilizar el contexto de una galería o un espacio artístico donde el espectador espera ver una obra de arte y no un conjunto de representaciones visuales que parecen mapas de geolocali-

⁷⁹ <<https://forensic-architecture.org/>> (consulta: 30/9/2019).

⁸⁰ WEIZMAN, E., *Forensic Architecture. Violence at the Threshold of Detectability*, New York, Zone Books / University of London, 2019.

⁸¹ *Turner Prize.18, Forensic Architecture. Naeem Mohaiemen, Charlotte Prodger, Luke Willis Thompson*, London, Tate Britain, 2018.

⁸² Entre otras pueden citarse: *Forensic Architecture: Towards an Investigative Aesthetics*, Barcelona Museum of Contemporary Art, 2017; y *Counter Investigations: Forensic Architecture*, London, Institute of Contemporary Arts, March-May 2018.

zación, reconstrucciones virtuales de bombardeos y escenarios de atentados y de matanzas, y fotorreportajes más próximos al periodismo que a la fotografía artística, el colectivo produce una sensación de extrañeza y desplazamiento que resulta de gran utilidad para hacernos más sensibles frente a los hechos denunciados: la violencia ejercida en el presente contra la población civil por algunos estados. La metodología de trabajo interdisciplinar y la fusión de habilidades y profesiones de *Forensic Architecture*, sin duda aportan algo inédito que no se había hecho hasta el momento desde la perspectiva de la arquitectura y las artes, aunque quizás algunos expertos y parte del público refutarían aceptarlo como un objeto artístico.

UNA PREGUNTA PERTINENTE: ¿HAN MUERTO REALMENTE LOS ARCHISTAR?

A pesar de estas señales o indicios de cambio, y pese a las críticas recibidas y los efectos de la crisis mundial de 2008, en apariencia la arquitectura del espectáculo está lejos de desaparecer, es más, para algunos autores está creciendo exponencialmente como muestran las construcciones que se acometen en estos momentos en el este, en Abu Dabi y Dubái donde se sitúan los increíbles rasca-cielos del Burj Khalifa (828 metros) y del hotel de lujo Burj Al Arab (con 321 metros, es el cuarto hotel más prominente internacionalmente). De hecho, en opinión de Tom Dyckhoff:

La salida a esta situación debe pasar, para la mayoría de los expertos, por un profundo y sustancial cambio, una «reacción. De ninguna manera reaccionaria»,⁸³ que permita recuperar a la arquitectura su vocación social perdida, que sirva para mejorar la calidad de vida de los ciudadanos, teniendo en cuenta que debe ser también respetuosa con el medio ambiente ecológico y social. [fig. 10]

En esta nueva arquitectura la clave será la participación, la construcción de una cultura más colaborativa y abierta como reemplazo al libre mercado y al individualismo que nos han conducido a esta situación de crisis estructural. Como apunta el sociólogo Richard Sennet en *Together: the rituals, pleasures and politics of cooperation*, todos deberíamos convertirnos en arquitectos de nuestras vidas:

⁸³ MASSAD, F., *La viga en el ojo...*, *op. cit.*, p. 19.



Fig. 10. El Cultural, 29 mayo-4 junio 2020, suplemento cultural del diario El Mundo, dedicado al futuro de la ciudad tras la pandemia.

No deberíamos ser espectadores pasivos. Deberíamos participar y ser transformados a través de la experiencia. Deberíamos tener el poder de hacer nuestros propios lugares, nuestros propios pueblos y ciudades, nuestra arquitectura. Esa es la única forma en que realmente sentiremos el apego y la propiedad de la tierra debajo de nuestros pies: entrelazando la riqueza de la experiencia humana ordinaria con la producción y la experiencia de los paisajes en los que vivimos, creando pequeñas utopías en la ciudad a partir de las cuales el cambio podría extenderse.



COMUNICACIONES

EL PERFIL DE LOS ARTISTAS PLÁSTICOS
EN LOS PUEBLOS DE COLONIZACIÓN
DE LA CUENCA DEL EBRO:
EL PINTOR ANTONIO RODRÍGUEZ VALDIVIESO
(1918-2000)

JOSÉ MARÍA ALAGÓN LASTE¹
Universidad de Zaragoza

EL OBJETIVO DE ESTE ESTUDIO ES EL ANÁLISIS DEL PERFIL de los artistas plásticos que trabajaron en la decoración de las iglesias de los templos construidos en los pueblos de colonización en nuestra posguerra, centrándonos para ello en el análisis concreto de la producción del pintor Antonio Rodríguez Valdivieso (1918-2000).

Los pueblos creados por el Instituto Nacional de Colonización (INC) acogieron en el interior de sus templos las obras de importantes artistas en los años cincuenta y sesenta. Todo ello responde a la necesidad de dotar a estas iglesias de imaginaria religiosa, labor para la que se contó con artistas plásticos de reconocido prestigio. Este hecho se debe al decidido empeño de distintos profesionales del Instituto, como el arquitecto José Luis Fernández del Amo (1914-1995), director del Museo Nacional de Arte Contemporáneo de Madrid, que apostaron por los artistas y el arte comprometido con la modernidad para decorar las iglesias construidas por el INC.

De este modo, los pueblos de colonización son testimonio del intento de renovación de las artes que se constató en nuestro país en los años cincuenta, en un contexto de recuperación económica y coincidiendo con un período de apertura.

Con todo ello, se fue dejando atrás ese arte más deudor de la tradición para dar paso a un arte más comprometido con la modernidad, en la línea de las propuestas internacionales.

¹ Doctor en Historia del Arte. Su tesis doctoral, titulada *Pueblos de colonización en la cuenca del Ebro: urbanismo, arquitectura y arte*, realizada en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza bajo la dirección de la doctora Mónica Vázquez Astorga, fue defendida en junio de 2017. Correo electrónico: jmalagon@unizar.es.

Pero el Instituto Nacional de Colonización, al no contar en su plantilla con artistas plásticos, siempre se recurrió a personal ajeno al mismo. Entre los creadores presentes en el área de la cuenca del Ebro, que es la zona objeto de nuestro estudio, destaca el pintor granadino Antonio Rodríguez Valdivieso, en torno al que se desarrolla nuestro texto.

De este modo, debemos advertir que cuando se proyectaron los pueblos de colonización, desde el Instituto se buscó siempre programar unas iglesias que fueran un reflejo de su tiempo, y en las que se introdujera el arte contemporáneo. Para ello, se buscó plasmar una integración de las artes, en colaboración con artistas principalmente comprometidos con el arte de vanguardia, que serían los encargados de esta decoración, como advirtió José Luis Sánchez:

En las iglesias, la gente se encontraría una nueva imagen de la realidad, con todo respeto a lo que era el arte tradicional, pero barriendo todo lo que era el arte de Olot y el arte de serie, mientras que ese nuevo arte lo realizábamos los artistas que estábamos metidos en el grupo El Paso —que había comenzado en 1957— y en toda la vanguardia.²

El arquitecto José Borobio Ojeda ya había comenzado esta labor integradora de las artes en algunos de los edificios que componen los pueblos de la zona de la Violada (Zaragoza-Huesca), pero, a su vez, es una continuación de su actividad desarrollada antes de la contienda civil, y en la línea de la búsqueda de un «arte total» por la que se abogó desde los años veinte y treinta.

De este modo, el arquitecto madrileño José Luis Fernández del Amo señaló, en una conferencia pronunciada en 1983, la importancia de la integración de los artistas de vanguardia en la concepción de las iglesias de los pueblos de colonización. Una labor que, como él mismo mencionaba, ya había sido iniciada por otros compañeros, siempre contando con el apoyo y la confianza de la dirección del INC:

Siguiendo mis afanes de incorporar las artes a mi arquitectura, tuve la oportunidad de establecer contactos personales y la colaboración de los artistas de vanguardia, en los proyectos de las iglesias de Colonización, y la participación en la Feria del Campo en Madrid con otros certámenes de alguna entidad. Se sumaron las iniciativas de otros compañeros con la asistencia de la Jefatura del Servicio y la confianza de la Dirección General, así como reparos y negociaciones de quienes no comprendían. Fue así

² BLANCO AGÜEIRA, S., «El misterio entre pliegues y hendiduras. Entrevista con el escultor José Luis Sánchez», *Boletín Académico. Revista de Investigación y Arquitectura Contemporánea*, A Coruña, Escuela Superior de Arquitectura, Universidade da Coruña, 1, 2011, pp. 73-79.

Fig. 1. José Borobio,
Dibujo realizado con motivo
de la visita del arquitecto
José Luis Fernández del Amo
a Ontinar del Salz, el 15
de septiembre de 1949.
Archivo familiar.



como hoy se cuenta con una obra importante, diseminada por los nuevos pueblos, representación del arte vivo de aquel tiempo en sus máximas figuras. Así viví intensamente, con la emoción del alumbramiento, un arte que se estrenaba en cada obra. Así lograba, en esta compenetración, que las artes plásticas entraran en mi arquitectura, no como recurrencia a última hora para llenar una superficie. Sin mencionar a todos, podría destacar a H. Mompó, Pablo Serrano, Manolo Millares, Valdivieso, Carpe, Baeza, Suárez, Mampaso, José Luis Sánchez, Manuel Rivera.³

De hecho, este profesional conoció de primera mano la labor artística que se había realizado en la zona de la Violada, en una visita realizada con el arquitecto José Borobio a Ontinar del Salz en 1949 [fig. 1].

A este respecto, hay que señalar la importancia de los pueblos de colonización como impulsores de la labor de un gran número de artistas que, enseguida, se convirtieron en referentes de la modernización del arte español. Se trataba, además, de trabajos humildes para los que se contaba con un bajo presupuesto. Así lo expresó Fernández del Amo en una entrevista realizada en el verano de 1995:

Sí, fue precisamente en la arquitectura rural, mediante una modernización esencial de lo popular, como se dio la oportunidad a artistas como Mompó, Rivera, Baeza, Pablo Serrano, etcétera, con problemas de aprobación en algunos casos por

³ FERNÁNDEZ DEL AMO, J. L., «De mi arquitectura», en FERNÁNDEZ DEL AMO, J. L., *Palabra y obra. Escritos reunidos*, Madrid, Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, 1995, pp. 113-121.

la autoridad eclesiástica. Esa es la gran obra extendida por buena parte de la Colonización, muy determinada por las actitudes personales de los arquitectos a los que se les encomendaba.⁴

Este apoyo del INC a los jóvenes artistas ha sido reconocido por ellos en numerosas ocasiones, dado que les permitió aprender, desarrollar su labor y tener un sustento económico con el que poder dedicarse a realizar otras obras más acordes con los movimientos de vanguardia:

Sin duda, colonización supuso una oportunidad de aprendizaje y de desarrollar las aptitudes de cara a la realización de la obra plástica que supimos aprovechar, en un momento de gran dificultad de medios económicos y materiales.⁵

Estas obras, por el destino al que estaban previstas, eran de temática religiosa, hecho que explica que estos autores realizasen un cuantioso número de obras sacras, como señaló el escultor Eduardo Carretero:

Tras la Guerra Civil nadie hacía encargos. Los escultores trabajábamos solo gracias a los encargos oficiales de las instituciones, porque encargos particulares no había ninguno en absoluto. Lo que más tuve que hacer eran esculturas religiosas.⁶

Era un período de posguerra, en el que los encargos se reducían esencialmente, tal como hemos comentado anteriormente, a los emanados de las instituciones del Estado, como el INC. Así, en los Servicios Centrales fue decisiva la figura de Fernández del Amo, que fue director del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid entre 1952 y 1958,⁷ y que apoyó a estos artistas jóvenes:

Estábamos en provincias, malviviendo a base de hacer retratos, desesperados —nos dice Manuel Rivera paseando entre sus sorprendentes abstracciones en telas metálicas—. Él tiró de nosotros, nos trajo a Madrid, nos enseñó las primeras revistas de arte, nos acogía en su casa, nos daba un vino. Y nos dio, además, la oportunidad

⁴ «Treinta preguntas a José Luis Fernández del Amo», en VV. AA., *José Luis Fernández del Amo: un proyecto de Museo de Arte Contemporáneo*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1996, pp. 49-55.

⁵ MARTÍNEZ SALAZAR, G., «En torno al escultor José Luis Sánchez, trayectoria y apunte biográfico a través de los templos de los poblados de colonización», *Teodosio 5. Boletín Cultural*, 91, Sevilla, Ilustre Colegio de Doctores y Licenciados en Bellas Artes y Profesores de Dibujo de Andalucía, 2009, pp. 17-20.

⁶ ARIAS, J., «Eduardo Carretero: el genio», *Granada Hoy*, 19/1/2009, <<http://www.granadahoy.com/articulo/ocio/328198/eduardo/carretero/genio.html>> (consulta: 19/3/2016).

⁷ JIMÉNEZ-BLANCO CARRILLO DE ALBORNOZ, M. D., *Arte y Estado en la España del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1989, pp. 69-111.

de hacer lo de los pueblos de colonización. No era mucho dinero, entre diez mil y veinte mil pesetas por pintar cincuenta metros cuadrados al fresco, pero con eso podíamos vivir una temporadita, comprar material y empezar a hacer lo que de verdad nos interesaba.⁸

En las iglesias de los pueblos de la cuenca del Ebro, se constata la presencia de estos artistas afincados en Madrid desde sus inicios. No obstante, en la mayor parte de las iglesias creadas en este primer momento de actividad del INC se aprecian, sobre todo, trabajos de profesionales aragoneses, como el pintor José Baqué Ximénez, también comprometido con la modernidad. Sin embargo, la mayor profusión de obras procedentes de Madrid se verificó en los años cincuenta-sesenta, momento en el que, desde los Servicios Centrales del INC, se enviaron un gran número obras, especialmente de esculturas, para los pueblos aragoneses y navarros.

En una entrevista realizada por Guillermo Salazar al escultor José Luis Sánchez, se recoge cómo fueron estos trabajos en referencia a su proceso creativo:

Para el Instituto trabajamos mucho, en compañía de mi amigo Arcadio Blasco y Miguel Berrocal, nos podíamos considerar los pioneros en trabajar para los arquitectos del INC. Comenzamos en una nave que se encontraba en lo que hoy se conoce como el Museo de América de Madrid. Esta, era un proyecto de Luis Feduchi, que nos ofreció para realizar los encargos que nos hacían ellos mismos. Pero además de nosotros, pasaron otros compañeros que atraídos por la obra de encargo era un modo de subsistir en aquellos años de gran dificultad económica. [...] Entre los que pasaron por el estudio, recuerdo: a Rafael Canogar, José Vento, Cortijo, Labra, Carpe, Mampaso, Lara, Valdivieso, Suárez, etc.⁹

⁸ ANTOLÍN, E., «Artistas infiltrados. Rojos, ateos y abstractos en los pueblos de Franco», *Cambio* 16, n.º 592, Grupo 16, 4/4/1983, pp. 98-103.

⁹ MARTÍNEZ SALAZAR, G., «En torno...», *op. cit.*, pp. 17-20.

José Luis Sánchez trató también de esta cuestión en otras ocasiones:

«Entre los arquitectos españoles que pasan por la Trienal conozco a Feduchi, pionero de España en el diseño, y me ofrece para mi regreso a Madrid un sitio donde poder trabajar: el edificio del Museo de América, en la Ciudad Universitaria, en perpetuo inacabamiento y donde su hijo Javier había instalado un horno cerámico que su reciente ingreso en la Escuela de Arquitectura había hecho abandonar. Por fin dispongo de un sitio donde trabajar, y además gratis, sin gastos de luz ni de agua. Poco a poco aquello se va convirtiendo en un auténtico “bateau lavoir”, donde acuden Arcadio Blasco, que había conocido en Roma, Carmen y Elena Santonja, Berrocal, y más tarde, Canogar, Vento, Julio Antonio, Labra Cortijo. Combatíamos el frío con el calor de los hornos cerámicos y el hambre con los primeros

De este modo, el apoyo del Instituto fue fundamental en la trayectoria artística de estos profesionales,¹⁰ quienes, si bien no se sintieron en su mayor parte identificados con estas obras, pudieron obtener con ellas unos beneficios económicos que les permitieron realizar otros trabajos que les darían renombre, como bien advertía José Luis Sánchez:

Por medio de Manolo Rivera conozco a José Luis Fernández del Amo, entonces director del Museo de Arte Contemporáneo y arquitecto del Instituto Nacional de Colonización, que nos incitaba a todos los artistas jóvenes a ayudarle a embellecer los nuevos pueblos blancos que iban brotando por Badajoz, Los Monegros o Las Bárceñas [Las Bardenas]. Era la única oportunidad de hacer un arte social en la España de aquellos años, y en las iglesias y los ayuntamientos de aquellos nuevos poblados, en contacto con un campesinado desgraciadamente inculto, pero sin la intransigencia de la espesa y resabiada burguesía, fuimos velando nuestras armas Lara, Mampaso, Valdivieso, Rivera, Suárez, Vento, Arcadio Blasco y yo, entre otros muchos, con nuestras cerámicas, vidrieras, murales, mosaicos, esculturas, relieves.¹¹

Parte de los trabajos creados por este grupo de artistas formaron parte de la exposición titulada «Continuidad en el Arte Sacro», de 1958, que fue organizada por el Ateneo de Madrid con la colaboración del INC y con el patrocinio de la Dirección General de Información. En ella, los artistas plasmaron su visión del arte sacro dentro de unos parámetros cercanos a los postulados de la vanguardia, es decir, del «arte religioso de nuestro tiempo»:

El Arte refleja el modo de ser de su tiempo en su contenido y en su expresión. El contenido ideológico de nuestro tiempo es caótico, y en algunos lugares, dolorosamente, poco religioso. El modo de expresión plástico huye de la reproducción real hacia fórmulas subjetivas, abstractas, poco figurativas. Esto subraya la dificultad del Arte religioso en nuestros días. Dificultad de ser religioso, de ser actual y de ser arte.

Frente a esa realidad difícil hay un grupo de artistas que quieren ser fieles a su religiosidad, a su sensibilidad estética y a la sociedad a quien dirigen su mensaje.

encargos que nos empezaban a encomendar Feduchi y otros arquitectos». TRAPIELLO, A., *José Luis Sánchez. El rescate de los signos*, Madrid, Ediciones Rayuela, 1976, p. 181.

¹⁰ «En esta corriente empezaron a colaborar muchos artistas: Mampaso, Lara, Labra, Valdivieso, Suárez, Rivera, etc. Pero, últimamente, casi todo lo hacíamos Arcadio Blasco y yo. Tal vez, porque éramos los que continuábamos en el mismo estudio [...]. Era, en el fondo, el único arte social aplicado que se podía hacer en España entonces, y aún después. Cuando se paralizaron un poco las colaboraciones en Colonización, nuevas hornadas de arquitectos siguieron llamándonos para continuar por el mismo camino». LOGROÑO, M., *José Luis Sánchez*, Madrid, Ediciones Rayuela, 1974, p. 32.

¹¹ TRAPIELLO, A., *José Luis Sánchez...*, *op. cit.*, p. 182.

[...] Lo que hoy se presenta es fruto de un noble deseo y expresión de la mejor voluntad de servir con docilidad a la Iglesia, a quien no quieren comprometer. La Iglesia no se equivoca. El artista puede equivocarse, pero el miedo al fracaso no debe coartar la pujanza de inspiración.

[...] Religión y Arte, Iglesia y artistas en noble consorcio de colaboración, volverán a darnos el fruto apetecido. El Arte religioso de nuestro tiempo.¹²

Por otra parte, y como hemos comentado anteriormente, el arquitecto José Borobio procuró siempre contar para estos trabajos con la colaboración de artistas aragoneses, y especialmente con José Baqué Ximénez y Santiago y Manuel Lagunas, o con la empresa zaragozana Arte Sacro Navarro. Para ellos supuso, por tanto, una oportunidad de trabajo en su tierra. En este sentido, José Baqué Ximénez, en 1964, advertía de la preferencia que se otorgaba, en el mundo del arte, a los artistas que trabajaban en Madrid:

Suponen —y en la mayoría de los casos suponen bien— que el pintor de provincias no se dedica profesionalmente a la pintura, porque de la pintura es difícil vivir en lugares que no sean Madrid o Barcelona. Y juzgan que es más necesario estimular al que vive exclusivamente de su arte.¹³

En definitiva, se advierte por parte de los profesionales de los servicios centrales del INC la búsqueda de un perfil de artistas plásticos jóvenes y comprometidos con el arte de vanguardia, si bien ajustándose al destino para el que se creaban estas obras, esto es, los templos, siendo ejemplo de ello el pintor Antonio Rodríguez Valdivieso.

ANTONIO RODRÍGUEZ VALDIVIESO

El pintor Antonio Rodríguez Valdivieso nació en Granada el 14 de abril de 1918. Se formó en la Escuela de Artes y Oficios de esta ciudad desde 1935;¹⁴ pero el estallido de la contienda civil interrumpió su labor profesional, al trasladarse en 1937 al frente de Madrid, al ser el encargado de la reorganización

¹² *Continuidad en el Arte Sacro* [catálogo de exposición], Madrid, Ateneo de Madrid, 1958.

¹³ POLO, «José Baqué Ximénez», *Amanecer*, Zaragoza, 13/6/1964, p. 10.

¹⁴ De hecho, únicamente ha podido documentarse su matrícula en la asignatura «Talla en piedra», en el curso 1935-1936. Archivo de la Escuela de Arte de Granada, «Libro de matrícula 1933-1936». En este punto, quiero mostrar mi agradecimiento al personal de la Escuela de Arte de Granada por haberme facilitado su consulta.

del taller de plástica de la 9.^a División del Ejército Popular de la República.¹⁵ Regresó de nuevo en 1939 a Granada, para establecerse de nuevo en Madrid en la siguiente década, desarrollando una intensa actividad artística.¹⁶ De este modo, expuso de manera individual y colectiva, destacando las muestras de la Galería Buchholz de esta capital.¹⁷ Además, participó en otras muestras fuera de esta ciudad, como la celebrada en el Casino Mercantil de Zaragoza en enero de 1948, titulada «Cuatro pintores de hoy», en la que expusieron también Carlos Pascual de Lara, Antonio Lago y Pablo Palazuelo.¹⁸ Seguidamente, entre 1951 y 1952, realizó una estancia en París.

En su producción inicial, destaca su primera etapa figurativa, marcada por el expresionismo. Pero pronto se distanció de estos postulados para dedicarse a la abstracción. No obstante, enseguida abandonó esta tendencia para volver a la pintura figurativa, siendo, en palabras de Mario Antolín, uno de los más destacados pintores dentro de la figuración. Igualmente, para Ana M.^a Preckler, su pintura se enmarca en un estilo figurativo expresivo, fluido y vital, con cierta tendencia al expresionismo.¹⁹ Tiene además una buena base de dibujo, al que ajusta su particular gama cromática, de carácter desenfadado.²⁰

Sin embargo, como advirtió José Luis Fernández del Amo, con quien colaboró en la decoración de las iglesias del INC, las realizaciones de Valdivieso en este momento eran muy diferentes a las de su última etapa.²¹

A continuación analizaremos las obras realizadas en los pueblos de colonización de la cuenca del Ebro, zona objeto de nuestro estudio. No obstante, es preciso mencionar que Valdivieso realizó pinturas murales para otros núcleos

¹⁵ Este hecho no impidió que trabajara después para el INC, igual que otros artistas vinculados al Gobierno de la República.

¹⁶ Para profundizar en estas cuestiones, véanse, entre otras publicaciones, VV. AA., *Pintores andaluces desde 1900*, Granada, Banco de Granada, 1977; VV. AA., *Pintores andaluces que viven fuera de Andalucía*, Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1982, pp. 20-21.

¹⁷ Lago, Guerrero, Palazuelo, Valdivieso, Ferreira, Lara [catálogo de exposición], Madrid, Galería Buchholz, 1947; *Pinturas de Guerrero, Lago, Valdivieso, Lara* [catálogo de exposición], Madrid, Galería Buchholz, 1949.

¹⁸ CALVO SERRALLER, F., *España, medio siglo de arte de vanguardia. 1939-1985*, Madrid, Ministerio de Cultura / Fundación Santilla, 1985, p. 227.

¹⁹ PRECKLER, A. M., *Historia del arte universal de los siglos XIX y XX*, Madrid, Editorial Complutense, 2009, tomo II, p. 507.

²⁰ ROSALES, L., *Valdivieso. Pinturas* [catálogo de exposición], Granada, Banco de Granada, 1975; *Valdivieso* [catálogo de exposición], Alcobendas, Fundación Pedro Ferrándiz, 1999.

²¹ FERNÁNDEZ DEL AMO, J. L., *Valdivieso* [catálogo de exposición], Madrid, Alfama, 1988.



Fig. 2. Antonio Rodríguez Valdivieso y Eduardo Carretero Martín, retablo mayor de la iglesia de Suchs, hacia 1952. Archivo familiar.



Fig. 3. Antonio Rodríguez Valdivieso y Eduardo Carretero Martín, retablo mayor de la iglesia de Suchs, 2015. José M.^a Alagón.

de colonización, como para la iglesia de Belvis del Jarama (Madrid), y varios diseños de vidrieras.

Suchs

La primera obra que realizó para la zona de cuenca del Ebro fue para la iglesia de Suchs (Lérida), y se encuentra en su cabecera, realizada al óleo sobre lienzo. Así, el 26 de septiembre de 1949, la Dirección General del INC aprobó el anteproyecto de retablo para el citado templo, que había sido remitido anteriormente por la Delegación. En este documento se solicitaba que se tuvieran en cuenta las siguientes cuestiones al ejecutar el retablo definitivo:

Se propone la reducción del número de las escenas a dos, de proporción vertical, a cada lado, en que se estudie el desarrollo con figuras de mayor tamaño, al objeto de que sea más visible desde la nave, podría situarse asimismo algo más bajo para ligarlo mejor con la mesa de altar y figure menos encumbrada.²²

²² ARXIU HISTÒRIC DE LLEIDA (AHL), Sección INC, Caja 36, Exp. Edificaciones.



*Fig. 4. Antonio Rodríguez Valdivieso, Coronación de la Virgen de la iglesia de Suchs, 2015.
José M.^a Alagón.*

Posteriormente, el 23 de enero de 1951, el arquitecto José Borobio pudo comprobar, en una visita realizada a la iglesia de Suchs, que su decoración interior ya había sido concluida. Además, Valdivieso había ejecutado una pintura complementaria a los dos lienzos que integran la obra, y que se dispone sobre el retablo en conjunto. Entre los lienzos, y formando parte de esta obra, se ubica la imagen de la Virgen ejecutada por el escultor Eduardo Carretero [figs. 2 y 3]. Los lienzos están firmados en su parte inferior.

El primero de ellos, dispuesto a la izquierda del espectador, representa la Anunciación a la Virgen María. Por otra parte, en la tabla de la derecha del espectador se representa la Piedad. Esta obra se completó con la pintura de la Coronación de la Virgen, que fue ejecutada por el artista directamente en el muro [fig. 4]. La composición ha sido resuelta con pinceladas rápidas y sueltas.

En mi opinión, estas obras de la iglesia de Suchs nos podrían remitir, por su tratamiento y por el empleo del color, a las pinturas religiosas de Marc Chagall (1887-1985), con una carga emotiva, que es reflejo de las principales vanguardias artísticas europeas.

Frula

Posteriormente, el 10 de junio de 1960, los Servicios Centrales enviaron a la Delegación del Ebro las pinturas de Valdivieso con destino a la iglesia de Frula (Huesca), que fueron recibidas el 2 de julio. Representan la vida de san José Pignatelli, que nació en Zaragoza el 27 de diciembre de 1737 y que fue beatificado por el papa Pío XI el 21 de mayo de 1933. Su canonización se pro-



Fig. 5. Antonio Rodríguez Valdivieso, tríptico dedicado a la vida de san José Pignatelli en la iglesia de Frula, 2007. José M.^a Alagón.

dujo el 12 de junio de 1954²³ —fecha en que se estaba edificando el pueblo de Frula—. A ella asistieron diversas personalidades zaragozanas, por ser esta su ciudad natal.²⁴

Para la iglesia de Frula, Rodríguez Valdivieso realizó el tríptico ubicado en la cabecera, con escenas de la vida de san José Pignatelli, que está ejecutado en óleo sobre lienzo adherido sobre tablex, y con unas dimensiones aproximadas de 1,45 x 2,50 metros cada una de ellas [fig. 5].

En la tabla central se representa su iconografía más extendida, es decir, el santo portando el libro y el crucifijo, al que dirige su mirada. En este caso aparece, igual que en las otras dos escenas, de pie, con un paisaje de fondo. A su izquierda, desde el punto de vista del espectador, se encuentra san José Pignatelli portando una especie de bolsa con sus pocas pertenencias, ante el navío en el que partirían desde el puerto de Salou. Por último, en la pintura a la derecha del espectador, figura el citado santo en un acto de caridad, dando

²³ EFE, «José de Pignatelli, santo aragonés», *Amanecer*, Zaragoza, 13/6/1954, pp. 1-7; P. T. L., «San José de Pignatelli, ejemplo a seguir», *Amanecer*, Zaragoza, 13/6/1954, p. 12; ALFARRO, E., «José Pignatelli Moncayo, S. J., restaurador de la Compañía de Jesús», *Hoja Oficial del Lunes*, Zaragoza, 15/3/1954, pp. 4 y 12.

²⁴ «El alcalde y varios concejales se trasladarán a Roma para asistir a la canonización del beato José Pignatelli», *Amanecer*, Zaragoza, 20/2/1954, p. 2; «Ofrendas zaragozanas con motivo de la canonización del beato José de Pignatelli», *Amanecer*, Zaragoza, 21/4/1954, p. 2.

de comer a los necesitados. Esta escena suele representarse en ocasiones en las inmediaciones del coliseo de Roma.

Son, en definitiva, unas obras sencillas a nivel compositivo. De este modo, uno de los aspectos más importantes de este conjunto es su aportación iconográfica, por ser un santo recién santificado, cuya canonización había tenido lugar en 1954.

Sodeto

Seguidamente, el 3 de diciembre de 1962, como recoge la documentación consultada, se recibieron en la Delegación del Ebro unas pinturas de Valdivieso con destino a conformar el retablo mayor de la iglesia de Sodeto (Huesca). Sin embargo, desconocemos a dónde fue destinada esta obra, dado que nunca llegó a la citada iglesia.

A este respecto, el 7 de diciembre de 1968, el ingeniero jefe de la Delegación del Ebro de Zaragoza envió una carta a la empresa ARFE, adjudicataria de las obras de construcción de Sodeto, en la que advertía que, en una visita de inspección, se había observado la falta de varios elementos ornamentales en la iglesia, entre los que se cita la pintura mural del retablo del altar mayor.

Pero el edificio de la iglesia tuvo que ser reparado en varias ocasiones antes de su utilización para el culto, hecho que pudo ocasionar la demora en su decoración, dado que este templo carece de retablo mayor. No obstante, desconocemos el destino de esta obra, dado que nunca llegó al citado templo.

En definitiva, con nuestro texto hemos pretendido profundizar en el perfil de los artistas plásticos que trabajaron en los pueblos creados por el INC en la posguerra, poniendo de manifiesto la definición de estos profesionales como creadores de obras destinadas a sus templos.

MASCULINIDAD ARTÍSTICA Y ADAPTACIÓN A LA NORMATIVIDAD BURGUESA EN LA BIOGRAFÍA DE ARTISTA ESPAÑOLA DEL SIGLO XIX

MARÍA VICTORIA ALONSO CABEZAS
Universidad de Valladolid

EN SU ANÁLISIS SOBRE LA HISTORIA DE LA MASCULINIDAD, Corbin¹ establecía claras diferenciaciones en la configuración de identidades masculinas en función de la identidad profesional y del estatus social, al que puede sumarse un factor especialmente relevante, ya subrayado por Kimmel y Bourdieu: el poder, y muy especialmente el detentado por el hombre en el mercado social.² Según los planteamientos de Simmel sobre la sociabilidad³ la identidad del individuo se configura en relación con el grupo, sea doméstico, profesional o social. La virilización de la sociedad a través del trabajo y del mérito y la negociación del poder socioeconómico a partir de los frutos de este no solo es plenamente visible en los contextos artísticos ilustrados estudiados por Álvaro Molina,⁴ sino que alcanza su apogeo en el siglo XIX estableciéndose el precedente de la masculinidad normativa contemporánea.

Los contextos formativos y profesionales del artista en los siglos XVIII y XIX pueden entenderse como esferas, relativamente mutables, en las que el hombre artista renegocia, como cualquier otro individuo, su identidad y su poder. Los tópicos y los mitos recurrentes en la biografía de artista constituyen una fuente interesante en la que pueden leerse las expectativas, con un claro matiz sexuado, del hombre artista. Las ideas reflejadas en la biografía de artista en la prensa española del siglo XIX desvelan, en forma de tópicos, consejos y moralejas, la

¹ CORBIN, A.; COURTIN, J. J., y VIGARELLO, G., *Histoire de la virilité*, París, Éditions du Seuil, 2011.

² KIMMEL, M., «Invisible masculinity», *Society*, nº 9, 1993, pp. 28-45; BOURDIEU, P., *La dominación masculina*, Barcelona, Anagrama, 1998.

³ SIMMEL, G., «The sociology of sociability», *American Journal of Sociology*, v. 55, n.º 3, 1949, p. 256.

⁴ MOLINA, A., *Mujeres y hombres en la España ilustrada*, Madrid, Cátedra, 2013.

necesidad del artista por integrarse y promoverse socialmente, de negociar su estatus y de legitimarse en el poder alcanzado, huyendo de los tópicos hiperbólicos del genio para adaptarse a la normatividad masculina burguesa.

EL MÉRITO COMO NEGOCIACIÓN DEL PRIVILEGIO

A lo largo del Siglo de las Luces se fraguaron los cambios más importantes en lo que respecta al nacimiento de la masculinidad contemporánea, virilizando los conceptos clave de la Ilustración, como la razón y el mérito, para hacerlos extensivos al ciudadano de la nueva sociedad burguesa. La biografía y el retrato, convertidos en vehículos de ejemplos morales y cívicos, contribuyeron a difundir una imagen del artista muy alejada del tradicional artesano. Ya en el siglo XVII el debate sobre la nobleza de la pintura se había enmarcado dentro de la necesidad del artista no solo de ascender socialmente, sino (y lo que es más importante) de reclamar el ejercicio efectivo de privilegios relacionados con las formas de dominio aristocrático en términos económicos, de erudición y de moral. La imagen del artista virtuoso e intelectual se codifica a través del discurso del mérito,⁵ ya presente en las biografías italianas, en el *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones* de Pacheco y en el *Parnaso español pintoresco laureado* de Palomino, donde comienzan a subrayarse y cuantificarse los éxitos alcanzados mediante las honras y los títulos concedidos, sinónimos de privilegio y de la conquista del poder.

La Ilustración supone una exaltación de las virtudes atribuidas al artista mediante el recurso al discurso meritocrático, al intelecto y al trabajo: la unión de estos tres factores podía permitir a cualquier hombre el acceso a una nueva élite racional. Felipe de Castro exponía esta nueva forma de entender al hombre que se hace a sí mismo al hablar de la virtud intelectual en los siguientes términos: «el ser honrado de nacimiento es fortuna, pero el hacerse hombre de bien y científico es atributo del alma y de ánimo bien dispuesto, y al mismo tiempo bien propio adquirido de uno mismo, por lo que merece más alabanza».⁶ Este concepto será especialmente importante en la nueva sociedad borbónica, donde la extensión del poder delegado en otros hombres tuvo su resultado más claro en la creación de distintas instituciones reales; allí un mayor número de hombres, en calidad de expertos en distintas ramas y saberes, no solo buscaron

⁵ WALDMANN, S., *El artista y su retrato en la España del siglo XVII*, Madrid, Alianza, 2007.

⁶ BÉDAT, C., *El escultor Felipe de Castro*, Santiago de Compostela, CSIC, 1979, p. 29.

el bien de la sociedad, sino que negociaron también su identidad y su privilegio personal. En el caso de las academias de Bellas Artes, la voluntad de profesionalización y centralización de las artes tuvo un carácter eminentemente masculino que también puede observarse en la distribución jerárquica del poder. La academia se convirtió, en poco tiempo, en la institución que canalizaba la carrera artística, la que determinaba el gusto imperante y el mérito de los artistas y sus obras, concedía títulos, privilegios y cargos en su seno; era, siguiendo a Kimmel, la microesfera en la que el artista negociaba su identidad, su voluntad de poder, sus aspiraciones de éxito y de dominación ya fuese a nivel profesional o en la jerarquía institucional.⁷

La rígida estructura que articulaba el proceso vital del artista desde su formación hasta su escalada de los puestos más altos en la élite artística y social ya queda recogida en las biografías de Antonio Palomino, quien está perfectamente familiarizado con la retórica del mérito y busca realzar a los artistas como «íclitos varones cuyas hazañas les constituyeron acreedores del inmarcesible laurel de la Fama». Las virtudes masculinas que comparten los biografiados por Palomino demuestran claramente cuáles eran las expectativas respecto al artista: piadoso caballero, sobresaliente profesional y aplicado trabajador. A pesar de recoger detalladamente los títulos y honras de los artistas de la élite (tan solo 48 de los 226 biografiados), Palomino sí inserta esporádicamente *topos* vinculados al genio, y con ellos otras formas de masculinidad, más próximos a los analizados por Wittkower.

En la compilación de *Retratos de los españoles ilustres*, estudiada por Álvaro Molina,⁸ las biografías de artista se centran exclusivamente en los nuevos parámetros de virtud masculina: el trabajo intelectual, la práctica y el trabajo constante. Paralelamente, la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando publicó en 1800 el *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes* de Ceán Bermúdez, cuyo afán científico pasaba por evitar, en la medida de lo posible, los extendidos tópicos biográficos. No obstante, lo que Ceán Bermúdez entiende como tópicos son fábulas que desacreditan la credibilidad del artista, o que señalan cualidades o excentricidades que no son las alabadas por el nuevo sistema oficial. La lectura de sus biografías permite observar cómo, en su afán de rehuir ciertos tópicos, el autor redundaba en los valores ilustrados

⁷ KIMMEL, M., «Invisible...», *op. cit.*, p. 31.

⁸ MOLINA, A., «Retratos de españoles ilustres con un epítome de sus vidas. Orígenes y gestación de una empresa ilustrada», *Archivo Español de Arte*, v. 89, n.º 353, 2016, pp. 43-60.

como forma de demostrar la inclusión del artista en los códigos de la masculinidad normativa burguesa: la voluntad individual del artista por mejorar su aprendizaje, su adaptación al sistema meritocrático académico al explayarse en los premios, pensiones y títulos obtenidos en su seno, el celo y la aplicación en el aprendizaje y en la práctica profesional. La apoteosis del artista, para Ceán Bermúdez y coetáneos, pasa no solo por la constitución de una intachable carrera profesional, sino por su consolidación como maestro y transmisor de su saber.

Además del resultado inequívoco de carreras exitosas, llama la atención en el discurso empleado por Ceán Bermúdez la introducción, aún de manera tímida, de alusiones a la realidad económica del hombre que se hace a sí mismo, como la necesidad de trabajar como medio de sustento personal y familiar. Los pequeños baches y necesidades económicas, que ya figuraban en algunas biografías de artista como un recurso en el que introducir al personaje heroico,⁹ se convierten en norma en la primera mitad del siglo XIX español. La progresiva equiparación de la carrera artística con un camino de obstáculos, donde el celo y el tesón del artista constituyen sus armas para salir victorioso de una lucha personal, bebe, sin duda, de los planteamientos ideales del genio, pero asienta poderosamente sus bases en el modelo de reafirmación personal de la masculinidad burguesa.

EL HOMBRE HECHO A SÍ MISMO Y EL DIFÍCIL SACERDOCIO DEL ARTE

Es preciso esperar hasta el inicio del reinado de Isabel II para comenzar a observar la evolución de la biografía de artistas en la prensa periódica. Mientras Europa se sumerge apasionadamente en los discursos románticos y en la exaltación del genio como expresión libre de la identidad creadora, a menudo a costa de grandes infortunios, la biografía de artistas españoles aboga por reflejar la conquista de los privilegios y de las expectativas burguesas. El mérito continúa vigente como uno de los pilares clave, unido al estudio, mientras el celo y la aplicación son sustituidos por el trabajo, entendido en su connotación más mundana. En las páginas de *El Artista* (1835-1836), las vidas de los pintores y escultores contemporáneos siguen detalladamente el recorrido del éxito oficial como distintas etapas a conquistar en la jerarquía artística. A los premios y las pensiones de formación en las aulas académicas se suman las ahora imprescin-

⁹ KRIS, E., y KURZ, O., *La leyenda del artista*, Madrid, Cátedra, 1995.

dibles pensiones en París y Roma, la participación en las exposiciones organizadas por la Academia, el triunfo nacional e internacional.

El relato del éxito, no obstante, es especialmente interesante al rehuir ciertos componentes de la biografía mítica, del que el más notorio y premeditado es la ausencia del talento precoz o del despertar del genio en la infancia, a cambio de otros más fácilmente comprensibles por el lector y con los que este pudiera identificarse, como es la alusión generalizada a la formación artística, totalmente desprovista de aura divina.¹⁰ Valentín Carderera, por ejemplo, expresaba su escepticismo respecto a los tópicos de la primera infancia en su biografía de José de Madrazo, considerando que el genio artístico y su verdadero mérito solo pueden analizarse a través de sus resultados en la edad adulta:

Nada, ciertamente, interesarían a nuestros lectores las minuciosidades y detalles de todos los pasos de su primera edad, y aun cuando quisiéramos tomarnos este superfluo trabajo, difícil nos sería desempeñarlo por falta de noticias; además, ¿a qué conduciría saber que siendo niño llenaba los papeluchos de gurrapatos, que dibujaba monos por todas las paredes, y otras cosas de este jaez? [...] Así pues, contentándonos con decir que estudió en Madrid el dibujo bajo la dirección de Don Cosme de Acuña y Don Gregorio Ferro [...] pasaremos a considerar al artista en la edad en que el talento humano es capaz de obrar en favor de la verdadera gloria; porque un artista de mérito es un ser privilegiado por el cielo, y su misión en el mundo no empieza, como la de muchos santos del calendario, desde antes de poderse considerar como hombres.¹¹

Analizando en paralelo las biografías de José Álvarez Cubero, Vicente López [fig. 1], Juan Antonio de Ribera, Isidro González Velázquez, José Ribelles y José de Madrazo publicadas en *El Artista*, es notorio observar cómo los relatos se recrean en los numerosos obstáculos que cada uno hubo de superar a lo largo de su carrera, ya de índole familiar, pecuniaria o política. La noción del infortunio y de la lucha contra el destino era una de las características del romanticismo que Eugenio de Ochoa reclamaba también para los artistas españoles como

¹⁰ KRIS, E., y KURZ, O., *La leyenda...*, *op. cit.*, p. 31; LAUGÉE, T., «Le génie créateur enfant. Théories et iconographie de la faculté d'invention dans la première moitié du XIX^e siècle français», *Revue des Sciences Humaines*, n.º 303, 2011, p. 231. En la biografía de Álvarez Cubero apenas figura una referencia a su labor de ayudante de su padre, mientras que las referencias a la niñez en los casos de Vicente López y de Isidro Velázquez están estrictamente relacionadas al normal inicio en el aprendizaje de un oficio.

¹¹ CARDERERA, V., «Don José de Madrazo», *El Artista*, v. 3, Madrid, 1836, p. 306.



Fig. 1. Federico de Madrazo.
Don Vicente López. 1835.
El Artista, vol. 2.

sinónimo de la lucha del individuo por hacer valer sus ideales,¹² noción extensiva a todo hombre de bien de la clase media. La idea de que para alcanzar el éxito era preciso pasar por una carrera ascendente de situaciones problemáticas que había que saber gestionar se había transformado en una de las bases de la masculinidad normativa.¹³

En el caso español, esta alusión a la masculinidad burguesa subraya la dignificación del esfuerzo y del trabajo, sin llegar a emplear, por su carácter problemático, los obstáculos insalvables del genio romántico: frente a la visión de este último como ser excepcional, dividido entre las altas esferas de su pensamiento y su continuo fracaso en el mercado social, y, por lo tanto, como mártir cultural únicamente heroizado tras sucumbir al infortunio, la imagen del artista contemporáneo presenta al ejemplificador hombre humilde, resuelto, cuyos infortunios pueden ser gestionados por el propio individuo gracias a sus virtudes;

¹² «Sus largos e injustos infortunios han derramado sobre ella un carácter de santidad; ninguno de sus discípulos la ha abandonado en los tiempos de tribulación; y en medio de los discordes graznidos del campamento contrario, ellos han levantado su frente embellecida con la palma del martirio, anunciando al mundo la emancipación de la inteligencia humana». OCHOA, E., «Un Romántico», *El Artista*, v. 1, Madrid, 1834, p. 36.

¹³ DUNN HENDERSON, C., «On Bourgeois Dignity: Making the Self-Made Man», en DEBES, R. (ed.), *Dignity: a History*, Nueva York, Oxford University Press, 2017, p. 273.

un artista capaz de alcanzar el éxito, entendido este como una posición social y económica estable, a través de su trabajo.

Conocer las penurias humanas y cómo fueron superadas es, para el biógrafo decimonónico, su forma de desmitificar al artista (o, como decía Eugenio de Ochoa, de conocerlo «no cual nos lo pinta nuestra imaginación entusiasmada») ¹⁴ y de acercarlo al papel de ejemplo moral para la sociedad. Así, en el caso de Vicente López y su temprana pérdida de sus mentores, su talento y esfuerzo le permitieron alcanzar las pensiones de la Academia de San Carlos para labrarse un porvenir exitoso, permitiéndose incluso el autor introducir una advertencia a los jóvenes artistas sobre el poder del trabajo constante frente al ocio y los placeres. ¹⁵ La idea de una carrera exitosa a raíz de la laboriosidad se reitera en la biografía del arquitecto Isidro González Velázquez, quien «en su edad de 71 años apenas hay día que no trabaje con la misma intensidad en proyectos ideales como cuando en otros tiempos aguardaban los prácticos sus trazas y montañas». ¹⁶ Federico de Madrazo se muestra comedido al señalar los obstáculos con que se encontró Juan Antonio de Ribera durante su infancia, prefiriendo, como sucede en el caso de Álvarez Cubero y de José de Madrazo, subrayar la actitud patriótica en Roma durante la invasión napoleónica aun a riesgo de quedar sumidos en la miseria. ¹⁷ Además, en todos estos casos la laboriosidad y el mérito justifican los honores concedidos, como sucede en el caso de Ribelles («pues bien sabido es que no era intrigante ni adulador»). ¹⁸

La vinculación del artista con el hombre burgués que se hace a sí mismo aparece como legitimación del individuo activo en el mercado socioeconómico. Por una parte, las extensas relaciones de obras producidas no son un mero recurso para justificar la fama del artista, sino que constan como un indicador de la productividad de su trabajo; por otra, comienzan a figurar noticias cuantitativas relacionadas con las pensiones obtenidas o con alguno de los cargos desempeñados, configurando, sin duda, las expectativas económicas de los jó-

¹⁴ OCHOA, E., «D. José Álvarez», *El Artista*, v. 1, Madrid, 1834, p. 121.

¹⁵ «Si al talento natural de López para la pintura, descubierto desde la edad más tierna, y al estudio con que la ha cultivado se deben en gran parte las dotes que distinguen sus obras, quizá la ha tenido mayor la aplicación incansable y la práctica continua de cincuenta años, en los cuales tal vez no ha pasado un día sin que haya trabajado por lo menos media docena de horas». GALLEGO, J. N., «Don Vicente López», *El Artista*, v. 2, Madrid, 1835, p. 280.

¹⁶ ANÓNIMO, «Don Isidro Velázquez», *El Artista*, v. 3, Madrid, 1836, p. 5.

¹⁷ MADRAZO, F., «Don Juan Antonio de Ribera», *El Artista*, v. 3, Madrid, 1836, p. 26.

¹⁸ U. Y R., L., «Don José Rivelles y Helip», *El Artista*, v. 3, Madrid, 1836, p. 38.

venes artistas en un momento en el que comienzan a evidenciarse los problemas de intentar subsistir en el mercado sin uno de esos cargos fijos (profesor en la Academia, pintor o escultor de cámara) que aseguraban capital y prestigio social.

Estos planteamientos, que figuran de manera germinal en *El Artista*, se desarrollan con mayor profundidad en los años cincuenta en las páginas de *El Museo Universal*, donde se plantean cuáles son los nuevos obstáculos a afrontar por el artista contemporáneo. El primer ejemplo relevante es la biografía publicada por Milanés de Juan Antonio de Ribera, donde vuelve a precisarse que el mérito constituye el derecho indisputable a la fama de todo artista notable. Milanés no solo resalta las virtudes masculinas propias del hombre burgués, como la humildad, la honradez, la falta de orgullo y la constancia en superar los obstáculos, sino que las aplica a las desgraciadas circunstancias acontecidas a Ribera en 1835: su cese como pintor de cámara, «posición verdaderamente triste para un hombre de su mérito y singulares servicios a la Real Casa».¹⁹ Curiosamente, el alegato de Milanés a favor de Ribera acontecía apenas unos meses antes de que este volviera a ser nombrado primer pintor de cámara y director del Museo del Prado.

La confianza en sí mismo, el mérito y el trabajo vuelven a ser los pilares esenciales para superar la adversidad en las biografías de Antonio María Esquivel, Álvarez Cubero y Manuel Vilar, quienes figuran como ejemplos en el ejercicio del arte «y de los deberes sociales»,²⁰ pero también como prolíficos trabajadores empleados en la producción artística no solo por celo y amor a las artes, sino como fuente irremediable de ingresos para su subsistencia y la de sus familias.

Entra aquí en juego otro factor importante de la adaptación de las biografías de artistas españoles a la masculinidad normativa burguesa: el ideal de domesticidad, donde el hombre, convertido en cabeza de familia, debe asegurar la economía y la prosperidad del hogar [fig. 2]. De esta forma, las alusiones a la vida familiar del artista, a las que por norma general poca atención se había prestado en el siglo XVIII, cobran mayor visibilidad tanto como expresión de su felicidad doméstica (así aparece tempranamente recogida en las páginas dedicadas a José de Madrazo en *El Artista*) como de las obligaciones socioeconómicas que esta conlleva. En la biografía de Esquivel se afirma que «en breve se hubiera pues-

¹⁹ MILANÉS, «Don Juan Antonio de Ribera», *El Museo Universal*, Madrid, 28/2/1857, p. 29.

²⁰ ANÓNIMO, «Don Manuel Vilar y Roca», *El Museo Universal*, Madrid, 2/3/1862, p. 67.



Fig. 2. Capuz. Venta y rifa a beneficio de la inclusa (detalle). *El Museo Universal*, 30/01/1857, p. 16.

to al nivel de los pintores más eminentes, si habiéndose casado a los veintiún años, no hubiera tenido muchas veces que posponer el estudio a trabajos poco instructivos, pero que le facilitaban los medios de subsistencia de que carecía»,²¹ una forma muy explícita de aludir a su papel como esposo y padre mucho antes de su éxito en la corte madrileña, cuya inclusión bien pudiera parecer una crítica de no subrayar, según los patrones del momento, una obligación masculina. Junto con esta obligación impuesta al rol masculino, las biografías de artista publicadas en *El Museo Universal* señalan también sus dos principales ventajas, indefectiblemente unidas al concepto de *familia burguesa*: por una parte, vinculado a la idea de la separación de las esferas profesional y doméstica, la vida familiar constituye para el artista el disfrute «de las dulces emociones que proporcionan el santo cariño de la familia»,²² tal y como se indica en la biografía de Víctor Manzano. Por la otra, permite la transmisión paterno-filial del saber y de la gloria artística, según señalan las biografías de Juan Antonio de Ribera y de Antonio María Esquivel al referirse a sus hijos como «conocidos entre los amantes de las bellas artes por sus obras» o como «digno heredero del nombre de su padre, [...] muy capaz de conservar y aun enaltecer su gloria, su crédito y sus laureles».

²¹ ANÓNIMO, «Don Antonio María Esquivel», *El Museo Universal*, Madrid, 14/4/1857, p. 54.

²² ANÓNIMO, «Don Víctor Manzano», *El Museo Universal*, Madrid, 12/11/1865, p. 363.



Fig. 3. Corona de oro regalada al señor Gisbert. *El Museo Universal*, 23/06/1861, p. 196.

Los cambios acontecidos en el sistema artístico, especialmente con la reforma educativa de Claudio Moyano y con la instauración de las exposiciones nacionales de Bellas Artes, dieron lugar a una renovación del tradicional sistema meritocrático, que adaptaba el paso por los salones parisinos al nivel nacional. La conquista de las medallas en las exposiciones nacionales era concebida como una etapa necesaria en «el difícil sacerdocio del arte», caracterizada por ser larga y difícil, donde «los neófitos tienen que pasar por dolorosas pruebas»,²³ como la del juicio de las obras por especialistas y por la opinión pública. Resulta significativo que en el mismo año en que se publicaban estas palabras la presencia de los artistas en la prensa periódica, que tradicionalmente había tenido un carácter biográfico-necrológico o más recientemente vinculada a la crítica de arte en las exposiciones nacionales, cobrase una nueva perspectiva al tratarse de noticias de los méritos alcanzados en vida, tales como el nombramiento de Federico de Madrazo como director del Museo de Pintura o las medallas alcanzadas por Gisbert, Casado y Sans.

La aparición en las páginas de *El Museo Universal* de la corona dedicada a Gisbert [fig. 3] parece cerrar, de una manera simbólica, el recorrido de los tópicos vinculados al artista como hombre de éxito, saliéndose de las páginas

²³ ANÓNIMO, «Exposición de Bellas Artes I», *El Museo Universal*, Madrid, 21/10/1860, p. 338.

de la biografía póstuma para dotarlo del carácter objetivo e inmediato de la noticia periodística. Nuevo topos contemporáneo, el hombre artista no solo aúna las virtudes anteriormente expresadas en la biografía, sino que ahora es plenamente un trabajador creativo activo en el mercado, con todas las ventajas y desventajas que eso conlleva, encaminado al éxito y al reconocimiento público. De este modo, las biografías que aparecen posteriormente en revistas como *El Museo Universal* o *La Ilustración Española y Americana* optan por exaltar al artista como hombre completo según la norma burguesa. Se trata, por lo tanto, de esforzados trabajadores reconocidos por las instituciones artísticas y admirados por la opinión pública, a la par que hombres de mundo que frecuentaban las sociedades más importantes y perfectos responsables de la vida familiar. «La fe en el arte, la laboriosidad más absoluta en el trabajo y la formalidad más exquisita en la vida y en la sociedad», que Becerro de Bengoa aplicaba a Casado del Alisal, constituyen la perfección del tópico del artista decimonónico, capaz, como hombre burgués, de cambiar la suerte de su humilde nacimiento y convertirse en un hombre de éxito hecho a sí mismo, en una leyenda de renombre y de trabajo.²⁴

²⁴ BECERRO DE BENGOA, «Casado», *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, 15/10/1886, p. 215.

MITO Y REALIDAD EN LA AUTOBIOGRAFÍA DE ARTISTA: LAS NARRATIVAS DEL GENIO COMO *DÉJÀ-VU* CULTURAL

PABLO ALLEPUZ GARCÍA
*Instituto de Historia, CSIC*¹

EL DÍA DEL QUINGUAGÉSIMO PRIMER CUMPLEAÑOS DE SALVADOR DALÍ, aparecía en la edición de la mañana de *ABC* el siguiente titular a modo de regalo: «Dalí empieza a pensar en serio que es un genio».² El artículo, firmado por Carlos Sentis, recogía una crónica telefónica con el corresponsal de París en la que daba cuenta de las últimas actividades del artista en la capital francesa: una sesión fotográfica pintando rinocerontes en el Parque Zoológico, algunas reflexiones sobre sus ideas más recientes y una breve entrevista con él en un bar cualquiera bajo las atentas miradas de un grupo de turistas americanos. En un momento dado de la conversación, alguien deja un libro de ecuaciones sobre la mesa; un gesto inesperado que Dalí aprovecha para presentar al misterioso personaje como un matemático amigo de Einstein que lo considera un genio, y para sentenciar a continuación: «antes lo decía yo, sin creerlo; ahora lo dicen otros, y empiezo también a pensarlo». La frase no podría ser más daliniana, y por supuesto sirve al periodista para dar la entrada perfecta: llamativa, particular, controvertida.

Más allá de la habitual provocación del pintor catalán y de la utilización interesada de la prensa, esas líneas aparentemente superficiales encierran el abecé para entender una de las negociaciones clave en el campo cultural contempo-

¹ Este capítulo es resultado de una ayuda del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (FPU15/06021). Además, se integra dentro del Proyecto de I+D+i «Rostros y rasgos en las identidades del arte del franquismo y el exilio» (MCINN-AEI, ref. PID2019-109271GB-I00) financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación, del que es I.P. Miguel Cabañas Bravo; y del Proyecto de I+D «Imaginario de/en la España contemporánea. Cultura material, identidad y performatividad» (Convocatoria Jóvenes Doctores UCM, ref. PR65/19-22421) financiado por la Comunidad de Madrid y la Universidad Complutense de Madrid, del que es I.P. Alicia Fuentes Vega.

² SENTIS, C., «Dalí empieza a pensar en serio que es un genio», *ABC*, 11/5/1955, p. 47.

ráneo: la performatividad del discurso entre la autoafirmación como artista genial y el reconocimiento de ello —o no— por parte de los demás. Según las palabras citadas, este proceso circular —en buena medida dialéctico— arranca cuando el artista alcanza la masa crítica suficiente para proponerse a sí mismo como exponente diferenciado dentro de un conjunto de semejantes, al margen de la convicción personal con la que se haga; pero solo adquiere carta de naturaleza propia cuando otros toman el testigo de esa arriesgada afirmación y la refrendan con su consenso colectivo, retroalimentando a su vez la confianza del artista para volverse a enunciar como tal. Desde este punto de vista, la vida del artista genial no vendría a ser otra cosa que una sucesión vertiginosa de acontecimientos excepcionales, es decir, algo así como una espiral de genialidad cuajada de acciones que confirman el carácter extraordinario del protagonista y de reacciones a la altura de las proezas observadas.

O al menos eso cabría esperar, porque la realidad es bien distinta cuando se aborda desde un enfoque comparado: la capacidad de persuasión de ese paradigma de la excepcionalidad resulta inversamente proporcional a la cantidad de historias que se repiten una y otra vez con mínimas diferencias. El relato siempre va a contar con una serie de recursos idénticos, no solo porque se vuelca sobre el molde de la biografía de artista —que le es previo y produce efectos sobre las versiones siguientes—,³ sino también porque propone una evolución a través de escenarios y situaciones hasta cierto punto análogos: los antecedentes familiares, las circunstancias del nacimiento, el descubrimiento del talento, la resistencia familiar ante la incipiente vocación, el período de formación con algún maestro local, el hallazgo de un estilo personal, la confrontación con el panorama artístico del momento, los diversos hitos de la trayectoria profesional, las crisis creativas con sus correspondientes puntos de inflexión en la propia obra, los reconocimientos recibidos al final de la carrera o la acumulación de seguidores;⁴ situaciones por lo general estereotipadas en las que la anécdota juega un papel principal, por cuanto los hechos narrados —imposibles de contrastar documentalmente— se mueven más en la verosimilitud que en la veridicción.⁵

El encumbramiento por parte de la sociedad de ciertos sujetos en detrimento de otros, así como la exposición de sus vidas en tanto que modelos de

³ GUERCIO, G., *Art as Existence. The Artist's Monograph and Its Project*, Cambridge, The MIT Press, 2006.

⁴ KRIS, E., y KURZ, O., *La leyenda del artista*, Madrid, Cátedra, 2010.

⁵ LEDBURY, M., «Anecdotes and the Life of Art History», en *Fictions of Art History*, New Haven y Londres, Yale University Press, 2013, pp. 173-186.

comportamiento, constituye un fenómeno de largo recorrido en la tradición occidental y en ningún caso podría vincularse en exclusiva con la época contemporánea. La figura del artista debe entenderse también en ese contexto, máxime en el caso de los supuestos genios,⁶ pero la contemporaneidad aporta al menos dos especificidades. La primera está relacionada con la irrupción de las vanguardias y la progresiva caída de un sistema de creencias estéticas —el de la Academia— con criterios fijados como eternos y universales: la crisis del artista fue muchísimo más acusada en la plástica que en otros ámbitos, y en consecuencia tuvieron que deshacerse de fórmulas previas para dotarse de nuevas reglas con las que inventarse a sí mismos.⁷ La segunda apunta hacia la mayor capacidad para intervenir activamente en el círculo del arte, y muy particularmente a través del recurso cada vez más explotado de la redacción de la propia vida: en lugar de delegar la confección de la biografía en un eventual crítico, sin garantías por tanto de obtener un relato satisfactorio, el artista contemporáneo decide hacerse cargo personalmente —nunca mejor dicho— de tan importante tarea.⁸

La autobiografía de artista en España apenas había tenido predicamento durante el siglo XIX y principios del XX, por lo que es precisamente esta generación dividida por la querrela entre los antiguos y los modernos —académicos *vs.* vanguardistas— quien inaugura el género como tal. Las experiencias traumáticas de la Guerra Civil y sus impactos en las trayectorias tanto individuales como colectivas de los artistas actuaron a modo de impulso autobiográfico, lo cual desembocaría en una producción más que considerable desde entonces.⁹ De manera muy significativa —aunque tal vez no sorprendente—, el primero en dar a conocer sus memorias fue Salvador Dalí, demostrando por enésima vez la íntima imbricación entre relato (auto)biográfico y construcción de la imagen de genio.

⁶ WITTKOWER, R., y WITTKOWER, M., *Nacidos bajo el signo de Saturno. Genio y temperamento de los artistas desde la Antigüedad hasta la Revolución francesa*, Madrid, Cátedra, 2015.

⁷ BOURRIAUD, N., *Formas de vida. El arte moderno y la invención de sí*, Murcia, CENDEAC, 2009, pp. 11-32.

⁸ CODELL, J., *The Victorian Artist. Artists' Life Writings in Britain, ca. 1870-1910*, Nueva York, Cambridge University Press, 2012.

⁹ ALLEPUZ GARCÍA, P., «Trauma, memoria e identidad. La Guerra Civil como impulso autobiográfico para los artistas españoles», en CABAÑAS, M.; MURGA, I., y RINCÓN, W. (eds.), *Represión, exilio y posguerras. Las consecuencias de las guerras contemporáneas en el arte español*, Madrid, CSIC, 2019, pp. 85-94.

LA VIDA NO TAN SECRETA DE SALVADOR DALÍ COMO MODELO

Durante su estancia estadounidense de los años cuarenta, Salvador Dalí transitó desde el surrealismo del método paranoico-crítico hasta el clasicismo del misticismo nuclear, parangonándose con los grandes maestros de la Historia del Arte. Tal metamorfosis se pone de manifiesto en su pintura, pero sobre todo a través de sus diversos escritos autobiográficos: el más importante de ellos, *La vida secreta* (1942), constituye sin duda una de las más importantes invenciones del artista catalán.

Entre sus características más notables se encuentra la fijación de Dalí por la figura del genio y los posicionamientos que adopta en torno a ella, pero apunta además hacia el prototipo de genio que consideraba más conveniente: un ideal transhistórico y ampliamente legitimado por la literatura artística. La relectura del género de las vidas de artistas viene a reforzar esta impresión, llegando a la consideración de su autobiografía como una suerte de palimpsesto en el que se acumulan de manera transtextual muchas otras biografías; biografías archiconocidas que componen —por decirlo con Howard Devree— la vida en absoluto secreta de Salvador Dalí.¹⁰ Veamos un par de ejemplos.

El primero tiene que ver con el descubrimiento casual del talento. En la Antigüedad, Duris de Samos y Plinio contaban sobre Lisipo que no tuvo maestro: trabajaba como calderero cuando escuchó de manera fortuita a su compatriota Eupompos afirmar que no seguía el estilo de ningún otro artista, sino que solamente se dejaba guiar por la enseñanza de la naturaleza. En el Renacimiento, Vasari y Ghiberti contaban sobre Giotto que se encontraba cuidando del rebaño de su padre y pintando a los animales sobre piedras y arena cuando pasó por allí el gran pintor Cimabue, quien advirtió de inmediato el talento del chico y se lo llevó consigo para educarlo. Ambas historias se han difundido hasta la saciedad con mil modificaciones, pero siempre inciden sobre el ascenso social, la relación con el maestro, la presencia de la casualidad y la importancia del programa del realismo.

En *La vida secreta* se recrea una escena similar.¹¹ El pequeño Dalí se encuentra en el Molí de la Torre, residencia veraniega de la familia Pichot, cuando

¹⁰ DEVREE, H., «Salvador Dalí's Not in the Least Secret Life», *New York Times*, 17/1/1943, p. 4.

¹¹ DALÍ, S., «La vida secreta de Salvador Dalí», en *Obra completa*, Barcelona, Destino, 2003-2006, vol. I, pp. 379-384.

decide representar sobre una puerta desvencijada un montón de cerezas que le venía obsesionando. Se antoja curioso de entrada que elija un motivo de la naturaleza y un soporte tan poco corriente —en cierto modo análogo al de Giotto— cuando podría haber encontrado materiales suficientes entre las pertenencias de los Pichot. Este juego iniciático pronto se complica desarrollando un método particular, asumiendo el ritmo del molino —toc-toc-toc— y realizando así las cerezas con tres toques de color. El resultado maravilla a muchos diletantes por su mimesis perfecta, pero no se contentará el pequeño Dalí tan solo con la representación clásica: para trascender su propio sistema, pega los tallos de las cerezas reales sobre las cerezas pintadas y traslada los bichitos de la puerta carcomida a los agujeros que los gusanos habían dejado en las cerezas reales; es decir, combina ilusión y realidad —re-presentación y presentación— para conformar un auténtico *collage*. Es entonces cuando nota la presencia del señor Pichot, reputado pintor, quien llevaba observándolo un rato. Este se fue murmurando acerca de la genialidad del pequeño Dalí y convenció a su padre para que le procurara un maestro de dibujo.

El segundo ejemplo tiene que ver con la superación del maestro. Según Duris de Samos y Plinio, el célebre Zeuxis había representado unas uvas tan vívidamente que unos gorriones se abalanzaron sobre ellas para picotearlas, lo cual motivó que otro pintor, Parrasio, le invitara a su estudio para ofrecerle una demostración similar. Allí, Parrasio pidió a Zeuxis que descorriese la cortina que cubría la pintura, y cuando este fue a hacerlo descubrió que la cortina no era más que un trampantojo, que no había más cortina que la hábilmente representada por Parrasio. Según los mismos autores, el famoso Apeles habría pasado por el estudio de otro gran pintor, Protógenes, pero al no encontrarle dibujó una raya finísima en un panel a modo de tarjeta de visita; cuando volvió Protógenes a su estudio y vio la raya tan fina, supo que Apeles había estado allí y, para mostrar su preeminencia, superpuso a aquella primera raya una segunda —aun más estrecha— y se escondió para ver la reacción de Apeles; quien, por su parte, fue capaz de trazar una tercera línea dentro de las otras dos, demostrando de una vez por todas su inigualable maestría técnica. Las diversificaciones de esta historia son muy numerosas, aunque su lógica siempre sigue el mismo esquema: por una parte, estas situaciones suelen darse en el estudio de uno de los pintores; por otra, hay disputa de orden técnico, de destreza con los útiles del arte.

Retomando la formación del pequeño Dalí justo por donde la dejamos, se le impone un maestro pero él reivindica su carácter autodidacta y se muestra arro-

gante ante el señor Núñez, haciendo siempre caso omiso a sus indicaciones.¹² Un día, en el estudio del maestro, debían dibujar un mendigo anciano con una barba muy fina y rizada —no por casualidad, el motivo más habitual de los programas del realismo—. El señor Núñez advierte a Dalí que está dando demasiados trazos con el lápiz, y que debería empezar de nuevo sobre otra hoja usando un lápiz más fino y trazos más suaves; Dalí, para contradecirlo, tomó un lápiz aún más grueso e incidió con tanta vehemencia que sus compañeros se arremolinaron en torno a él para verle trabajar. Al ser reprendido por el maestro, Dalí defiende «pintar exactamente lo que ve», esto es, obedecer solo a la naturaleza y a su ojo. Para sorpresa de todos, cogió un pequeño cortaplumas y raspó el papel por la parte ennegrecida, haciendo aflorar el interior del papel y consiguiendo así los tonos blancos que perseguía y también la textura vellosa de la barba del mendigo. El resultado de su obra, una vez iluminada con luz rasante, fue una imitación tan perfecta del modelo que hizo enmudecer a su maestro.

Hay infinidad de ejemplos similares a lo largo de la autobiografía. Parece claro, después de todo, que el modelo de genio con el que quiere ser reconocido Dalí responde a unas estructuras mítico-legendarias muy determinadas y se remonta a los Lisipo, Apeles, Protógenes, Zeuxis, Parrasio o Giotto, tal cual aparecen en las narraciones de Duris de Samos, Plinio o Vasari. El resultado es un entramado textual de gran complejidad tanto en el montaje como en el puro contenido, pero por supuesto lleno de contradicciones, ya que pretende reconciliar en una sola figura —la suya— los polos opuestos de héroe y antihéroe, burgués y bohemio, apolíneo y dionisiaco.

Ello implica una extraordinaria erudición histórico-artística por su parte, que bien pudo compartir con sus compañeros de San Fernando o la Residencia de Estudiantes;¹³ y aun algo más que erudición, pues a la apropiación de los clichés sobre artistas antiguos y modernos añade él mismo otras problemáticas inherentes al arte contemporáneo derivadas de las vanguardias: la crítica hacia una teoría del arte basada en la mimesis, la experimentación técnica con materiales y formatos, la reconsideración conceptual del objeto cotidiano, la incorporación del pensamiento psicoanalítico al proceso creativo o la negociación de las relaciones con el público y las instituciones.

Si aceptamos todo lo anterior, no podremos pasar por alto ningún tipo de ingenuidad en *La vida secreta*: deberíamos tomarla como una maniobra más

¹² DALÍ, S., «La vida secreta de Salvador Dalí», *op. cit.*, pp. 489-492.

¹³ SÁNCHEZ VIDAL, A., *Buñuel, Lorca, Dalí. El enigma sin fin*, Barcelona, Planeta, 1988.

que consciente de manipulación, no ya de la opinión pública —con unos intereses comerciales a corto plazo— sino de los relatos posteriores de la historia del arte con mayúsculas, imponiendo una visión dirigida —mucho más duradera— de su vida y su obra. A juzgar por el contenido de la gran mayoría de monografías que se le siguen dedicando, caben pocas dudas acerca de la efectividad de su estrategia; lo cual no hace sino reafirmar la urgencia de desmontar la falacia de este tipo de discursos y de cuestionar la dimensión ideológica de la supuesta genialidad.¹⁴

LA EXCEPCIÓN SE CONVIERTE EN NORMA: OTROS CASOS DE ARTISTAS ESPAÑOLES

El programa propagandístico en el que Salvador Dalí convierte su proyecto autobiográfico constituye uno de los casos más conspicuos —si no el que más— de la historia del arte contemporáneo, pero ese esquema se extiende en mayor o menor grado a muchos otros artistas en principio menos obsesionados con la elaboración de un personaje público —a menudo una estrategia para elaborarlo desde una posición de mayor disimulo—; de hecho, se trata de una constante en buena parte de la literatura autobiográfica producida por artistas, al margen de que el texto de Dalí pudiera haber ejercido alguna influencia. Más bien habría que considerar la permeabilidad de la retórica del genio a la que todos han estado expuestos durante sus años de formación o a través de los materiales biográficos disponibles para el público general, pues en definitiva terminan imitándola cuando les toca aplicarse el cuento. Antoni Tàpies lo confirma en una entrevista al reconocer que si se decidió a escribir sus memorias fue seguramente porque sabía que otros colegas lo habían hecho antes, pero que no se basó en ningún modelo literario para las suyas sino que se guiaba más bien por un modelo global de artista que pinta y escribe.¹⁵

Efectivamente, resulta difícil trazar genealogías en la escritura autobiográfica de artistas. A falta de un catálogo que recoja y sistematice todo ese material disperso, cada novedad editorial es recibida por la crítica como una excentricidad sin antecedentes; lo cual, a su vez, redundará en la consideración del artista

¹⁴ ALLEPUZ GARCÍA, P., «¿Dalí joven, Dalí genial? Mitos y leyendas de artista en *La vida secreta de Salvador Dalí* (1942)», *Goya. Revista de arte*, n.º 370, 2020, pp. 48-63.

¹⁵ BRAVO CELA, B., «Charla con Antoni Tàpies. Sobre la memoria, la autobiografía y el oficio de escribir», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 687, 2007, p. 130.

como un visionario al margen de cualquier convención. Sin embargo, solamente en España contamos con un corpus de más de medio centenar de estas autobiografías y memorias, por lo que ese espejismo de novedad queda muy matizado. Luis García Montero está especialmente acertado en su introducción a las *Memorias* de Manuel Rivera cuando sugiere que la biografía propuesta por el granadino ya estaba escrita previamente, en la medida en que desarrolla la típica aventura del pintor moderno que arriesga la tranquilidad y adopta la bohemia en busca de su personalidad artística.¹⁶

A pesar de estructurar sus recuerdos en el marco cronológico del anal, Rivera apuesta de manera decidida por una evolución teleológica que sorteja los obstáculos y se sobrepone a los fracasos pasajeros hasta hacer triunfar finalmente la voluntad, siguiendo así el curso de la genialidad descrito más arriba. El relato parte de los orígenes humildes, con los primeros dibujos en el colegio y en las reuniones familiares: en fecha tan temprana como 1938 —dice— empieza a *sentir* el arte y a soñar con un gran amor a la creación, lo cual da la medida de la fuerza con que se revela su destino manifiesto. Aun más, los contornos de esa vocación parecen estar bastante definidos desde el principio, hasta el punto de marcar distancias con la formación que le propuso su padre en el taller de escultura de Martín Simón: él quiere ser artista y no artesano, aprender a dibujar y modelar en lugar de servir en tareas mecánicas; en este sentido, ni sus compañeros ni su tío —un cartero aficionado a la pintura— le sirven como referentes.

Gracias a sus condiciones de partida, y aun en contra del designio paterno —que valoraba la práctica artística como afición pero en ningún caso como profesión—, no tardaría en ingresar en la Escuela de Artes y Oficios; y, por supuesto, al destacar entre el resto de alumnos, Gabriel Morcillo en persona va a hablar con su padre para convencerlo del futuro de su hijo. Entonces tuvo una violenta discusión en casa para defender sus intereses, se plantó en su posición negándose a dejar la pintura y se puso a toda su familia en contra, pero ello —siempre según sus palabras— le dio fuerza para trabajar más que nunca. Como consecuencia, su obra comenzó a tener unidad y una cierta personalidad en el hacer, lo que unido a los viajes cada vez más frecuentes a Sevilla y Madrid desembocaría en un progresivo desdén por los temas y métodos de la escuela granadina.

La mudanza definitiva a la capital del país le permite ampliar su círculo de amistades y de inquietudes, pero todavía siente un vacío: su obra no le termina

¹⁶ GARCÍA MONTERO, L., «Las raíces y la búsqueda», en RIVERA HERNÁNDEZ, M., *Memorias. 1928-1971*, Granada, Los Libros de la Estrella, 2007, pp. 7-14.

de convencer, tiene que hacer algo absolutamente *suyo*. En medio de esa crisis creativa, que no se puede quitar de la cabeza, se produce un momento *eureka* que marcaría su evolución inmediata y su posición en la historia del arte: de camino al cine con su mujer repara en las telas metálicas expuestas en el escaparate de una ferretería, y se queda prendado de las posibilidades plásticas y espaciales del material. Tanto es así que compra un metro de ellas y vuelve a casa corriendo para encerrarse en el estudio a experimentar —no puede dormir esa noche— hasta dar con la clave que andaba buscando; y llega a afirmar, cerrando el círculo, que no volverá a hacer ningún encargo más, que se enfrentará a las situaciones económicas que se deriven y que se dedicará en exclusiva a su obra —la suya— porque por primera vez comienza a ver con absoluta claridad.

El de Rivera es solo un ejemplo de tantos. Por tratar los tópicos comentados hasta aquí, Evaristo Valle, August Puig, Tàpies o Carles Fontseré mencionan situaciones similares respecto a su vocación; Juan Renau, Luis Quintanilla, Puig o Tàpies respecto a la resistencia familiar; Fernando Álvarez de Sotomayor, José Nogué Massó, Manuel Millares o Puig respecto a la defensa de su estilo incipiente frente a las imposiciones del maestro... Si el mero listado se antoja cansino, imaginen lo que puede llegar a suponer la lectura de las más de setecientas páginas del «esfuerzo heroico» que realizó Eugenio Hermoso durante medio siglo para conseguir un nombre, recompensas, puestos y una relativa holgura económica.¹⁷ Resulta comprensible que cualquier artista-autobiógrafo procure granjearse una trayectoria única y lo más destacada posible, pero ese esfuerzo por diferenciarse de los demás a través de los lugares comunes de la genialidad produce en cambio el efecto contrario: la sensación de que uno ya lo ha visto, de que uno ya lo ha vivido antes; la sensación, en definitiva, de presenciar un *déjà-vu* cultural.

GENIALIDAD *AMATEUR*, O LOS LÍMITES DE UN MODELO QUE MUERE DE ÉXITO

El uso y abuso del modelo nos deja más de un *déjà-vu* cultural, pero también lo-nunca-visto. Ese es el caso sin ir más lejos de un pintor de tercera fila como José Ochoa Arias, quien decide autoeditar las *Primeras memorias y biografía del pintor «mineru»* para dar a conocer su vida y su obra. Haciendo justicia

¹⁷ DE NERTÓBRIGA, F. T., *Vida de Eugenio Hermoso*, Madrid, Tall. Graf. de Castilla, 1955, p. 8.

al título, relata las penas de su infancia en una familia muy pobre, la necesidad de abandonar los estudios para contribuir en casa con un jornal, la dureza del trabajo en la mina de carbón... hasta que un buen día su hija, con lágrimas en los ojos, le pide ayuda con una pintura de paisaje que debe entregar el día siguiente en la escuela. Ante los ruegos de la pequeña, Ochoa accede a realizar él mismo el dibujo, le asegura que ha ganado muchos premios por ello y que obtendrá la nota más alta de la clase; nada más lejos de la realidad, pues la hija suspendió aun presentando el trabajo del padre.

Sorprendentemente, la anécdota —entre otras de cariz similar— le motiva a entregarse a la creación, ocupando la buhardilla como improvisado estudio y organizando numerosas exposiciones desde el año siguiente. Poco a poco considera ir definiendo un estilo propio, en el que no se atisba pincelada alguna de otro pintor, y detalla sus viajes profesionales por Madrid, Barcelona, Bilbao, La Coruña o Vigo —es decir, al Centro Asturiano de cada ciudad—, así como las críticas y beneficios comerciales de cada ocasión. Pero termina el libro contando su viaje a pie por media España y con una sentencia para el recuerdo: «no soy profeta ni poeta, solamente soy una persona como los demás y que estoy aquí y seguiré con mi pincel, con mi paleta y lo más importante, mi sinceridad a los demás».¹⁸ Desconcertante.

Las autobiografías de artistas *amateur* llevan al límite esas narrativas del genio —siempre escrito en masculino—,¹⁹ porque demuestran hasta qué punto se han extendido en el imaginario social, pero también porque alcanzan un paroxismo rayano en el ridículo; ridículo —vale la pena puntualizar— que no radica en el relativo éxito de la carrera misma del autor sino en la descontextualización absoluta del modelo. Y es que la autobiografía del artista —especialmente de quienes pretenden pasar por artista genial— suele tener mucho más de mito que de realidad.

¹⁸ OCHOA ARIAS, J., *Primeras memorias y biografía del pintor «mineru»*, S. I., J. Ochoa, 1984, p. 94.

¹⁹ BATTERSBY, C., *Gender and Genius. Towards a Feminist Aesthetics*, Bloomington, Indiana University Press, 1989.

ESTHER FERRER.
UN CUERPO ATRAVESADO POR EL SISTEMA DEL ARTE

GARAZI ANSA Y HAIZEA BARCENILLA
Universidad del País Vasco

ARTISTAS Y MUJERES, SUJETOS DE ESTUDIO

DESDE MEDIADOS DE LOS AÑOS SESENTA, son diferentes las propuestas metodológicas que se han centrado en revisar la historia del arte formalista, entre los que se encuentra el feminismo, que planteó la influencia de la lógica heteropatriarcal en el sistema del arte con ¿Por qué no han existido grandes mujeres artistas?, el texto fundacional de Linda Nochlin escrito en 1971.¹ Desde entonces, un importante número de historiadoras han analizado la situación de las artistas en diferentes épocas históricas, no solo para recuperar su obra, sino también para analizar los factores que influyeron en su producción. Gracias a estos estudios se han confirmado una serie de limitaciones legales² y sociales³ que explican en gran medida la ausencia de las mujeres de la práctica artística en muchas épocas históricas.

Esta ausencia implica que las mujeres no han llegado en la misma medida a la producción artística, pero también, y este punto es más sutil y complejo, que su visión ha sido excluida de la conformación de los cánones y de las jerarquías artísticas. No porque la diferencia biológica afecte a la producción artística de las mujeres, sino porque la estructuración social de género, que otorga diferentes roles, actitudes y aptitudes a los cuerpos femeninos y los masculinos,

¹ El texto original se publicó en inglés en 1971, en el número de enero de la revista *Art-news*. La traducción completa al castellano se puede consultar en CORDERO REIMAN, K., y SAINZ, I. (ed.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*, Ciudad de México, Universidad Iberoamericana, 2007, pp. 17-44.

² CHADWICK, W., *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona, Ediciones Destino, 1993.

³ POLLOCK, G., *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*, Buenos Aires, Fiordo No Ficción 01, 2015.

conforma diferentes experiencias vitales. En ese sentido, la experiencia vital de las mujeres, construida socialmente a partir de su sexo biológico, ha quedado relegada en la representación canónica occidental.

Un claro ejemplo de ello es la percepción del cuerpo femenino, que se ha construido principalmente desde la mirada del placer masculino, como avanzó Mulvey y recalcaron Nead o Dijkstra,⁴ entre otras. Hasta la llegada de la *performance* y el *body art* a partir de los sesenta, las mujeres artistas rara vez contaron con la posibilidad de representar el cuerpo desnudo femenino, y menos aún de presentarlo, como harían luego a través de sus acciones.

Esta incursión en la práctica artística como agentes productores, e incluso como cuerpos presentes, hizo que se emprendieran caminos que han favorecido la visibilidad de las mujeres en los últimos años en este ámbito. Sin embargo, apreciamos que el estudio de los factores de género que afectan a las mujeres como artistas han sido estudiados con más rigor y de manera más global en épocas históricas que en la contemporánea. A pesar de que se están multiplicando los estudios que prueban la discriminación de las mujeres en los sistemas de exposición, colección y venta del arte contemporáneo,⁵ son menos los que intentan indagar en las situaciones y factores que conducen a dicha discriminación, a pesar de que en otros campos, como en la literatura⁶ o el *bertsolarismo*,⁷ se han realizado aportaciones muy relevantes en este sentido.

Este último nos ha resultado especialmente inspirador: en primer lugar, por confrontar la dificultad que plantea la contemporaneidad de la cuestión, al evitar dar respuestas dogmáticas y definitivas. Brinda pistas sobre situaciones que se entrecruzan en cada experiencia singular, que al enlazarse acaban for-

⁴ MULVEY, L., «El placer visual y el cine narrativo», en CORDERO REIMAN, K., y SAINZ, I. (ed.), *Crítica feminista en la teoría...*, op. cit., pp. 81-94; NEAD, L., *El desnudo femenino: arte, obscenidad y sexualidad*, Madrid, Tecnos, 1998, y DIJKSTRA, B., *Ídolos de perversidad: la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*, Madrid, Editorial Debate, 1994.

⁵ NUALART, C., «Discriminación positiva, cuotas de género y narrativas feministas en museos de arte contemporáneo», *Anales de Historia del Arte*, n.º 28, 2018, pp. 431-446, y los informes realizados por MAV <<https://mav.org.es/category/documentacion/informes/>> (consulta: 21/9/2019), son algunos de los ejemplos.

⁶ RUSS, J., *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*, Madrid, Dos Bigotes y Editorial Barrett, 2018.

⁷ Los *bertsolaris* son poetas improvisadoras en lengua vasca, una práctica muy popular y que cuenta con una gran afición en el contexto vascoparlante. ALBERDI, U., *Kontrako eztaarritik*, Zarautz, Susa, 2019.

mulando un sistema discriminatorio. Y, en segundo lugar, por tratarse de una práctica realizada desde un cuerpo presente y sexuado. Así, esta particularidad nos acerca a la práctica de las pioneras del *body art* y la *performance* que, como en el caso de Esther Ferrer, construyeron su discurso, pero también su identidad como artista, en torno a un cuerpo sexuado y presente.

ESTHER FERRER. ATRAVESANDO EL SISTEMA DEL ARTE

Esther Ferrer es un interesante caso de estudio por ser una artista de gran trayectoria, pionera del arte de acción.⁸ Comienza a realizar *performance* en 1965, un momento realmente temprano en Europa,⁹ y es una de las pocas figuras femeninas de esa generación que continúa en activo. Su dilatada carrera permite que tenga una visión global sobre su experiencia profesional e, incluso, que cuente con reflexiones sobre cómo ha afectado a su carrera el hecho de ser mujer, ya que la presencia de su propio cuerpo sexuado ha sido una constante que ha recorrido la mayor parte de su obra, marcando su presencia como artista mujer.

Tras nacer en San Sebastián en 1937, a finales de los años cincuenta vivió una temporada en Francia; a principios de los sesenta volvió a San Sebastián, donde Sistiaga le puso en contacto con el colectivo ZAJ en 1966, cuando este realizó en el Museo San Telmo una acción para la que necesitaba una mujer. Desde entonces y hasta su disolución en 1996, Ferrer formó parte del grupo, aunque en 1973 se mudó de nuevo a París, donde aún reside.

Ha realizado obra de forma continuada, pero no ha sido prolífica en cuanto a la cantidad, puesto que otorga mucha importancia a la calidad conceptual del trabajo,¹⁰ y además, no le gusta exponer.¹¹ Por ello, su recorrido artístico no ha sido muy visible, y se ha realizado en gran medida en circuitos experimentales,

⁸ La trayectoria performativa de Esther Ferrer y su relevancia en relación con el contexto español ha sido analizado en profundidad por María Cecilia Perea: PEREA, M. C., *Performance y espacio público*, Argentina, Vela al viento ediciones patagónicas, 2014.

⁹ Entrevistamos a Esther Ferrer durante 1h 40 min el día 24 de agosto de 2019, en Tabakalera de Donostia. Todas las citas que siguen en el siguiente apartado provienen de dicha entrevista. En ella, Ferrer especifica que tras los pioneros americanos, japoneses, vieneses y alemanes, ella formó parte de la primera generación de *performers*.

¹⁰ «Entrevista a Esther Ferrer», *Euskonews*, n.º 474, Eusko Ikaskuntza, 20-27/2/2009.

¹¹ FERRER, E., entrevista personal, Donostia, 24/8/2019.

hasta que a finales de los años noventa y sobre todo principios de los 2000 se le otorgan varios premios y se llevan a cabo importantes exposiciones,¹² gracias a los cuales se ha podido recuperar parte de su obra. Un claro ejemplo de ello es el caso de *Actions corporelles* (1975), un trabajo pionero de vídeo inédito para el público hasta que fue presentado en la exposición *Video vintage* en 2012.¹³

Es importante resaltar que hasta aproximadamente los sesenta y cuatro años de edad Esther Ferrer no se ganó la vida como artista, y que este hecho repercutió directamente en su reconocimiento tardío; trabajó como pintora de brocha gorda, profesora o traductora, y solo tras la muerte de Franco colaboró en periódicos como *El País*, o en revistas de arte como *Lápiz*.¹⁴ Pero a su vez, esta autonomía le ha permitido producir arte a su ritmo, con objetivos propios y sin tener que amoldarse al sistema. Ella misma afirma no haber pedido nunca nada, un hecho que le ha dado una gran libertad que reconoce que otras mujeres artistas, más implicadas en el sistema oficial del arte, pueden no haber tenido. Ser una *outsider*, en su caso, parece haberle evitado tener que amoldarse a unas ciertas reglas del juego con las que podía no concordar.

Otra cuestión importante es que Esther Ferrer es una mujer feminista, tanto en su trabajo como en su día a día. Esto impregna no solo su obra, sino también su perspectiva sobre las relaciones en el sistema del arte. Cuenta con una visión elaborada y crítica de las relaciones patriarcales y de la forma en que se ha visto el cuerpo femenino a través de la historia, y ha reflexionado sobre cómo influyen estas cuestiones en las facilidades o dificultades que han tenido las mujeres para ser artistas.

MUJER Y ARTISTA. UN CUERPO ATRAVESADO¹⁵

Esther Ferrer no duda en afirmar que, en el arte contemporáneo, las mujeres son y han sido discriminadas y han gozado de menos oportunidades. A raíz de esto, cada vez que es invitada a una exposición colectiva pregunta cuántas

¹² PEREA, M. C., *Performance y espacio público*, op. cit., p. 43.

¹³ VAN ASCCHE, C. (dir.), *Vidéo Vintage 1963-1983* [catálogo de exposición], Paris, Centre Pompidou, 2012, p. 62; FERRER, E., op. cit.

¹⁴ FERRER, E., op. cit.: «yo empecé a vivir de mi trabajo artístico hace... pues tengo 82 años, pues a lo mejor hace 17-18 años... y no sé si tantos, que he podido decir, ni escribo, ni traduzco».

¹⁵ *Ibidem*.

mujeres hay y si son pocas, insiste en que se invite a más. De la misma forma, se muestra favorable a las cuotas de género mientras sea necesario como manera de equilibrar la presencia femenina en las exposiciones,¹⁶ aunque no esté a favor de las exposiciones exclusivamente de mujeres, ya que considera que han perdido su lógica, y que en el punto en que nos encontramos, las exposiciones deben ser mixtas, «mezclados y bien revueltos».¹⁷

También identifica algunos factores que llevan al menosprecio de las artistas mujeres, como por ejemplo, que los críticos y comisarios se empeñen en buscar cualidades supuestamente femeninas en las obras realizadas por mujeres. Se trata de un factor que ya apuntaba Nochlin,¹⁸ y que la misma Ferrer ha padecido directamente a través de varias de sus obras.

Sin embargo, a pesar de este entorno poco propicio, Esther Ferrer ha seguido adelante sin cejar. ¿Qué factores han influido en que hoy conozcamos su trabajo, mientras que otras artistas se han quedado por el camino? ¿Qué lugar ha ocupado su cuerpo en su percepción como artista y mujer?

Un factor que sin duda destaca es su fuerte personalidad. En la entrevista, repitió en varias ocasiones que es una mujer de carácter, que cree decir las cosas como las piensa, sin tapujos. Sin embargo, podría decirse que es una mujer segura de sus ideas y sus razones de hacer, de las cuales se derivan dos elementos: la confianza en sí misma, que conlleva una falta de necesidad de ratificación por parte de los demás, y la autonomía.

Hemos mencionado que a Esther Ferrer no le gusta exponer, y eso se debe a que ella «no piensa para nada en la gente cuando hace obra».¹⁹ Su producción artística parte de ella y la hace para ella, y no precisa de aprobación alguna.²⁰ Sobre las exposiciones, afirma que «yo no tengo necesidad de exponer psicológicamente, no tengo la necesidad de que me digan, ¡qué bien! Porque yo sé si está bien o mal».²¹ Esto muestra autosuficiencia, en el mejor sentido de la palabra: un cierto desapego a la opinión de los demás, que se refleja en una fuerte determinación.

¹⁶ *Ibidem.*

¹⁷ *Ibidem.*

¹⁸ *Ibidem*; NOCHLIN, L., *op. cit.*, p. 20.

¹⁹ FERRER, E., *op. cit.*

²⁰ Aquí matiza, sin embargo, entre las obras realizadas con el objetivo de la reivindicación social y aquellas que enmarca en lo que llama «la ambigüedad del arte». En las primeras sí que le importa llegar al público y causar un impacto.

²¹ *Ibidem.*

Una anécdota en relación con su obra *Autorretrato en el tiempo* resulta esclarecedora a propósito de dicha seguridad. Se trata de una serie fotográfica que comenzó en 1981, y que continúa elaborando en la actualidad, en la que la artista va captando su cambio físico a lo largo de los años. Para ello, Ferrer decidió sacarse una foto, un simple retrato frontal sobre un fondo blanco, y repetir la acción aproximadamente cada cinco años.²² Tras haber realizado varias fotos donde se mostraba su envejecimiento, la artista las cortó por la mitad y fue combinándolas entre sí. Así, lo que vemos es una Esther Ferrer que nos mira desde un cuerpo que es parecido, pero diferente a la vez, ya que al final lo que muestra en cada retrato son dos momentos diferentes de una misma vida. Al final se trata de la misma persona, de la representación de la misma identidad fuerte y el mismo carácter resolutivo que nos mira a través de los decenios, y que no oculta el paso del tiempo.²³

En relación con este trabajo, Ferrer cuenta que muchas mujeres le dicen que tiene mucho coraje por mostrar su envejecimiento, algo que ella encuentra absurdo, como si envejecer fuera evitable. Menciona también que ese tipo de mentalidad es en la que las mujeres hemos sido cómplices, al mantener imposiciones de juventud y belleza, y que debemos luchar contra ellas.²⁴ Sin embargo, lo que aflora es una clara diferencia entre la seguridad en sí misma de la artista y su falta en muchas mujeres que, aunque teóricamente puedan estar de acuerdo con su planteamiento, se sienten mucho más vulnerables a la hora de hacer frente al canon.

Y es que en todo el discurso de Ferrer se aprecia que la confianza en sí misma, en su caso, se ha entrecruzado con el feminismo, afianzando la clarísima idea de que su cuerpo es suyo, y puede hacer con él lo que desee, una vez más, sin preocuparse por la influencia de las miradas externas. De la misma manera que hace visible su envejecimiento, muestra una naturalidad hacia el desnudo que parece venir desde la infancia. Sobre esto dice Ferrer: «Yo, cuando me pongo desnuda, olvido completamente mi cuerpo, quiero decirte, ¡me da lo mismo, me da igual, no sé ni si estoy desnuda! ¡Es que ni me entero!».²⁵

²² La intención original consistía en sacar las fotos cada diez años, y es por ello por lo que entre la primera y la segunda hay un periodo de ocho años. Pero desde ese momento, decide cambiar la periodicidad a cinco años.

²³ OLIVARES, R., «Irudikatzen gaituen imajina», en VV. AA., *denboraren... arrastoan... al... ritmo... del... tiempo...* [catálogo de exposición], Donostia-San Sebastián, Koldo Mitxelena Kulturunea, 2005, p. 8.

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ FERRER, E., *op. cit.*

Sin embargo, debemos matizar la diferencia entre la imagen que proyecta Esther Ferrer (en la entrevista que le realizamos, o en otras que hemos consultado) y la percepción que tiene de sí misma. Al leer la primera versión de este texto, apuntó que ella en realidad no era tan segura de sí misma, sino que dudaba mucho, tanto de su arte como de las razones para realizarlo. Esta precisión resulta interesante, porque nos muestra una doble vertiente de la figura de toda artista: la trabajadora, con sus dudas, pruebas, e inseguridades, principalmente relacionadas con el trabajo; y el personaje público, que generalmente proyecta una imagen más contundente. Dejamos abierto un camino para indagar en la distancia entre ambas figuras, sus convergencias y divergencias.

Por otra parte, Ferrer considera una ventaja no ver su propio cuerpo como canónicamente bello. «Yo he tenido la suerte de tener de mí misma una imagen diferente, que no era ni guapa, ni rubia, ni de ojos azules. Paso desapercibida, mientras que otras mujeres guapas lo tienen mucho más difícil en un mundo de hombres, porque además de ser mujeres, son atractivas y valientes y no tienen reparo en mostrarlo, lo que con frecuencia les crea problemas».²⁶ Sin embargo, cuando se le pregunta por la mirada masculina sobre su cuerpo, es consciente de poder ser leída como un objeto de placer a pesar de no ser esa su intención, pero sigue sin dudar en su postura: «¿Que me miran como un objeto erótico? Pues que cambien. Por qué me voy yo a castrar, ¿para que ellos no me miren como a un objeto erótico? No tienen más que educarse a sí mismos».²⁷

Y es gracias de nuevo a este firme posicionamiento por lo que la artista ha trabajado durante muchos años con su cuerpo desnudo, como por ejemplo en la *performance Íntimo y personal* en la que Ferrer mide las partes de su cuerpo desnudo, a pesar de que esto no significara que las respuestas que recibía ante este tipo de trabajos no fueran a veces desagradables y violentas.

Sin embargo, no necesitaba estar desnuda para suscitar reacciones. En ese sentido, Ferrer nota mucha diferencia entre sus primeros años y ahora. Reconoce que durante el régimen franquista, y cuando el arte de acción era una práctica muy nueva, las reacciones eran fuertes: el público «gritaba, chillaba, subían...»,²⁸ a pesar de que en aquella época no realizaba desnudos completos. Es consciente de que el público arremetía principalmente contra ella, por el hecho de ser mujer; «haciendo lo mismo que Juan y Walter, era yo siempre la

²⁶ *Ibidem.*

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ *Ibidem.*

“pagana”. Con ellos no se atrevían, conmigo sí, habría mucho que decir sobre el valor de los “machos”». ²⁹

Un claro ejemplo de ello se dio después de realizar uno de las primeras *performance* que realizó junto con ZAJ: ³⁰ *Autorretrato imaginario: El caballero de la mano en pecho*. Se trataba de una acción basada en una pintura del mismo nombre realizada por el Greco entre 1578 y 1580. En ella el hombre, serio y solo, mira directamente al espectador, poniéndose la mano sobre su pecho, figurando el acto de prestar juramento. La acción de ZAJ alude claramente a la pintura, y el referente histórico es evidente. Sin embargo, el gesto individual del original se convierte ahora en relacional, en un intercambio, puesto que Juan Hidalgo posa su mano abierta sobre el pecho de Esther Ferrer, ambos vestidos. Los rostros se presentan serios, inexpresivos, sin mostrar ningún signo de excitación o de sentimiento. Esta acción se convierte así en una interferencia sobre el cuerpo del otro, que multiplica las posibilidades de la lectura de la obra.

El contexto en el que se llevó a cabo la pieza proporciona algunas claves para su interpretación. Realizado durante el régimen franquista, esta forma de contacto, que en contextos más abiertos ya se podría considerar una provocación, en la España de aquel momento será definida directamente como «pura pornografía». ³¹ Pero lejos de interpretarlo como una llamada al erotismo, se podría considerar como la disección del deseo y de las relaciones entre los sexos. La actitud distante de los artistas, la ausencia de toda expresión, hacen pensar en las relaciones internalizadas de género que se repiten de forma sistemática, y a la disponibilidad que se espera del cuerpo de las mujeres para la actividad sexual. Pero esta disponibilidad deviene inaceptable en el espacio público, pues al ser vista se convierte en sinónimo de prostitución. Y es así como fue calificada la misma Esther Ferrer por la prensa de la época; de «puta» según lo afirma ella misma, mientras que sus compañeros nunca sufrieron este tipo de ataques directos.

Se trata de una respuesta desmesurada a un arte provocador, por el hecho de que se formulaba a partir de la presencia de un cuerpo femenino. En adelante, este cuerpo tomará la decisión de mostrarse vestido o desnudo, según lo

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ ZAJ originalmente era un grupo de música de acción, creado por Juan Hidalgo, Walter Marchetti y Ramón Barce en 1964, y que contaba con la colaboración de otros artistas multidisciplinares. Esther Ferrer comenzó a colaborar con el grupo en el año 1966, hasta su disolución en 1996.

³¹ FILARE [FRAILE, ALBERTO], «Concierto Zaj», *El Pensamiento Navarro*, 29/6/1972.

considere apropiado y sin acobardarse ante los ataques, pues tal y como afirma la artista, «desde que el mundo es mundo las mujeres que se revelan y piensan por sí mismas son consideradas como brujas, locas o histéricas etc. según las épocas».³²

La reflexión sobre lo coherente del desnudo es una constante para la artista. Tras la generalización de la *performance* y el desnudo dejó de utilizarlo, y solo volvió a hacerlo cuando deseó mostrar sin vergüenza ni miedo un cuerpo viejo, y no uno canónico; un cuerpo que volviera a ser disruptivo al desnudarse³³

Por lo tanto, podemos decir que a pesar de ser una mujer nacida y educada en época franquista, Ferrer desarrolló una relación natural hacia su cuerpo, incluyendo el desnudo, y que su fuerte personalidad y seguridad aunada al feminismo que cogía fuerza en aquella época, le hizo sentirse totalmente libre para llevar a cabo su obra artística, tomando su cuerpo como «el útil fundamental de su trabajo, sea desnuda o vestida».³⁴

En lo referente a la profesionalización, sin embargo, subraya la diferencia generacional, y curiosamente, le parece que la situación se ha complicado: «Yo siempre digo que he tenido la suerte de haber sido *amateur*. Hoy en día tú no puedes ser *amateur*. Tienes que ser profesional».³⁵ Afirma que cuando ella empezó, eran muy pocas las mujeres que trabajaban en su línea, lo que provocaba que si querían programar ese tipo de trabajos, las tuvieran que llamar y gracias a su posición *amateur*, si había una oferta que no consideraba justa, tenía la opción de rechazarla, puesto que no necesitaba la ganancia para sobrevivir.³⁶

CONCLUSIONES

El objetivo de este artículo no es llegar a leyes universales sobre las artistas mujeres a partir de la experiencia de Esther Ferrer, pero sí tal vez ofrecer pistas que abran futuras vías de estudio en el complejo panorama de las relaciones sexistas del mundo del arte. El caso de Ferrer nos muestra que las mujeres que quisieran ser artistas en los años sesenta y setenta debían tener una fuerte personalidad y poder llevar con entereza reacciones en algunos casos violentas.

³² FERRER, E., *op. cit.*

³³ *Ibidem.*

³⁴ *Ibidem.*

³⁵ *Ibidem.*

³⁶ *Ibidem.*

También muestra que trabajar fuera de los sistemas más visibles y reconocidos fue una estrategia válida para algunas, que les permitió una mayor libertad. Esto debe hacernos pensar que, si Ferrer hubiera deseado implicarse de manera más profesional e institucional en el mundo artístico de su época, probablemente habría experimentado mayores condicionamientos y discriminaciones más evidentes, teniendo en cuenta sobre todo su negativa a acogerse a ciertas normas de género.

También nos indica la importancia de dedicar un mayor estudio a los espacios alternativos, no integrados dentro de este sistema, que se articularon entre otros desde los ámbitos del feminismo. Ferrer ha terminado siendo reconocida y estando presente en circuitos que otorgan un mayor reconocimiento y visibilidad, pero otras muchas artistas tal vez no hayan tenido esa suerte; como diría Ferrer, no les ha tocado. Debemos ver estos espacios no como lugares secundarios al mundo del arte más oficial, sino como espacios paralelos en los que podían existir otro tipo de prácticas y planteamientos que escaparan a ciertas imposiciones de género.

Finalmente, surgen preguntas sobre la profesionalización de la práctica artística, y en qué medida el cruce entre el neoliberalismo y el arte equilibran la igualdad de oportunidades entre hombres y mujeres. Para Ferrer, el amateurismo fue una elección posible, que estuvo en la base del desarrollo de su trabajo. El hecho de que esa decisión sea casi impracticable hoy en día, ¿obliga a las artistas mujeres a abocarse en un sistema de base heteropatriarcal, en el que deben seguir unas ciertas reglas del juego con las que pueden no sentirse cómodas? ¿Hasta qué punto la profesionalización está permitiendo la heterogeneidad de prácticas y modos de entender el arte lo suficientemente amplias para abrazar todo tipo de experiencias, o está homogeneizando ciertas formas de hacer, basadas en la competitividad y la autopromoción? Quedan muchas preguntas pendientes, a la espera de una investigación más exhaustiva de este complejo panorama.

TÀPIES, ARTISTA EN CONSTRUCCIÓN.
TRASCENDENCIA DEL AUTORRETRATO
EN LA GÉNESIS Y CONCEPCIÓN DE SU OBRA
(1943-1947)

JUAN C. BEJARANO VEIGA
Universitat de Barcelona

UNO DE LOS ASPECTOS MÁS DESCONOCIDOS Y MENOS ABORDADOS en la producción del artista catalán Antoni Tàpies (Barcelona, 1923-2012) es el referido a la autorrepresentación; y ello a pesar de que desempeñó un papel decisivo desde sus comienzos, como podemos comprobar en el catálogo razonado elaborado por Anna Agustí,¹ donde las primeras obras reproducidas son precisamente imágenes de sí mismo.

Pese a esa presencia considerable en el alba de su carrera, y de que posteriormente escribió su valioso libro autobiográfico *Memoria personal* (1977)² (centrado en aquellos años), la importancia de sus cuadros informalistas ha eclipsado a sus creaciones anteriores, condicionando a muchos investigadores que han obviado detalles relevantes perceptibles en sus obras más primigenias y se han concentrado sobre todo en los evidentes valores formales de las más famosas; en consecuencia, son escasos los estudios que se han acercado sobre dichos aspectos. Así pues, nuestro objetivo es profundizar justo en sus primeros años como pintor, en los que aún no había dado con una voz personal y propia a nivel estilístico, pero en los que ya encontramos una serie de obsesiones temáticas que reaparecerán, de manera sorprendentemente coherente, aunque bajo diferentes ropajes, en toda su producción posterior. Es precisamente entonces

¹ AGUSTÍ, A., *Tàpies. Obra completa. Volum 1.º 1943-1960*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies / Polígrafa, 1988. En este artículo, las obras comentadas irán acompañadas del número de catalogación, tal como aparecen registradas aquí. De todas formas, en el decurso de esta investigación hemos encontrado piezas no incluidas en este libro, inferimos que por decisión del mismo Tàpies, quien probablemente debió de actuar en el fondo como una especie de *deus ex machina*, en un proyecto tan magno y personal.

² TÀPIES, A., *Memoria personal. Fragmento para una autobiografía*, Barcelona, Seix Barral, 1983 (1977).

cuando se forjaron algunas de esas claves que permiten entender el devenir de su arte y la imagen que de sí quiso ofrecer.

A falta de ensayos, son las mismas obras concebidas por el joven Tàpies, así como sus memorias, las que nos ayudan a desvelar su pensamiento más íntimo; imagen y palabra en primera persona, orbitando en torno a su yo.

EL AUTORRETRATO COMO DECLARACIÓN ANTROPOCÉNTRICA, SEGÚN TÀPIES

En los años previos a su adscripción al surrealismo del grupo «Dau al Set», de su breve incursión en el hiperrealismo,³ y de su definitivo abrazo al informalismo a partir de 1953, el autorretrato y las referencias autobiográficas ocupan un puesto relevante: de hecho, las primeras obras personales se inscriben en este género, utilizado con fines no solo artísticos, sino también terapéuticos y psicológicos. En ese sentido, resultó decisiva su convalecencia en el sanatorio de Puig d'Olena entre 1942 y 1943, pues durante su infancia Tàpies se caracterizó por haber tenido una salud quebradiza (parece que contrajo tuberculosis). Durante dicha estancia, el futuro pintor aprovechó para enriquecerse cultural y personalmente, profundizando en la música, la literatura y la filosofía del romanticismo alemán, cultura siempre presente en sus creaciones. A partir de entonces, se acercó a un nuevo concepto vital y místico, que se fue engrandeciendo con lecturas del pensamiento oriental, especialmente del budismo zen: la relativización de la realidad exterior como algo definitivo, y la defensa de una visión personal del mundo enfocada desde la subjetividad.

Estos conocimientos, combinados con la imaginación desatada a causa de sus estados febriles, fueron aprovechados por aquel joven en su andadura artística: en 1943 ejecutó los primeros dibujos, en los que casi el único protagonista era él. Desde ese momento, su obra se imbuó de una carga interior que nunca abandonaría, como él mismo reconoció: «Desde el primer instante se añadió el

³ Precisamente, de la aportación de Tàpies en el (auto) retrato hiperrealista, muy fugaz, y en relación con el presente texto, hablamos ya en BEJARANO VEIGA, J. C., «Hiperrealismo y retrato en la obra de Antoni Tàpies (1950-1953) (y su relación con su obra informalista)», *Ex Novo. Revista d'Història i Humanitats*, n.º 4, Barcelona, Ex Novo–Comitia Rei Novae, 12/2007, pp. 127-144. Disponible también en *RACÓ. Revistes Catalanes amb Accés Obert*, <<https://www.raco.cat/index.php/ExNovo/article/viewFile/144753/196573>> (consulta: 19/9/2019).

hecho de que mi obra era y ha sido siempre intensamente introspectiva».⁴ Así, en el más antiguo de ellos, realizado aquel mismo año (n.º cat. 9), se representó en la cama, haciendo referencia a su reposo en estos centros de montaña. Esta primeriza obra era evocada con nitidez tiempo después: «Aún hoy recuerdo con especial viveza uno de mis primeros autorretratos, que hice en 1943, precisamente desde la cama (desde entonces, ese elemento del mobiliario familiar ha sido una presencia constante en mi obra, como el lugar donde nacemos y morimos)».⁵

Como es de imaginar, estéticamente las piezas de aquellos días aún oscilan entre el academicismo y cierta transgresión vanguardista, propios de aquella inmadurez. Por aquel entonces, su obra se debatía entre la tradición defendida por su familia —Jean-Dominique Ingres, Hans Holbein, pero también Ramon Casas—, y un descubrimiento que lo sacudió fuertemente: el número extraordinario de Navidad de 1934 de la revista *D'Ací i d'Allà*, donde vio por primera vez obras de pintores como Joan Miró, Pablo Picasso, Fernand Léger, etc., quienes desde entonces le dejaron una profunda huella.

A partir de 1944, tras aquel *impasse* en el sanatorio, compaginó sus estudios de Derecho con los de Dibujo de la Academia Valls de Barcelona. La formación académica pronto dejó de interesarle —resistió pocos meses allá—, siendo autodidacta y recurriendo a su propia figura para ejercitarse. Como en otros artistas, durante esos años de juventud el cultivo del autorretrato obedeció a un afán de entrenamiento en el estudio de la anatomía humana a partir del modelo más económico y que tenía más a mano —esto es, él mismo—: en estos diseños constatamos una seguridad y fluidez lineal envidiables, como en el que aparece sentado a la manera de un colegial (n.º cat. 79), o aquel otro en el que sostiene el pincel con la boca, con una bata entreabierta, a modo de un seductor bohemio (n.º cat. 80). Así explicaba el mismo Tàpies esos inicios:

Hay gente que piensa que era muy narcisista. Pero en realidad me copiaba yo mismo porque era el modelo más barato y fácil. Es decir, que me hice muchos autorretratos un poco para hacer manos, digamos, y para aprender, a pesar de que en la familia se decía que este chico ya tenía una cierta habilidad para el dibujo. Pero yo consideraba que no sabía dibujar y hacía aquellos retratos un poco como ejercicio,

⁴ Cit. en BORJA-VILLEL, M. J., «El tatuaje y el cuerpo. Conversación con Antoni Tàpies», en *Tàpies. El tatuatge i el cos. Papers, cartons i collages* [catálogo de exposición], Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1998, pp. 197-198.

⁵ *Ibidem*.

como si hubiera ido a la escuela, cosa que también hice en el primer momento. Estos dibujos, entre figurativos y expresionistas, eran también contemporáneos con algunos dibujos de estos hechos con carboncillo y lápiz París, como los que hacen los estudiantes de arquitectura.⁶

Pese a esta declaración, Tàpies impostaba a menudo una falsa modestia que no podía ocultar el narcisismo que de verdad sí recorría toda su producción. Desde el primer instante, el pintor catalán ejerció un control férreo sobre su imagen y sobre el papel que debía cumplir a través de sus obras. De ahí la importancia del autorretrato, puesto que era el tema en el que se producía la encrucijada entre artífice y obra, entre la vida y el arte, y a través del cual se podía justificar la mirada particular del artista como demiurgo, como autor de un universo propio y/u observador lúcido, más allá de la realidad aparente. A partir de estas creaciones, Tàpies quiso ofrecer una representación en particular de sí mismo, que enlazaba con la visión del creador como genio y como dios, procedente del romanticismo. Así lo reconoció él mismo al confesar el origen de su vocación, donde la condición de pintor entrañaba una serie de consecuencias respecto a uno y para con la sociedad, envuelto todo ello de un halo idealista:

Mi predisposición y cierta habilidad artesana que había ido adquiriendo hicieron que poco a poco todas aquellas inquietudes se fuesen abocando en la pintura. Así, mi vocación se fue definiendo con la ilusión de que la libertad y la ruptura con los prejuicios que me proporcionaría el ser «artista» —con todo lo de legendario que implica este nombre— me harían encontrar un sentido o una salida a aquella vida mía que me parecía insoportable.⁷

UN SOLIPSISMO EXPRESIONISTA: ENTRE UN YO EXTERIOR E INTERIOR

Junto con los dibujos más convencionales que acabamos de ver, existe otra serie en la que el autorretrato ocupa igualmente un puesto central, pero en la que inició una búsqueda estilística más arriesgada y que intentaba responder a sus inquietudes existenciales. Se trataba de creaciones más expresionistas, en las que se acentuaban los ojos a través de sus cejas pilosas («Exageraba a conciencia los rasgos de la cara, sobre todo los ojos, siguiendo una motivación parecida a

⁶ Cit. en FERNÁNDEZ-BRASO. M., *Conversaciones con Tàpies*, Madrid, Rayuela, 1981, pp. 11-12.

⁷ TÀPIES, A., *Memoria...*, *op. cit.*, p. 174.

la intencionalidad del románico, en un intento de incorporar la magia interna del personaje».⁸ Entre estos, figura uno en el que se captaba en su habitación (n.º cat. 11), que le permitía recordar cómo los realizaba:

En aquellos tiempos, estudiante forzado y pintor de domingos, me veía frecuentemente reflejado en la gran luna del armario y, si las puertas quedaban entreabiertas, me encontraba en ocasiones con aquel muchacho pálido tumbado en la cama, mirándome, siempre ojeroso. Su mirada parecía honda y el conjunto era interesante y extrañamente intenso. Además, se estaba quieto y hacía bastante bien de modelo. No era raro que en ocasiones cogiera el lápiz o una pluma y me pusiera a copiarlo. En su mirada se captaba una profundidad que nunca conseguía expresar como deseaba. No quería apoderarme de su caparazón, como había hecho tiempo atrás. Quería ir hacia dentro. En aquel momento empezaba una batalla para transmitir al papel toda aquella atmósfera que había detrás de los ojos, unos contornos que me parecían más reales que lo real, llenos de extrañas ambigüedades, de contradicciones que allí dentro desaparecían, de impenetrables oscuridades, de deslumbrantes resplandores... Naturalmente, solo eran intentos muy pobres, divagaciones, mimetismos carentes por completo de orientación, por lo que quedaba totalmente insatisfecho de mis esfuerzos.⁹

Estas declaraciones resultan reveladoras del debate estético que tenía lugar en su mente, que ya consideraba insuficientes los recursos tradicionales del arte. Así lo podemos apreciar en un dibujo de 1945 (n.º cat. 16), donde trataba su reflejo en el espejo como si fuera otro, externo, y que no correspondía con la visión interior que tenía de sí, aún más después de las apariciones que su enfermedad le había reportado. La mirada, tema omnipresente en Tàpies, se desvelaba como una herramienta básica para el pintor: la idea de esa inspección íntima, que le llevaba al cultivo de un estilo lineal insistente y vibrante, queriendo trascender lo que veía y poder transmitir algo de su solipsismo.

También detectamos aquí diferentes elementos que van configurando su mundo sígnico, como la cama —que ya aparecía en su primer dibujo—, el armario y el espejo donde se refleja su imagen, el papel blanco y el lápiz de dibujar; objetos que, en ocasiones, empleará en sus obras informalistas. Hay que resaltar igualmente la importancia dada a las manos y ojos, los instrumentos del creador, que empezaron a cobrar un incipiente protagonismo: incidamos, por ejemplo, en el «retrato» que hizo de una de sus extremidades, de un modo

⁸ Cit. en WELCHMAN, J., «Extramuros», en *Tàpies* [catálogo de exposición], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2000, p. 66.

⁹ TÀPIES, A., *Memoria...*, op. cit., p. 176.

completamente expresionista (n.º cat. 73). La mano, herramienta fundamental para un pintor, es como su mirada, y de ahí que las uñas se transformen en óculos desorbitados, con una aureola o como una constelación de resonancias mágicas. Pero aparte de esta alusión al poder del arte, nos encontramos ante una obra cercana al grupo de pinturas más experimentales que hizo por entonces y sobre las que hablaremos a continuación.

ENTRE EL ARQUETIPO Y EL AUTORRETRATO, CON VESTIGIOS VANGUARDISTAS DE FONDO

Como acabamos de señalar, fue en la pintura donde Tàpies se mostró más inquieto, a través de unas figuras que si bien recurrían al arquetipo, en el fondo se trataba de *alter ego* del artista. En estas composiciones, es posible percibir una visión panteísta del universo, en la que se resaltaba la función mágica del arte y el papel que desempeñaba allá el creador. Estas obras preludian su etapa de «*Dau al Set*», pero curiosamente sobre todo aún más la informalista: hallamos la influencia de pintores vanguardistas como Vincent van Gogh, Picasso,¹⁰ y de aquellos que había podido admirar en la revista *D'Ací i d'Allà*, como Léger. Igualmente, su visión mística y ciertamente expresionista recuerda a veces a Edvard Munch, o incluso a artistas coetáneos a Tàpies, como Jean Dubuffet o Jean Fautrier, con paralelismos entre el *art brut* de estos y el toque naif de las creaciones tapianas.

Todo esto se concreta en una pintura en la que materia y procedimiento adquieren un mayor interés: se usan técnicas antiacadémicas, como el *grattage*, el *collage*, o gruesos empastes de pigmento, jugando con sus valores táctiles —la textura, tan importante en el período informalista—.

Los protagonistas son figuras antropomórficas, arcaicas, entre la figuración y la abstracción, con rostros arquetípicos, en poses solemnes, que parecen surgidos de un mundo prehistórico, como el vestigio de una civilización perdida y misteriosa.¹¹ En relación con esa idea de vestigio está el uso de huellas de manos

¹⁰ TÀPIES, A., y MOLAS, I., *Diàlegs a Barcelona*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1988, p. 23: «El primer quadre que vaig pintar era una còpia de Van Gogh, el cap d'un pagès amb un barret de palla. I el segon, una còpia de Picasso».

¹¹ LINHARTOVÁ, V., *Tàpies*, Barcelona, Gustavo Gili, 1972: esta historiadora relaciona este primitivismo con el conocimiento que tuvo Tàpies de la obra de Mathias Göeritz, de la Escuela de Altamira, grupo de artistas de la España franquista que mostraba interés por las pinturas rupestres.

o pies, señales universales de identificación humana. Su obra se vuelve a una era remota, o reconocible a través de lo que deja el tiempo. Concepción que recuperó especialmente en el informalismo, pero que no abandonó del todo durante sus años de «Dau al Set».

Al respecto, y en concreto sobre el carácter pseudoautorretratístico de las obras de este período, Tàpies explicaba lo siguiente en *Memoria personal*:

Hice al óleo algunas copias de Van Gogh. Estudié sus autorretratos, llenos de aquella aureola, aquella especie de solemnidad trascendental que yo suponía producto de la locura. También algunas de Picasso, como unas cabezas de la época precubista. Todas ellas con descarados espesores de pintura que querían simbolizar mi menosprecio por el arte académico. Inmediatamente empecé mis propias experiencias. De ellas quedan unos cuantos pequeños dibujos y pinturas entre expresionistas y oníricas, con unas simbologías panteístas, de comunión con la naturaleza, en ocasiones con reminiscencias nórdicas —en especial de Munch— y de estática meditación. Los dibujos eran casi siempre figuras, muchos pseudoautorretratos que con frecuencia situaba en una especie de sol o de foco, como si de allí irradiase todo el universo que salía del centro y que coincidía con el eje de la cabeza o de los ojos. En las pinturas, aunque son pocas, se concreta más esta visión del personaje-eje colocado simétricamente, de frente o de espaldas, en actitud también simétrica, como de orante, tal vez por influencia del románico catalán. Luego, múltiples rayos moleculares venidos de la periferia parecían formar el personaje y se reunían en su cabeza, o bien parecían surgir de él y dar vida a su entorno.¹²

Así pues, estas pinturas respondían a una visión predominante del hombre en el universo, colocado de forma ordenada y simétrica, en comunión con el paisaje. Pero a la vez, en ellas,

el hombre, creaba también la realidad, aunque le fuera imposible captarla con las solas armas de los sentidos o la razón normal. Por eso me parecía necesario trastornar la visión, y para conseguirlo hacía figuras con la cabeza al revés, cabeza abajo, tal vez también por la influencia de Chagall o por el recuerdo de aquella extraña intensidad que había experimentado en noches de fiebre.

Por lo tanto, estas obras presentaban una concepción del arte como icono o talismán, poseedor de propiedades mágicas, con «su valor de presencia».¹³

Toda esta poética personal es visible en una de las composiciones más conocidas de este período, *Zoom* (1946, n.º cat. 101). La huella de Van Gogh es

¹² TÀPIES, A., *Memoria...*, *op. cit.*, pp. 192-193.

¹³ *Ibidem*, pp. 192-194.

evidente en la pincelada y gama cromática —lila, violeta, blanco, azul celeste—, colores que no recuerdan al Tàpies más conocido y posterior, aunque sí la textura en relieve, gracias al uso del *grattage* en combinación con el óleo y el blanco de España. Dicha tonalidad y el aura del personaje nos evocan los famosos girasoles... y es que, como ha señalado Welchman, entre Van Gogh y el Tàpies de aquellos años hay más similitudes de lo que uno pudiera imaginar, de manera que el catalán se interesó en el holandés por la noción de locura como estado anímico que permitía una contemplación pura del mundo, pero asimismo por la irradiación que desprendían los autorretratos y objetos sencillos que pintó; algo que ya había planteado anteriormente Antonin Artaud en su texto *Sobre el rostro humano* y que Welchman revalidó.¹⁴

Este óleo podría considerarse, en consecuencia, una especie de autorretrato, perceptible en la importancia dada a los ojos, cejas y nariz, que forman un eje que curiosamente describen una «T», como la inicial de su apellido o una cruz, y que ya venía anunciándose en las autorrepresentaciones de mirada más expresionista, convirtiéndose a partir de entonces en una constante. Otra impronta personal son las huellas de sus propias manos, especie de firma (y que actúa a manera de eco de la auténtica autógrafa, y que figura en su parte posterior). Estas marcas ya habían sido utilizadas como recurso por Miró, artista que lo influiría incluso más *a posteriori*.

Respecto a la figura, su aire primitivo lo aproxima al *art brut* ya mencionado, esas creaciones concebidas por niños o enfermos mentales. Un detalle que atrae poderosamente nuestra atención es la dislocación de la cabeza, en 180°, como en actitud de plegaria e invocando al cielo, que una vez más obedecería a experiencias personales, a esas visiones que experimentó de pequeño cuando caía enfermo:

Las enfermedades tienen un gran papel en mi vida; pero, de chico, las horas de fiebre, lejos de hacerme sufrir, las recuerdo como interesantísimas y casi esperadas. Quieto y sudando bajo las sábanas, hacía fabulosos viajes por universos imaginarios que me encantaban. Además, este era el sistema para no ir al colegio.

En una noche de desvarío, la realidad se me distorsionó de manera extraordinaria, dejándome en un estado psíquico muy raro que más tarde se repitió con frecuencia con tan sólo imaginarlo [...]. Llegué tan lejos, que perdí el control de la conciencia y los sentidos; de pronto creí firmemente estar de verdad en unas cámaras oscurísimas, en un estado como de ingravidez, totalmente invertido, con las piernas en el aire y

¹⁴ WELCHMAN, J., «Extramuros», *op. cit.*, pp. 69 y ss.

caminando como si las manos fueran pies, sin poder volver, por más esfuerzos que hiciera, a la posición normal. Esta escena me produjo un choque fortísimo y me puse a gritar como un loco.¹⁵

Borja-Villel ha apuntado que el desencaje del busto recuerda a las cabezas flotantes y cercenadas de los simbolistas, pintadas por Odilon Redon o Gustave Moreau, y que en la literatura finisecular representaban la vida espiritual;¹⁶ de hecho, esta iconografía volvió a ofrecerla en otros dibujos de entonces, en especial en *Cabeza y bandera*, de aquel mismo año (n.º cat. 105). En *Zoom*, se asociaba además con la magia y el panteísmo: dicha parte del cuerpo aparece rodeada de una brillante aureola, como los santos clásicos, mientras que la tierra plasmada parece un sol, fuente de vida y energía, cosa que también sugieren las líneas centrífugas que parten de la cabeza. Esa misma luminosidad, cuya finalidad puede recordar al pan de oro de los retablos góticos, se refuerza por la gama cromática, pero igualmente gracias al blanco de España. Todo ayuda a fijar un misticismo atávico, como si fuera la plasmación expresionista de esas apariciones que tuvo Tàpies de pequeño. Este tipo de creaciones debieron tener entonces un especial significado para él, pues esta u otra obra muy similar (n.º cat. 130) se insinúa al fondo de una autoimagen lineal de 1947, estableciendo un paralelismo entre la mirada propia y la de la criatura ancestral: el autorretrato dentro del autorretrato.

De este período, quizá la otra pintura autorreferencial más interesante en el uso de materiales sea el *Collage del arroz y cuerdas* (1947, n.º cat. 138), donde su interés por incluir elementos humildes —otro precedente del informalismo— se superpone con esa visión fantasmal y primitiva del rostro, reducido a unos ojos penetrantes y un unicejo que nos remite una vez más a los autorretratos más convencionales de Tàpies: de nuevo, está la posibilidad de considerarlo una especie de retrato del autor, donde su yo parece fundirse con lo más modesto de este mundo, buscando esa interrelación.

Aparte de estos cuadros, hallamos asimismo algunos otros dibujos arriesgados que se apartan de lo ya visto, en esta ocasión aproximándose de un modo entre tímido y dubitativo al surrealismo y al cubismo. En 1943, es decir, el mismo año en que ejecutó el primer autorretrato en la cama, experimentó con el cubismo en una pieza, de manera algo desafortunada (n.º cat. 29). Dejando

¹⁵ TÀPIES, A., *Memoria...*, *op. cit.*, p. 68.

¹⁶ BORJA-VILLEL, M. J., *Fundació Antoni Tàpies*, Barcelona, Fundació Antoni Tàpies, 1990, pp. 20-22.

aparte su calidad intrínseca, resulta interesante por una serie de aspectos. Tàpies juega aquí con la visión facial desde diferentes ángulos, tomando la nariz como eje de unión y separación de las dos partes del rostro, como anteriormente ya había hecho su admirado Picasso. No obstante, como un Jano moderno, Tàpies presenta dos medias caras bien diferenciadas, una más femenina y en la sombra, y otra más iluminada y masculina (sección que podría identificarse, por cierto, con un autorretrato propiamente dicho). Esta mitad oscura quizá sea una referencia a su yo interior, a la realidad oculta, concepto ligado con el subconsciente y del interés de los surrealistas, pero que su autor resuelve a partir de una técnica asociada con el cubismo: así, Tàpies no busca mostrar diferentes puntos de vista del mundo visible, sino las diferentes capas que este oculta. Al respecto, destaca igualmente la cuadrícula que aparece al fondo, elemento de contraposición y que refuerza los matices en positivo y negativo de cada lado. Este damero aparecerá posteriormente en su etapa de «Dau al Set», mientras que los números revelan su interés estético y simbólico de la escritura, que será perceptible tanto en su etapa dausetiana como en la informalista.

El otro dibujo, de 1944, está más cercano al surrealismo (n.º cat. 32). Observamos de nuevo un cierto regusto por la simetría, característica que se mantuvo en gran parte de su producción posterior. Una vez más, y como en el ejemplo anterior, se insiste en lo dual: blanco-negro, positivo-negativo, equilibrio contrastado corporal. En este caso, en cambio llama la atención una figura andrógina, cuyo eco se repite en un cuadro del fondo, recurso de correspondencias ya presente en su autorretrato lineal de 1947. Como ha señalado Victòria Combalia, dicha silueta recuerda a Francis Picabia.¹⁷ El mundo de la noche, tan constante en su etapa siguiente, se explicita en cierta manera, al considerar el «sol negro» del Rig-Veda y de la tradición alquímica, algo posible conociendo los intereses culturales de Tàpies.¹⁸ Esta imagen convulsa, que lucha entre lo diurno y lo nocturno, refleja la misma inquietud interior del artista, y nos lleva a la mirada tenebrosa y surreal de «Dau al Set».

¹⁷ COMBALIA, V., *Tàpies*, Barcelona, Polígrafa, 1984, s. p. Podríamos añadir algún ejemplo concreto, como *La noche española* (1922, colección particular), donde se juega al dualismo del blanco y negro y de lo masculino y lo femenino.

¹⁸ GIMFERRER, P., *Antoni Tàpies i l'esperit català*, Barcelona, Polígrafa, 1974.

UN APUNTE FINAL: UNA IMAGEN PLENA EN LA AUSENCIA

Con el tiempo, el mismo Tàpies consideró estos años iniciales como una especie de prólogo, como una experimentación continua ante lo que vendría después. Efectivamente, pasó sus primeros días creativos entre el oficio y la experimentación, probando diferentes terrenos, tanteando posibilidades y viendo en qué campo podía expresarse mejor. Esto explica la versatilidad de una producción desde el punto de vista formal, que partió del subjetivismo del surrealismo, e incluso coqueteó con un hiperrealismo alucinado. Solo una reflexión de estos tanteos y el planteamiento de nuevos objetivos le permitieron llegar al informalismo, donde un número destacado de elementos que ya había abordado recibirían por fin un tratamiento novedoso.

Sin embargo, más allá de estas inquietudes formales, ya hemos advertido que desde su juventud Tàpies dio con una determinada visión del mundo, sobre todo de *su* mundo que se desplazaba en torno a su figura. Por lo tanto, tras la aparente abstracción matérica del informalismo, el yo seguía latiendo si bien ahora de un modo más pleno para su autor, remitiendo a una especie de autorretrato indirecto. A partir de entonces, Tàpies consiguió superar la escisión tradicional entre forma y contenido que se solía dar en el arte. Para ello, jugó con la idea de «tapia» y su propio apellido, «Tàpies», como referente de sí mismo, fundiendo respectivamente el aspecto con el fondo; como ha señalado Welchman, consiguió unir en su obra lo literal, lo nominal y lo metafórico.¹⁹ En ese sentido, a principios de los años cincuenta conoció en París la producción fotográfica de Brassai que se centraba en el tema del muro, lo que actuó como una auténtica revelación, que, de una manera inconsciente, pareció haber intuido justo antes en algunas de sus obras de «Dau al Set», al otorgar tanta importancia a sus fondos.

El muro pasó a ser un tema que le ofrecía a Tàpies múltiples lecturas, algunas ambiguas (lo que permitía en consecuencia diversas interpretaciones). En primer lugar, funcionaba de manera autorreferencial, sin necesidad de recurrir al realismo académico, fusionando sujeto y objeto: «extraño destino, realmente, el de mi nombre, que me hizo recordar aquel comentario de un colega esotérico, Salvador Aulèstia, a propósito de la influencia de nuestro nombre en nosotros mismos».²⁰ Así, la pared constituía un espejo de sí mismo, pero

¹⁹ WELCHMAN, J., «Extramuros», *op. cit.*, p. 61.

²⁰ TÀPIES, A., *Memoria...*, *op. cit.*, p. 334.

pasando del rostro a la materia... —con el tiempo, incluso llegó a añadir rasgos figurativos (a menudo faciales) a su obra matérica—.

A la par que el muro poseía connotaciones autobiográficas, asimismo podían ser de tipo social, en concreto la idea de opresión, de barrera, que en Tàpies podrían actuar como posible alusión a la situación represora del franquismo, la España que le tocó vivir. De este modo, lo particular y lo social confluían en dicho espacio de una manera impactante. Como ha señalado Guilbault, «según el dicho popular, las paredes oyen y hablan porque condenan lo establecido, a veces de forma violenta y anónima. Que el muro oiga y hable es tanto un instrumento de intercambio social como un material para reflejarse».²¹ De hecho, en bastantes de estas obras es frecuente encontrarse, de manera destacada o periférica, la inicial de su apellido, esa «T» que, como las tapias que creó, ofrecen diferentes sentidos: la autorreferencia (o la de su mujer, llamada Teresa, nombre que se inicia igualmente con la misma letra, y a la que consideraba su alma gemela); pero también es legible como una cruz, con todas las implicaciones religiosas y sociales que conllevaba, como las ideas de padecimiento e incompreensión. Finalmente, cabe señalar además otro aspecto, y es el trabajo sutil, lleno de matices, en las texturas de estas materias, insinuación sobre el paso del tiempo, pero simultáneamente a la vida de su creador.

Así pues, estas «tapias» pintadas devenían ahora una particular autorrepresentación continua y omnipresente, un canto al yo más profundo y sutil, cuyos primeros compases ejecutó Tàpies en aquellos autorretratos a lápiz ante el espejo.

21 WELCHMAN, J., «Extramuros», *op. cit.*, p. 83.

LA CONSTRUCCIÓN DE LA IMAGEN DEL COMPOSITOR ERIK SATIE (1866-1925) PROYECTADA POR SUS AMIGOS ARTISTAS: DE LA BOHEMIA DE MONTMARTRE A LA VANGUARDIA PARISINA

FÁTIMA BETHENCOURT PÉREZ
Universidad de Valladolid

EN UNA ÉPOCA, A CABALLO ENTRE LOS SIGLOS XIX Y XX, en que la cultura de la fama constituía aún un fenómeno incipiente, el compositor francés Erik Satie, «consciente de la relación entre imagen pública y reconocimiento profesional», transformó su aspecto a lo largo de su vida en función de sus metas artísticas, creando «una serie de personajes públicos cuidadosamente cultivados», mediante «imágenes poco convencionales que construyó de sí mismo»¹ y que sus amigos artistas contribuyeron a proyectar.

Contamos con numerosas fuentes visuales de dichos cambios, como óleos, dibujos o fotografías, cuyo análisis revela que Satie realizó diversas reinenciones de su figura que quedaron immortalizadas por las múltiples amistades que cosechó en el mundo del arte; de hecho, los pintores siempre fueron mayoría en su entorno. El propio Satie «cultivaba extremadamente la mirada, ejercitándola muy especialmente sobre las obras de sus amigos pintores»² y prefería hablar de arte antes que de música. Esto no debería sorprendernos teniendo en cuenta que su personalidad desbordó el ámbito estrictamente musical y lo llevó a interesarse «por todas las demás formas de creatividad —la pintura en particular—»³ (él mismo dibujaba) de la que, junto con la escultura, poseía amplios conocimientos. Dotado de una imaginación sin límites, perseguía «la utopía de una música tan ‘inmóvil’ como un objeto situado en el espacio al que se pudiese rodear» y envidiaba de sus amigos pintores «la capacidad de crear

¹ DAVIS, M. E., *Erik Satie*, Madrid, Turner, 2008, p. 15.

² VOLTA, O., «Erik Satie: Del Chat Noir a Dadá», en VOLTA, O. (com.), *Erik Satie: Del Chat Noir a Dadá* [catálogo de exposición], [Valencia], IVAM Centre Julio González, [1996], p. 9.

³ VOLTA, O., «Introducción», en *Cuadernos de un mamífero*, Barcelona, Acanalado, 1999, p. 8.



Fig. 1. Ramón Casas, El bohemio (retrato de Erik Satie), 1891. Wikimedia Commons.

una obra que la mirada pudiera captar plenamente al instante».⁴ No en vano, afirmaba haber «aprendido la música mucho mejor a través de los pintores que de los músicos».⁵

El primero de los cambios que experimentó su figura nos lo muestra, a principios de la década de los noventa del siglo XIX, como símbolo de la bohemia del barrio de Montmartre: con barba y pelo largo, sombrero de copa, pantalones oscuros, larga levita y quevedos. Así aparece, en primer plano y al aire libre, en el estudio preparatorio⁶ y en el posterior óleo sobre lienzo (ambos de 1891) realizados por el pintor modernista barcelonés Ramón Casas bajo el alusivo título *El bohemio (retrato de Erik Satie)* [fig. 1]. Al fondo, se observa un edificio cuyas formas pasan de los trazos esquemáticos del dibujo a disolverse en una

⁴ *Ibidem*, p. 9.

⁵ TEMPLIER, P.-D., *Erik Satie*, París, Rieder, 1932, p. 20, citado en VOLTA, O., *Erik Satie: Del Chat Noir...*, *op. cit.*, p. 13.

⁶ El dibujo preparatorio puede verse reproducido en VOLTA, O., *Erik Satie: Del Chat Noir...*, *op. cit.*, p. 78.

mancha a la manera impresionista en el óleo, y que no es otro que el Moulin de la Galette, transformado en sala de fiestas, e icono de la bohemia parisina en pleno corazón de Montmartre. Como en otros cuadros de esta época, en la línea de la pintura naturalista francesa pero con elementos impresionistas, Casas elige unos tonos grises y fríos, y proporciona al cuadro una atmósfera melancólica en la que el músico, aunque mira al espectador, transmite un aire perdido y una sensación de aislamiento que refuerza su carácter bohemio a la vez que rezuma naturalidad: el compositor parece girarse al ser sorprendido durante uno de sus interminables paseos por las calles parisinas.

Esa imagen difiere de una fotografía de hacia 1884 de Satie, aún barbilampiño al final de su adolescencia,⁷ que nos permite hablar del cambio radical que sobrevino en su apariencia a partir de su primera visita en 1887, a los 21 años de edad, al cabaret *Le chat noir* (fundado en 1881 y situado cerca del apartamento que en ese momento habitaba el músico) para asistir a un espectáculo de sombras chinescas. Pocas semanas después, Satie fue contratado como pianista del cabaret y, a partir de entonces, cambió su aspecto por completo, adoptando, como hemos visto en la obra de Casas, «el uniforme» del París bohemio. Así lo recordaba su inseparable amigo de juventud, el escritor —natural de Tarragona— Contamine de Latour:

Un día tomó su ropa, la enrolló hasta hacerla un ovillo, se sentó sobre ella, la arrastró por el piso, la pisoteó y la empapó con toda clase de líquidos hasta que quedó convertida en harapos, abolló su sombrero, rompió sus zapatos, rasgó su corbata en jirones y reemplazó su fina ropa blanca por unas espantosas camisas de franela de algodón. Dejó de arreglarse la barba y se dejó el pelo largo.⁸

Esta metamorfosis exterior sufrida por Satie fue acompañada asimismo de un cambio irreversible en su carácter y en su forma de enfrentarse a la vida y a la creación:

[...] hasta ese entonces tímido y reservado, dio rienda suelta a la alegría desenfadada que llevaba en su interior;⁹ [...] el contraste que se produjo entre esta vida libre y

⁷ La fotografía mencionada aparece reproducida en DAVIS, M. E., *Erik Satie...*, *op. cit.*, p. 31.

⁸ CONTAMINE DE LATOUR, J. P., «Erik Satie intime: souvenirs de jeunesse», *Comoedia*, agosto de 1925, citado en ORLEDGE, R., *El mundo de Satie*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2002, p. 45.

⁹ De hecho, las partituras de Satie se caracterizarán por incluir, no solo títulos excéntricos, como las posteriores *Tres piezas en forma de pera* (1903), *Embriones disecados* (1913), etc.,

desprejuiciada y su propia rectitud burguesa le demostró [...] la hipocresía de ciertas convenciones [...]. Dejó de lado todo lo que amaba a fuerza de costumbre; se dedicó con entusiasmo a rescatar la belleza del esfuerzo libre, atrevido y sin límites, que no se pone trabas a sí mismo con reglas o métodos [...]; admiró a aquellos que [...], despreocupados del presente o de las dificultades futuras, la cabeza en alto, con los bolsillos vacíos y con espíritu lánguido, se hundían alegre y salvajemente en la búsqueda de su ideal.¹⁰

A tenor de estas palabras, queda bastante claro que Satie había decidido abrazar el estilo de vida bohemio del París de finales del siglo XIX, convirtiéndose desde entonces en un asiduo de sus numerosos cafés y cabarets, en los que entraría en contacto con músicos, poetas y pintores que, como él, también se sentían atraídos por esos espectáculos alternativos, y cuya compañía resultaría altamente estimulante para sus creaciones. De hecho, se ha dicho que la música etérea y ambiental característica de *Las sarabandes*, *Las gymnopédies* y *Las gnosiennes* (concluidas ya a comienzos de los años noventa) refleja «la asimilación de la estética de *Le chat noir* al estilo personal que Satie estaba desarrollando»;¹¹ es más, esos extraños títulos revelan un intento de suscitar curiosidad en torno a su música con factores ajenos a ella.

El director del teatro de sombras de uno de esos cabarets, concretamente *L'Auberge du Clou*, era el artista catalán Miquel Utrillo, cuyas producciones atrajeron a un grupo de compatriotas, como el mencionado Ramón Casas o Santiago Rusiñol, todos ellos figuras importantes del movimiento modernista barcelonés, y quienes compartían con el pintor vasco Ignacio Zuloaga¹² un pequeño alojamiento en el recinto del Moulin de la Galette. Allí, Satie los frecuentará durante años y, desde entonces, será constante en su entorno la presencia de artistas españoles, los cuales lo retratarán.

A propósito, vale la pena llamar la atención sobre el cuadro de Santiago Rusiñol titulado *Estudio de Erik Satie* (1891) [fig. 2], el cual hace referencia a la condición de bohemio del músico como también hiciera Ramón Casas, si bien ambos pintores muestran dos maneras diferentes de representarlo. Frente a la imagen despreocupada y orgullosa de Satie, ante la promesa de diversión en-

sino comentarios irónicos con función extramusical, que denotan una actitud muy alejada de la música de la época (desde Saint-Saëns a Debussy).

¹⁰ CONTAMINE DE LATOUR, J. P., «Erik Satie intime...», *op. cit.*, p. 44.

¹¹ DAVIS, M. E., *Erik Satie...*, *op. cit.*, p. 38.

¹² El retrato que Zuloaga hace y dedica a Erik Satie en 1891 puede verse reproducido en VOLTA, O., *Erik Satie: Del Chat Noir...*, *op. cit.*, p. 65.



Fig. 2. Santiago Rusiñol,
Estudio de Erik Satie, 1891.
Wikimedia Commons.

carnada en el Moulin de la Galette en el óleo de Casas, Rusiñol hace hincapié, por su parte, en las miserias de la vida bohemia que Murger había popularizado cuarenta años atrás.¹³ Así, vemos a Satie con una indumentaria similar a la del cuadro anterior (y cuyos colores oscuros también resaltan aquí sobre un fondo claro), pero en una imagen más intimista, al mostrarnos al compositor en su apartamento; y también más solitario y melancólico, al aparecer su figura —de perfil— arrinconada en un ángulo de la habitación, sin siquiera mirar al espectador y ensimismado en sus pensamientos. A todo ello contribuye el punto de vista bajo —o contrapicado— que adopta el pintor, probablemente influido por la fotografía; mientras que los carteles y dibujos colgados en la pared son prueba fehaciente de las palabras de Satie, quien diría que «vivir rodeado de gloriosas obras de Arte es una de las mayores alegrías que se pueden sentir».¹⁴ Además, el hecho de que este cuadro sea el único que muestra el estudio de

¹³ Me refiero a *Escenas de la vida bohemia* de Henry Murger, publicadas por fascículos entre 1845 y 1849 en el periódico *Le Corsaire-Satan* y, posteriormente, como volumen bajo el título *La Vie Bohême*. Véase al respecto: WAGNEUR, J.-D., «La vida bohemia: una mitología del siglo XIX», en AMIC, S., y JIMÉNEZ BURILLO, P. (coms.), *Luces de Bohemia: artistas, gitanos y la definición del mundo moderno* [catálogo de exposición], Madrid, Fundación Mapfre, 2013, pp. 70-72.

¹⁴ SATIE, E., *Memorias de un amnésico y otros escritos*, Madrid, Árdora Ediciones, 1994, p. 26.

Satie, quien celoso de su intimidad prohibía el paso a casi todo el mundo, demuestra la confianza que tenía con Rusiñol. Y atendiendo a la fecha, 1891, sabemos que se trata del pequeño apartamento en la *rue* Corot adonde se había mudado Satie un año antes, en lo alto de Montmartre y cerca del cabaret *L'Auberge du Clou*, del que el músico se convirtió entonces en cliente y empleado (abandonando *Le chat noir*) al ser contratado para acompañar musicalmente, al armonio, los espectáculos para sombras chinescas.¹⁵

Dicho armonio podría ser el que aparece en un dibujo de Rusiñol de la misma época titulado precisamente *Erik Satie tocando el armonio*,¹⁶ cuya iconografía coincide con una descripción que el pintor hace de Satie como imagen de la bohemia una vez más, en un texto publicado en esos años y en el que subraya la agudeza de la mirada del compositor: «[...] puedo asegurar que [...] lleva ya los cabellos que le caen hasta las lustrosas espaldas; que gasta anteojos de tan buena clase que indican la mala calidad de su vista, ya que no de su mirada; que usa sombrero de copa de anchas alas que se cimbrean en su cabeza, como toldo en día de viento».¹⁷

Junto con estas imágenes del Satie bohemio, presente asimismo en otras obras como el pintoresco retrato que de él pinta Suzanne Valadon a comienzos de su carrera [fig. 3],¹⁸ hallamos un retrato del músico, realizado por el conde y pintor Antoine de La Rochefoucauld, que pretende reflejar el breve período de esoterismo militante por el que atravesó Satie. Este se convirtió en compositor y maestro

¹⁵ VOLTA, O., *Erik Satie: Del Chat Noir...*, *op. cit.*, p. 15.

¹⁶ El dibujo se encuentra reproducido en VOLTA, O., *Erik Satie: Del Chat Noir...*, *op. cit.*, p. 54; y en DAVIS, M. E., *Erik Satie: Del Chat Noir...*, *op. cit.*, p. 39.

¹⁷ RUSIÑOL, S., *Desde el molino*, Barcelona, L'Avenç, 1894, citado en VOLTA, O., *Erik Satie: Del Chat Noir...*, *op. cit.*, p. 235. En la página 20 del mismo catálogo puede verse una pintura de Santiago Rusiñol titulada *Una romanza* (1893-1894) en la que Satie aparece retratado en segundo plano tras un piano, ya que el tema real del lienzo y que da nombre al cuadro es la composición musical que la figura femenina está tocando. Aquí, a diferencia de los retratos vistos, Satie no aparece como imagen de la bohemia, sino en su faceta de profesor de piano.

¹⁸ Suzanne Valadon, una trapeicista y después pintora autodidacta, que aprendió la técnica siguiendo los consejos de los artistas para los que posaba como modelo (Puvis de Chavannes, Renoir, Toulouse-Lautrec o Degas), conoció a Erik Satie en el cabaret *L'Auberge du Clou* y fue la única relación amorosa (intensa pero breve, ya que duró solo seis meses, provocando el distanciamiento entre Satie y Miquel Utrillo) que se le conoció al compositor. Este conservó durante toda su vida el retrato que, entre 1892 y 1893, le hizo Valadon, a quien Satie también dibujó improvisadamente, de manera naïf y esquemática, para ilustrar una melodía que le dedicó. El dibujo de Satie puede verse reproducido en VOLTA, O., *Erik Satie: Del Chat Noir...*, *op. cit.*, p. 70.



Fig. 3. Suzanne Valadon, *Retrato de Erik Satie*, 1892-1893. Wikimedia Commons.

de capilla de la Orden de la Rosa-Cruz, en cuyo primer Salón participó en 1892, atraído no solo por los aspectos místicos y ocultistas, la fascinación por el pasado, o la visión excéntrica del arte que proponía esta sociedad secreta encabezada por Joséphin Péladan (asiduo de los cabarets de Montmartre), sino porque podía serle útil como vehículo de difusión de sus obras. De hecho, algunas fueron publicadas (el caso de las *Sonneries*), así como escuchadas por primera vez en público en las veladas musicales que se organizaron. El principal mecenas de la orden era precisamente La Rochefoucauld, quien, tras romper con Péladan y ser apoyado por Satie en su escisión, lo representó en 1894: el compositor aparece en primer plano delante de un piano, con su habitual barba y pelo largo, pero en un estilo divisionista cercano a Paul Signac para reforzar el misticismo del retratado, a lo que contribuye la pose un tanto afectada y la mirada perdida, de acuerdo con la finalidad del cuadro. Se trataba de ilustrar el último número del periódico *Le Coeur* (publicación patrocinada por La Rochefoucauld, con contenidos de esoterismo, literatura, ciencia y artes), que se publicó en mayo de 1895 y estuvo consagrado al lucimiento de Satie como cabecilla de un nuevo culto místico religioso-artístico como sucesor de Péladan y apoyado por La Rochefoucauld.¹⁹

¹⁹ El *Retrato de Erik Satie* pintado por La Rochefoucauld en 1894 ha sido reproducido en VOLTA, O., *Erik Satie: Del Chat Noir...*, *op. cit.*, p. 93; y en DAVIS, M. E., *Erik Satie...*, *op. cit.*,

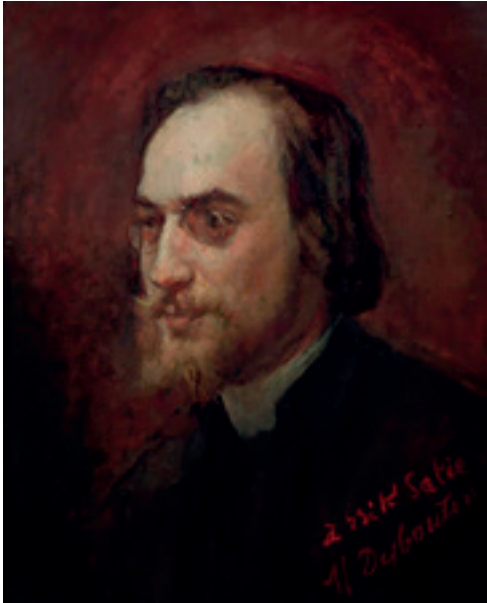


Fig. 4. Marcellin Desboutin, Retrato de Erik Satie, años noventa del siglo XIX. Wikimedia Commons.

Todos los retratos de Satie vistos hasta el momento contrastan con el que el pintor Marcellin Desboutin (asiduo de *Le chat noir* y participante del primer Salón de la Rosa-Cruz) le hizo por esos mismos años, y que parece retrotraernos décadas atrás, al perpetuar la iconografía del músico romántico representado como ideal e identificado con el concepto de *genio* [fig. 4]. Así, en un juego de claroscuro en el que no tiene cabida la presencia de atributos musicales que puedan distraer, resalta la cabeza del músico iluminada, como símbolo de intelectualidad y creatividad, sobre el cuerpo y el fondo oscuro, al igual que ocurre en los famosos retratos de Chopin, Liszt y Berlioz (obras de Delacroix, Lehman y Courbet, respectivamente) de la primera mitad del siglo,²⁰ y que se inspiran en el género del autorretrato porque así solían autorretratarse los propios pintores.²¹

p. 58. Sobre la etapa «mística» de Satie, véase: DAVIS, M. E., *Erik Satie...*, *op. cit.*, pp. 50-60; VOLTA, O., «Erik Satie...», pp. 21-24.

²⁰ Véase, a propósito, DAVISON, A., «The Musician in Iconography from the 1830s and 1840s: The Formation on New Visual Types», *Music in Art: International Journal for Music Iconography*, XXVIII/1-2, New York, Research Center for Music Iconography, The Graduate Center of the City University of New York, 2003, pp. 147-162.

²¹ En este sentido, probablemente sea el *Autorretrato* (h. 1816-1818) atribuido a Eugène Delacroix uno de los ejemplos más paradigmáticos: con la cabeza del pintor en primer plano,

La ligazón con el pasado del retrato de Deboutin nos permite apreciar aún más la modernidad que pintores como Casas, Rusiñol, Valadon o La Rochefoucauld aportaron al género del retrato de músico, y que se avenía perfectamente con la imagen de *dandy* que Satie pretendía transmitir en un entorno bohemio que estos artistas conocían bien y compartían. En un momento en el que Satie todavía era prácticamente un desconocido, esos pintores —como refleja por escrito Santiago Rusiñol— vaticinaron que su «nombre sonará con el tiempo, si la fortuna no le juega una partida serrana en el curso de su artística carrera».²²

Hacia 1895, Satie abandonaría el «uniforme bohemio» para convertirse en el «Caballero de terciopelo» (*The Velvet Gentleman*), como era apodado en Montmartre debido a su «traje de pana color avellana, con sombrero y abrigo a juego»,²³ del que había encargado al menos media docena de ejemplares idénticos, gracias a lo que él denominaba «una pequeña herencia». A propósito, vale la pena aclarar que, no obstante el uso de la palabra inglesa *velvet* en el apodo que recibió Satie y que se traduce al español como ‘terciopelo’, observando las fotografías de la época parece que se tratara más bien de un tejido de pana, algo que las representaciones pictóricas no nos permiten discernir.

En cualquier caso, y si bien este nuevo atuendo de Satie aparece mucho menos representado en el arte que el anterior, contamos con algunas obras de su amigo el pintor Augustin Grass-Mick, entre las que destaca un óleo de 1898 titulado *Au Café des Princes*, en el que el compositor ha sido incluido en la parte inferior izquierda de un café-cantante, junto a una mesa en la que reconocemos a la bailarina de cancan Jane Avril, la preferida de Toulouse-Lautrec, quien, sentado en frente, la acompaña.²⁴ Esta llamativa vestimenta es característica de los años en los que Satie, especialmente de noche (de día estudiaba en la Schola Cantorum), exploró como pianista acompañante los medios de la

frontalmente iluminada, que parece surgir decididamente de la oscuridad hacia el espectador para imponer su presencia. Véase, sobre el nuevo estatus —mitificado— que adquiere el papel del artista en el siglo XIX y su representación como emblema del individualismo y «genio» romántico: LÓPEZ FERNÁNDEZ, M., e IBARRA SATRÚSTEGUI, C., «Catálogo», en AMIC, S., y JIMÉNEZ BURILLO, P. (coms.), *Lucas de Bohemia:...*, *op. cit.*, pp. 148-149.

²² RUSIÑOL, S., *Desde el molino*, *op. cit.*, p. 235.

²³ VOLTA, O., *Erik Satie: Del Chat Noir...*, *op. cit.*, p. 25.

²⁴ Un dibujo de 1895 de Grass-Mick, con Satie como *The Velvet Gentleman*, puede verse reproducido, junto a una fotografía de la época, en ORLEDGE, R., *El mundo de Satie*, *op. cit.*, p. 176.

música popular —el café cantante y el *music-hall*— que tanto influirían en sus composiciones posteriores.

La transición hasta su siguiente y última transformación, que debió de producirse en los primeros años del siglo xx, es narrada por el popular cantautor de cabaret Vincent Hyspa, con quien Satie colaboró en numerosas ocasiones: «Cuando, unos años después, llegó el último de los trajes, [Satie] me confesó que estaban comenzando a darle indigestión y que ya no se atrevía a ver más el terciopelo, ni siquiera en pintura. Así que una buena mañana [...] apareció con un traje negro y con lo que nuestro amigo, [...] Miguel Utrillo, solía denominar ‘un sombrero redondo al que llaman hongo’». ²⁵ La indumentaria se completaba con un sobretodo con cuello postizo vuelto hacia arriba y un paraguas, que Satie siempre llevaba consigo lloviera o no.

Este tercer gran cambio de imagen lo encontramos documentado visualmente a partir de la segunda década del siglo, a principios de la cual todo cambió para Satie al ser reconocido como un «precursor» por Ravel y sus discípulos, abriéndosele, por consiguiente, las puertas de las salas de conciertos y las editoriales. De aquí a sus colaboraciones con lo más granado de la vanguardia parisina del momento, con cuyos protagonistas mantuvo una fluida y copiosa correspondencia, ²⁶ solo hay un paso.

En este sentido, fue providencial el encuentro de Satie con Jean Cocteau, gracias al cual entraría en la órbita de los Ballets Rusos de Diaghilev y compondría la música del ballet *Parade* (1917), verdadera apoteosis de la estética del circo y del *music-hall* que tan bien conocía Satie, y obra clave en la revolución artística del siglo xx que puede considerarse el momento culminante de su vida artística. Asimismo, *Parade* puso a Satie en contacto con Picasso (autor de los decorados y del vestuario del ballet): dos espíritus «que se estimulaban mutuamente» y que simpatizaban por «su común espíritu de libertad»; ²⁷ no en vano, Satie admiraba al malagueño hasta el punto de considerarse discípulo suyo, como se desprende de la correspondencia que ambos mantuvieron. ²⁸

²⁵ HYSIPA, V., «Souvenirs de cabaret du Chat Noir au Chien Noir», en *L'esprit montmartrois*, Joinville-le-Pont, Laboratoires Carlier, 1938, pp. 226-227, citado en ORLEDGE, R., *El mundo de Satie*, op. cit., pp. 83-84.

²⁶ Véase, a propósito, SATIE, E., *Correspondance presque complète*, [París], Fayard / IMEC, 2000.

²⁷ VOLTA, O., *Erik Satie: Del Chat Noir...*, op. cit., p. 37.

²⁸ Véase SATIE, E., *Correspondance...*, op. cit., pp. 341-342.



Fig. 5. *Man Ray*, Erik Satie, 1922.
Wikimedia Commons.

Los dibujos, caricaturas, fotografías, etc., realizados hasta la muerte de Satie en 1925 por Cocteau, Picasso, Larionov, Goncharova, su escultor preferido Brancusi, Man Ray, Picabia o René Clair (quien incluyó a Satie como actor en su película de 1924 *Entr'acte*, de cuya música también es autor) nos lo muestran con la nueva indumentaria que adoptó en su madurez [fig. 5].²⁹ Ese «uniforme gris de funcionario», con sombrero hongo, cuello postizo, sobretodo y paraguas, más una perilla blanca y sus inseparables quevedos pasados de moda, nada tenía ver que con el artista «tan absolutamente antiburgués en su manera de pensar y de vivir»³⁰ que era Satie, reconocida figura de la vanguardia por esos años. Sin duda, se trataba de una apariencia completamente banal en comparación con sus dos transformaciones precedentes... ¿Se había cansado el compositor de repensar una imagen de sí mismo y, alcanzado el éxito, prefirió pasar desapercibido cual «director de pompas fúnebres o el empleado de algún banco conservador», como lo definió su amigo Man Ray?³¹

²⁹ Los retratos de Satie (individuales o de grupo) realizados por los artistas mencionados, pueden verse reproducidos en VOLTA, O., *Erik Satie: Del Chat Noir...*, *op. cit.*, pp. 141-143, 158-159, 162, 179, 219.

³⁰ MILHAUD, M., «Conversación con Roger Nichols», Northcott Theatre, Exeter, 4 de junio de 1987, citado en ORLEDGE, R., *El mundo de Satie*, *op. cit.*, p. 272.

³¹ RAY, M., *Autorretrato*, Londres, André Deutsch, 1963, p. 115, citado en ORLEDGE, R., *El mundo de Satie*, *op. cit.*, p. 157.

Queda claro que Satie fue siempre consciente del poder de la imagen. En sus últimos días, ya enfermo en el hospital, cuando parecía no prestar atención a su aspecto, se enfureció al descubrir que, aunque había dado a lavar 99 o 100 pañuelos, ¡solo le habían devuelto 98!³² Y tras su muerte, al ir unos amigos a recoger sus pertenencias a su cuarto de Arcueil, se encontraron con un misterio: ¿Cómo era posible que de aquella pobre pocilga emergiera Satie cada día, pulcramente vestido, «como un actor que irrumpe en escena»?³³ Sorprende que, incluso en aquellas épocas en las que su existencia fue miserable, nunca dejó que se trasluciera en su aspecto exterior, siempre impecable. Tal vez fuera precisamente su sensibilidad hacia las artes plásticas lo que le hiciera «mirar» y «mirarse» de otra manera. La clave nos la da Man Ray, para quien Satie era «el único músico que tenía ojos».³⁴

³² MILHAUD, M., «Conversación con Roger Nichols», *op. cit.*, pp. 298-299.

³³ ORLEDGE, R., *El mundo de Satie, op. cit.*, 2002, p. 14.

³⁴ Citado en VOLTA, O., *Erik Satie: Del Chat Noir...*, *op. cit.*, p. 9. Esta idea aparece reflejada en una fotografía de Man Ray de hacia 1970, titulada *Los ojos de Erik Satie*, y que puede verse en la página 190 de este catálogo.

LA SITUACIÓN SOCIOECONÓMICA DE LOS ARTISTAS EN TERUEL DURANTE LOS SIGLOS XVII Y XVIII

JUAN CARLOS CALVO ASENSIO
Universidad de Zaragoza

TRADICIONALMENTE, EL RENACIMIENTO SE HA CONSIDERADO EL «DESPERTAR» de los artistas, el momento en el que empezaron a despuntar del resto de los oficios, reivindicando la habilidad mental que requería su profesión. Este florecimiento implicó fraguar una personalidad que se vio reforzada por un género literario rescatado de la Antigüedad, la biografía, cuyo principal representante es Giorgio Vasari y su libro *Le Vite*.

Rastrear las vidas de los creadores en estos textos es muy útil para el historiador, pero a la vez puede resultar arriesgado. Es provechoso porque en muchas ocasiones se trata de fuentes primarias y es temerario porque son textos repletos de cierto narcisismo hacia su trabajo. En ellos se magnificaron las personalidades de quienes poco tiempo atrás eran considerados meros artesanos. Vasari pretendió defender a los arquitectos, pintores y escultores de la «segunda muerte» que suponía caer en el olvido y por eso quiso dejar constancia de su existencia, como bien expresó en el proemio de su larga obra.¹

Así, paulatinamente, se forjó el mito del artista de éxito, el cortesano, el melancólico, el rebelde, el inspirado, etc., tópicos que siempre han teñido sus biografías, pero que pierden su validez si intentamos aplicarlos en los focos artísticos periféricos, como la ciudad de Teruel, donde las novedades penetraban con décadas de retraso y la figura del maestro-artesano se mantuvo vigente hasta el siglo XVIII.

Por este motivo, detectamos un desfase entre las descripciones dieciochescas y decimonónicas de la localidad, escritas por eruditos que conocían la literatura artística coetánea, y la documentación local. Las primeras mitifican ciertos he-

¹ VASARI, G., *Vite de piu eccellenti Pittori, Sculttori et Architettori*, Florencia, Giunti, 1568, vol. 1, p. 1.

chos de la vida de algunos autores, mientras que las referencias fehacientes que conocemos sobre ellos nos presentan un panorama bastante diferente. Estos artífices pocas veces alcanzaron el estatus que pretendió Vasari al hablar de los grandes nombres, ni forjaron una autoconsciencia hasta mucho tiempo después del nacimiento de las academias. De hecho, sí se enfrentaron a la *seconda morte* tan temida por el italiano.

HECHOS LITERARIOS SOBRE LOS ARTISTAS BARROCOS TUROLENSES. LA «MELANCOLÍA» DE ANTONIO BISQUERT

Las descripciones de la ciudad de Teruel escritas en los siglos XVIII y XIX son bastante parcas cuando se refieren a las artes barrocas debido a que sus autores, imbuidos por el gusto neoclásico, sintieron auténtica apatía hacia lo que consideraban el «emplasto» y la «extravagancia» churrigueresca. Un caso excepcional es el del pintor valenciano Antonio Bisquert (Valencia, ¿1596? – Teruel, 1646). Desde su llegada a Teruel en el año 1620 aglutinó la mayoría de los encargos de la capital, legando una buena nómina de cuadros a lo largo de dos décadas de actividad. Esta prolificidad favoreció el temprano interés de la historiografía por construir un relato biográfico, que pronto adquirió una apariencia ficticia con interesantes paralelismos en la esfera italiana y española.

Antonio Ponz fue el primero en localizar datos sobre el pintor, inventando una leyenda sobre su muerte que después sería repetida hasta la saciedad y deformada hasta el absurdo. El viajero explicaba que Bisquert había muerto a causa de la «melancolía y [el] sentimiento» generados por no haber podido materializar el encargo de un lienzo con el tema de la Epifanía para la capilla de los Santos Reyes de la Catedral [fig. 1], que terminó pintando el turiasonense Francisco Jiménez (Tarazona, 1598 – Zaragoza, 1670). Así lo relata el ilustrado:

La Capilla mas suntuosa de la Catedral es una en el cuerpo de la Iglesia al lado de la Epístola, dedicada á la Epifanía, ó Adoración de los Santos Reyes [...]. El quadro de dicho retablo representa la Adoración de los Santos Reyes y [...] lo hizo Francisco Ximenez, pintor de crédito, natural de Tarazona en este Reyno. Esta pintura la pretendió hacer Bisquert, y dicen que no habiéndola logrado, murió de melancolía, y sentimiento.²

² PONZ, A., *Viage de España, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, Madrid, Joachin Ibarra, 1785, t. XIII, p. 102.



Fig. 1. Francisco Jiménez Maza, Epifanía, h. 1646. Capilla de los Santos Reyes, catedral de Santa María de Mediavilla, Teruel. Foto Juan Carlos Calvo.

Nos hallamos frente a un tópico presente en la literatura artística desde el siglo XVI según el cual este temperamento melancólico sería casi inherente a las grandes personalidades. En realidad, proviene de una reflexión médica sobre la bilis negra que los humanistas del *Quattrocento* rescataron de la Antigüedad y que, décadas después, se filtró al mundo de las artes. Vasari, concretamente, creía que los pintores eran propensos a portar este rasgo en su carácter y lo asociaba al aislamiento, la tristeza o el malestar psicológico. Por eso aparece reiteradamente en las vidas de Leonardo da Vinci (Vinci, 1452-Amboise, 1519), Jacopo Pontormo (Empoli, 1494 – Florencia, 1557), Giovanni Antonio Sogliani (Florencia, 1492-1544), Francesco Mazzola «el Parmigianino» (Parma, 1503 – Casalmaggiore, 1540), Francesco Raibolini «el Francia» (Bologna, 1447-1517) o Pietro Torrigiano (Florencia, 1472 – Sevilla, 1528).³

³ BRITTON, P., «Mio malinchonico, o vero... mio pazzo: Michelangelo, Vasari, and the Problem of Artists' Melancholy in Sixteenth-Century Italy», *The Sixteenth Century Journal*, XXXIV, 3, Kirksville, Truman State University, 2003, pp. 653-675.

Aparte de esta ristra de nombres, queremos destacar tres más cuya narración resulta similar al relato de la muerte de Bisquert. El primero procede de la autobiografía del orfebre Benvenuto Cellini (Florencia, 1500-1571) que imputó esta característica a Lorenzino de Medici (Florencia, 1513 – Venecia, 1548) cuando describía su incapacidad para diseñar el reverso de una medalla.⁴ Francesco Borromini (Bissone, 1599 – Roma, 1667) también estuvo indispuerto y enfermo antes de morir por «la fiera malinconia che l'opprimeva»⁵ después de que se rechazase el proyecto para la sacristía de la basílica de San Pedro de Roma y no poder alcanzar el reconocimiento de su rival, Gian Lorenzo Bernini (Nápoles, 1598 – Roma, 1680).⁶ Por último, rescatamos una afirmación sobre el fallecimiento del pintor Vicente Guilló (Vinaroz, 1647 – Valencia, 1698) que de nuevo resulta tremendamente familiar, pues «habiendo sido desechado [para decorar la iglesia de San Juan del Mercado en Valencia], se buscó á D. Antonio Palomino para las bóvedas, y dicen que este desayre le acarreó la muerte en pocos dias».⁷

Si avanzamos en el tiempo, ya en el siglo XIX, Juan Agustín Ceán Bermúdez, Pascual Madoz y William Stirling Maxwell transformaron la noticia sobre Bisquert. El primero asume que murió por la «pesadumbre que le quitó la vida»,⁸ el segundo debido a «la melancolía que le ocasionó el haber intentado en valde hacer igual pintura»⁹ y el tercero por «el dolor causado al ver a un extraño elegido antes que él para pintar un altar en la catedral».¹⁰

⁴ CELLINI, B., *Vida de Benvenuto Cellini, florentino, escrita por él mismo*, Ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995, p. 216.

⁵ PASCOLI, L., *Vite de' pittori, scultori, ed architetti moderni*, Roma, Antonio de' Rossi, 1730, vol. 1, pp. 302-303.

⁶ PASSERI, G., *Vite de' pittori, scultori ed architetti, che anno lavorato in Roma: morti dal 1641 fino al 1673*, Roma, Gregorio Settari, 1772, p. 388.

⁷ CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y viuda de Ibarra, 1800, t. II, p. 243. Hoy sabemos que Palomino únicamente se encargó de la revisión del proyecto de Guilló, como se documenta en MARCO GARCÍA, V., «Florencio Guilló, pintor valenciano del siglo XVIII», *Ars Longa*, 17, Valencia, Universitat de València, 2008, pp. 82-83.

⁸ CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España...*, *op. cit.*, t. I, p. 149.

⁹ MADOZ, P., *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, Madrid, Imprenta del Diccionario Geográfico Estadístico-Histórico de Pascual Madoz, 1849, t. XIV, pp. 740.

¹⁰ «[Bisquert] died of grief at seeing a stranger chosen in preference to himself to paint an altar-piece for the Cathedral», en STIRLING MAXWELL, W., *Annals of the artists of Spain*, London, John C. Nimmo, 1891, vol. 3, p. 883.

En 1918, Julián María Rubio, en el primer artículo monográfico dedicado al pintor, cree inverosímil la leyenda de Antonio Ponz, pero introduce nuevas suposiciones que agrandan el mito. Piensa que la firma del pintor como *inventor* en un cuadro que representa a san Joaquín y la Virgen niña nacería del «desagrado» y sus deseos de diferenciarse de sus competidores:

Y en cuanto a la causa, si no determinante, influyente de su muerte, no pasa de ser una tradición de relativa verosimilitud, ante el *inventor* de la firma de San Joaquín. Veámoslo: la copia del cuadro de Rubens, hecha por Francisco Jiménez, de Tarazona, a lo que parece, por encargo de persona perteneciente a las casas ducales de Villahermosa o de Luna, debió ser traída a Teruel hacia 1645, siendo, desde luego, reconocida como copia. No es inverosímil suponer el desagrado con que Bisquert, monopolizador de la pintura en aquel entonces en Teruel, viera la copia y escribiera su *inventor*, como protesta, en la firma de *San Joaquín*.¹¹

A mediados del siglo xx la historia da un giro por completo. Jaime Caruana, historiador valenciano, cuenta que se convocó un concurso de pintura en la catedral al que se presentaron Antonio Bisquert con un cuadro que representaba el tema de santa *Úrsula y las Once Mil Vírgenes* y «Ximén Pérez» —Francisco Jiménez— con una Epifanía.¹² Tal torneo es imposible porque la primera obra se ejecutó en el 1628 y la segunda hacia el 1646. A partir de entonces, los autores contemporáneos han entendido que esta noticia es bastante improbable y en la actualidad no se admite como verdadera.¹³

LA REALIDAD SE IMPONE. ASPECTOS SOCIOECONÓMICOS DE LA VIDA DE LOS ARTISTAS TUROLENSES DURANTE LOS SIGLOS XVII Y XVIII

Si diésemos por auténticas las consideraciones que hemos expuesto pensaríamos que existió en la localidad un ambiente de competencia, rivalidad

¹¹ RUBIO, J. M., «El pintor Antonio Bisquert. Discípulo de Ribalta», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXVI, Madrid, Sociedad Española de Excursiones, tercer trimestre 1918, pp. 206-207.

¹² CARUANA, J., *Historia de la provincia de Teruel*, Teruel, Instituto de Estudios Turoleses, 1956, p. 135.

¹³ Véase PÉREZ HERNÁNDEZ, M. J., «Una obra y un autor: santa Teresa escritora y Antonio Bisquert», *Teruel: Revista del Instituto de Estudios Turoleses*, 74, Teruel, Instituto de Estudios Turoleses, 1985, pp. 88-141; y ARCE OLIVA, E.; BENITO DOMÉNECH, F.; BUIL GUALLAR, C., y LOZANO LÓPEZ, J. C., *El pintor Antonio Bisquert. 1596-1646* [catálogo de exposición], Teruel, Instituto de Estudios Turoleses, 1995.

y autocomplacencia. Sin embargo, los estudios recientes y la documentación conservada en el Archivo Histórico Provincial nos ayudan en la actualidad a informar sobre las posibilidades económicas reales y la consideración social, y también personal, de estos artífices.

En primer lugar, advertimos que en ocasiones debieron compaginar sus tareas artísticas con otras labores para poder sobrevivir. Así lo demuestra, por ejemplo, la capitulación matrimonial del escultor Agustín Calvo (doc. 1740-1785),¹⁴ del pueblo de Monteagudo, con Raimunda García, su primera mujer. Él aportó al matrimonio los pajares, las tierras y los animales propios de las labores agrarias, además de las «herramientas de trabajo» de carpintero.¹⁵ De hecho, en los protocolos notariales son constantes las menciones a las «fanegas de sembradura»¹⁶ o «de tierra», las «jubadas de tierra de labor»¹⁷ y las «heredades»¹⁸ en transacciones, también en personas vinculadas con las artes. Este es el caso de Joan Aragonés (doc. 1600), fustero de Villarluengo, que en el año 1600 vendió una heredad para poder reunir el dinero de la dote de sus dos hermanas, Mariana y María Aragonés.¹⁹ Otro ejemplo es el caso de Francisco Sebastián, obrero de villa vecino de Teruel, que en 1605 arrendó una pieza de tierra en la rambla del Baladín por tiempo de cinco años y «cinco cogidas lebandadas», comprometiéndose él mismo a limpiar la acequia que regaba este campo.²⁰ A veces, aunque de forma excepcional, se especifican dos o más dedicaciones ejercidas por el mismo oficial, como sucede con Miguel Calvet (doc. 1607), «cubero y carpintero»,²¹ o con Miguel Pertegaz que fue «labrador y maestro

¹⁴ Para conocer su biografía véase GIMENO PICAZO, A. M., *Las artes en Teruel en el siglo XVIII*, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2003, t. III, pp. 5-7.

¹⁵ Archivo Histórico Provincial de Teruel [A.H.P.T.], Pedro Francisco Izquierdo, 1740, ff. 55-56v. (Galve, 3-IV-1740).

¹⁶ O sea, «las tierras que se siembran» según el diccionario de la Real Academia de 1734.

¹⁷ Es decir, «el cultivar la tierra [...] y el que se ocupa en esto llamamos labrador» en la definición del diccionario de Sebastián de Covarrubias del 1611.

¹⁸ La «tierra que se cultiva y da fruto» según el diccionario del año 1734 arriba mencionado.

¹⁹ A.H.P.T., Juan Clemente, 1600, ff. 4-4v. (Villarluengo, 2-I-1600).

²⁰ A.H.P.T., Beltrán el Rey, 1604, ff. 288-290v. (Teruel, 13-IX-1604). Podrían ponerse otros ejemplos, pues son abundantísimos, pero la extensión del texto no nos lo permite.

²¹ Así se especifica en su capitulación matrimonial con Joana Perales, en A.H.P.T., Beltrán el Rey, 1607, ff. 176-182 (Teruel, 19-VII-1607).

tejedor», es decir, se encargaba de «de trabajar la tierra» y, simultáneamente, «del arte del tejer».²²

Además, la manera en la que estos personajes fueron sepultados también es un buen indicador para aproximarnos a su estatus. Los citados Agustín Calvo y su mujer deseaban ser enterrados «gastando lo acostumbrado».²³ Lo habitual cuando el muerto hacía testamento es que pidiese una o varias misas ordinarias.²⁴ Una circunstancia extrema es la de Pedro Navarro, alfarero y vecino de la ciudad de Teruel, que dio orden de que se lo sepultara «con el hábito de nuestra señora del Carmen y en la iglesia de San Salvador de esta ciudad y en el entierro de los pobres sin aniversario».²⁵ Lo mismo ocurrió con el ya mencionado Antonio Bisquert que, pese a su éxito profesional, recibió un «funeral ordinario» o *quia pauper* —o sea, para pobres—, al igual que su mujer.²⁶

Esta situación dista mucho de la de los más ilustres maestros italianos, como Agostino Carracci (Bologna, 1557 – Parma, 1602) a quien se le dedicaron unas honras fúnebres elogiosas con su «arte, virtud y grandeza».²⁷ El único ejemplo parangonable que conocemos en Teruel es el del escultor Gabriel Yoli (Picardía, *sine die* – Teruel, 1538).²⁸ El cabildo pagó su aniversario perpetuo y una lápida de piedra que se colocó en el coro de la catedral. Se lo vistió «con capa, las manos cruzadas y espada», y apoyando la cabeza sobre dos almohadones que indicaban su nobleza. En la inscripción que rodea el perímetro del sepulcro se lo recuerda como diestro imaginero: «SEPULTURA DEL VIRTUOSO / SENYOR MAYOR GABRIEL YOLI VILLA MARIO: QUE DIOS PERDONE / EL CUAL HIZO EL RE- / TABLO MAYOR DE LA PRESENTE IG...».²⁹

²² A.H.P.T., José Pablo Torres, 1742, f. 34v. (Rubielos de Mora, 15-V-1742).

²³ A.H.P.T., Pedro Francisco Izquierdo, 1740, ff. 55-56v. (Galve, 3-IV-1740).

²⁴ Véase la reincidencia de esta fórmula en las biografías de artistas turolenses en GIMENO PICAZO, A. M., *Las artes en Teruel en el siglo XVIII...*, *op. cit.*, t. II, pp. 2-247 y t. III, pp. 2-166.

²⁵ A.H.P.T., Jacinto Martín de Morata, 1738, f. 16 (Teruel, 10-V-1738). Por eso, los templos disponían de una zona común de carnero para enterrar a quienes no disponían de sepultura propia.

²⁶ PÉREZ HERNÁNDEZ, M. J., «Una obra y un autor: santa Teresa escritora y Antonio Bisquert...», *op. cit.*, p. 92.

²⁷ Véase BENEDETTO, M., *Il funerale d'Agostin Carraccio fatto in Bologna sua patria da gl'Incaminati Academici del Disegno*, Bologna, Vittorio Benacci, 1603.

²⁸ Para profundizar en su figura consúltese IBÁÑEZ MARTÍN, J., *Gabriel Yoly, su vida y su obra*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1956.

²⁹ DOPORTO MARCHORI, L., «Los retablos de Gabriel Yoli en Teruel», *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, 23, Madrid, Sociedad Española de Excursiones, 1915, p. 271.

No obstante, estamos frente a una anomalía como bien constata la función asistencial que cumplieron todas las cofradías de los diferentes oficios artísticos,³⁰ encargadas de afrontar los gastos del entierro de sus miembros pobres. Las ordenanzas del gremio de carpinteros y albañiles estipulaban que se pagasen veinte misas rezadas y una cantada en honor de los examinados —también de sus mujeres y sus hijos—. Para adecentar el acto, la corporación prestaba dos hachas y un estandarte. También se obligaba a los ocho cofrades más novatos a enterrar a los fallecidos.³¹

Algo similar sucedía con el gremio de alfareros, que legisló la asistencia a la misa fúnebre de sus miembros, sus esposas e hijos, y exigió que se pagasen 40 sueldos de caridad por veinte misas rezadas en la iglesia de San Martín para cualquiera de ellos. Igualmente, estipuló que los socios más recientes inhumarían a los difuntos. Como los albañiles y los carpinteros, ofrecía cuatro hachas para «que se le alumbren en su entierro». Incluso el día posterior a la celebración de la festividad de las santas Justa y Rufina, sus patronas, pagaba «un aniversario cantado con misa cantada de difuntos» en honor de los cofrades.³²

Por otra parte, al contrario de lo que promovían los tratados artísticos, los maestros de la localidad nunca fueron conscientes del valor de su trabajo, pese a que en el siglo XVIII las academias ayudaron a la autoafirmación de muchos artesanos. Los escultores turolenses de esta generación se visualizaban a sí mismos como menos capacitados que aquellos que los precedieron, como bien demuestra una anécdota reproducida por el historiador Luis Doportó Marchori:

Corvinos, escultor de Teruel, fué a enseñar el altar de San Pedro a un obispo [Francisco Pérez de Prado] que estaba apasionado por [Francisco] Moya, escultor que hizo los retablos del Colegio de la Compañía. Al verlo, dijo el Obispo que estaba bueno,

³⁰ Esta labor estuvo destinada a evitar la indigencia de los cofrades si se accidentaban o enfermaban. Véase GARCÍA HINOJOSA, P., *Simbolismo, religiosidad y ritual barroco. La muerte en Teruel en el siglo XVII*, Biblioteca Universitaria de la Universidad de Zaragoza, 2010, pp. 442-443.

³¹ Las ordenanzas de 1730 aparecen transcritas en GIMENO PICAZO, A. M., *Las artes en Teruel en el siglo XVIII...*, op. cit., t. IV, pp. 83-90, esp. 89; y las de 1737 en GIMENO PICAZO, A. M., *Las artes en Teruel en el siglo XVIII...*, op. cit., t. IV, pp. 104-108, esp. 106.

³² GIMENO PICAZO, A. M., *Las artes en Teruel en el siglo XVIII...*, op. cit., t. IV, pp. 91-98, esp. 91 y 95.

pero que si lo tocase Moya...; a lo que respondió Corvinos: Ilmo. Sr.: Ni Moya ni yo no valemos para llevar los *yerros*³³ a dicho Yoli.³⁴

Cuando en 1752 se fundó la Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid, algunos artistas vieron la oportunidad de acceder a ella, escapando por primera vez al control del gremio. El escultor Francisco Moya (doc. 1726-1753)³⁵ lo intentó solo un año después de su apertura, presentando un relieve con el tema de la matanza de los inocentes, y José Tomás (doc. 1755-1783)³⁶ en 1757 con otro que representaba al emperador Teodosio ante el templo de Milán. Solo el segundo fue admitido.³⁷ Sin embargo, la gran mayoría de sus compañeros siguieron participando de las estructuras gremiales, consiguiendo pocos avances a finales de siglo.

En 1792 el carpintero Vicente Martínez (doc. 1786-1798),³⁸ vecino de Teruel, dirigió una carta al corregidor de la ciudad ante las acusaciones de algunos miembros de la corporación de no cumplir con las ordenanzas. Martínez expresa que eludía las ordinaciones por ser muy perniciosas y apunta ciertas contradicciones entre lo que estas dicen y la realidad con la que convive.

Señala las deficiencias del examen de maestría, para el que nunca se proponía dibujar «obras maiores» porque los mancebos no habían sido instruidos en el arte del dibujo. Es más, duda que los maestros supieran juzgarlas. Ironiza con el hecho de que ni siquiera supiesen firmar correctamente y que su única educación consistía en memorizar las tareas del oficio:

En los exámenes que se hacen de maestros carpinteros no se examina sobre estas obras maiores, ni los carpinteros de esta ciudad están instruidos en el diseño [...]. Pero si la maior parte no sabe firmar como lo acredita el mismo pedimento que presentan, no es de creer haian estudiado las reglas de su oficio, ni que tengan otra instrucción que la de la práctica poco frecuente en esta especie de obras.³⁹

³³ Según el diccionario de 1739 de la Real Academia Española este vocablo significa: «falta, ù defecto cometido por ignorancia, ò malicia contra los preceptos y reglas de algún arte».

³⁴ DOPORTO MARCHORI, L., «Los retablos de Gabriel Yoli en Teruel...», *op. cit.*, p. 278.

³⁵ Sobre él véase GIMENO PICAZO, A. M., *Las artes en Teruel en el siglo XVIII...*, *op. cit.*, t. III, pp. 29-33.

³⁶ Para saber más léase GIMENO PICAZO, A. M., *Las artes en Teruel en el siglo XVIII...*, *op. cit.*, t. III, pp. 38-41.

³⁷ GIMENO PICAZO, A. M., *Las artes en Teruel en el siglo XVIII...*, *op. cit.*, t. I, pp. 133-134.

³⁸ Su biografía aparece en GIMENO PICAZO, A. M., *Las artes en Teruel en el siglo XVIII...*, *op. cit.*, t. II, pp. 128-129.

³⁹ El documento fue transcrito por GIMENO PICAZO, A. M., *Las artes en Teruel en el siglo XVIII...*, *op. cit.*, t. IV, , pp. 219-221.

Recordemos que el valor del dibujo había sido reivindicado desde el siglo xvi en todos los tratados artísticos por acercarse a lo intelectual, a la capacidad de invención e imitación de la naturaleza. Tratadistas como Giovanni Paolo Lomazzo, Giorgio Vasari, Giovanni Pietro Bellori, Juan de Arfe, Antonio Palomino, etc., promulgaron tal idea. Federico Zuccaro lo llamó «il simbolo di Dio», emparentándolo con la divinidad, y expresando la necesidad de que todos los profesores doctos en Bellas Artes lo estudiaran.⁴⁰ Mientras, en Teruel, como se expresa en la anterior carta, el aprendizaje por medio de la práctica era prioritario. Los carpinteros locales no estaban «instruidos en el diseño» y por eso Vicente Martínez creía necesario que se desplazaran hasta la localidad otros oficiales extranjeros con mayor capacitación. En el fondo, este testimonio ejemplifica el atraso respecto a las ciudades cercanas como Valencia, donde medio siglo antes algunos escultores ya desatendían las reuniones y las tareas de la cofradía para hacerse cargo de sus actividades académicas.⁴¹

Debido a la creciente especialización y a la liberalidad reclamada por ciertas disciplinas, en Zaragoza los trabajos relacionados con la madera y la piedra se habían intentado emancipar los unos de los otros desde el 1619, hasta conseguirlo definitivamente en el año 1655.⁴² Los escultores barceloneses crearon una corporación independiente en 1680 para diferenciarse de los meros carpinteros o *fusters*,⁴³ avance que no se denota en Teruel donde siguieron compartiendo estatutos con los canteros, los obreros de villa, los torneros y los cuberos al menos desde 1617,⁴⁴ y con los ebanistas, los ensambladores, los aladreros y los carreteros en el siglo xviii. En el caso de los pintores no podemos precisar tanto porque todavía no se conocen los estatutos gremiales,

⁴⁰ ZUCCARO, F., *L'idea de' pittori, scultori ed architetti*, Roma, Marco Pagliarini, 1768, t. I, pp. 160-167.

⁴¹ Véase el caso del escultor Ignacio Vergara en BUCHÓN CUEVAS, A. M., «El escultor Ignacio Vergara y el gremio de carpinteros de Valencia», *Ars Longa*, 9-10, Valencia, Universitat de València, 2000, pp. 93-100, esp. 97-98.

⁴² CARRETERO CALVO, R., «El gremio de albañiles y carpinteros de Tarazona durante la Edad Moderna», *Artígrama*, 26, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2011, pp. 603-604.

⁴³ BRUQUETAS GALÁN, R., «Los gremios, las ordenanzas, los obradores», en SERRA, A., y otros, *La pintura europea sobre tabla. Siglos xv, xvi y xvii*, Madrid, Ministerio de Cultura, Subdirección General de Publicaciones, Información y Documentación, 2010, p. 24.

⁴⁴ VEGA Y DE LUQUE, C. L. de la, «Historia y evolución de los gremios de Teruel», *Teruel. Revista del Instituto de Estudios Turolenses*, 77-78, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1987, pp. 189-190.

pero sabemos que en la vecina Valencia ya existía un colegio de pintores desde el 1607.⁴⁵

CONCLUSIONES

Como hemos intentado demostrar confrontando la literatura dieciochesca y la historiografía decimonónica con las noticias archivísticas, el ambiente artístico que se vislumbra en el Teruel del Barroco es doble. Por una parte, los escritores del siglo XVIII y los historiadores del XIX parten de tópicos literarios repetitivos que reflejan una cara de la realidad un tanto inverosímil. Mientras, hemos intentado presentar la otra parte: cómo muchos artesanos locales vivieron constreñidos por sus necesidades económicas y demostraron poca autoconsciencia del mérito de su trabajo. Ejemplo de ello es que debiesen ocuparse simultáneamente del taller y otras tareas o vender constantemente sus propiedades. Las funciones caritativas de los gremios con los difuntos apuntan en la misma dirección.

Se puede determinar, pues, que estos artífices, mayoritariamente, nunca tuvieron, o al menos no lo expresaron, ambiciones artísticas o intelectuales, como sí pasaba en ciudades de mayor envergadura del reino y la Corona de Aragón. Por último, como hemos visto, la inauguración de las academias supuso una vía de escape para unos pocos pioneros. Sin embargo, la realidad no cambió para el resto, pues dependían de su nula formación intelectual y una instrucción práctica insuficiente.

⁴⁵ TRAMOYERES BLASCO, L., «Un colegio de pintores en Valencia», *Archivo de Investigaciones Históricas*, 4, II, Madrid, octubre 1911, pp. 277-314.

ARTISTAS CONFLICTIVOS:
EL PROCESO DEL ESCULTOR ARAGONÉS
TOMÁS LAGUNAS (1623)

REBECA CARRETERO CALVO*
Universidad de Zaragoza

AUNQUE PARA LA HISTORIOGRAFÍA ARTÍSTICA —YA DESDE EL MISMO SIGLO XVII— el mito del artista conflictivo e incluso del artista criminal se fijó en la figura del pintor italiano Miguel Ángel Merisi (1571-1610), más conocido como Caravaggio, llegando a explicar su obra como una manifestación de su personalidad delictiva, tanto el quebrantamiento de la ley como las agresiones entre artistas o contra terceros han sido una constante a lo largo de la Historia del Arte. En efecto, en 1603 Karel van Mander, Giovanni Baglione en 1642 y, sobre todo, Gian Pietro Bellori en 1672, trazaron de forma precisa la ecuación entre el aspecto físico de un artista, su modo de vida y las características de la obra del milanés. De hecho, Bellori consideró todo por igual de manera que descalificó el arte de Caravaggio y condenó moralmente también su persona.¹

Sin embargo, aparte de este —el más famoso—, en la Edad Moderna encontramos casos en los que la violencia, la inmoralidad, el robo e incluso el asesinato han pasado a formar parte de la Historia del Arte.² En este texto nos

* Este trabajo se ha desarrollado en el marco del Grupo de Investigación de Referencia *Vestigium* (H19_17R), financiado por el Departamento de Innovación, Investigación y Universidad del Gobierno de Aragón y el programa operativo FEDER Aragón 2014-2020, así como del Instituto Universitario de Investigación en Patrimonio y Humanidades (IPH) de la Universidad de Zaragoza.

¹ BELLORI, G. P., *Vidas de pintores*, ed. de M. Morán Turina, Madrid, Akal, 2005, p. 119.

² Véanse, por ejemplo, algunos casos bien estudiados y próximos al que nos ocupa en: DOMÍNGUEZ BORDONA, J., *Proceso inquisitorial contra el escultor Esteban Jamete*, Madrid, Blass, 1933; DURÁN GUDIOL, A., *Proceso criminal a maestro Sebastián Ximénez, escultor (1548)*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses, 1992; BARRÓN GARCÍA, A. A., «El ensamblador Simón de Berrieza, 1573-1612», *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXXIV, Zaragoza, Obra Social de la Caja de Ahorros de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1998, p. 36; y CARRETERO CALVO, R., «Un artista *immoral* perseguido por la Inquisición en Zaragoza: el

vamos a centrar en uno de los ciento ochenta y un procesos criminales y de fe iniciados por el Tribunal de la Inquisición del distrito de Zaragoza durante el reinado de Felipe IV (1621-1665), que están custodiados en el Archivo Histórico Provincial de la capital aragonesa.³ Se trata del proceso incoado por el escultor aragonés Tomás Lagunas el 10 de noviembre de 1623 contra Juan Pérez de Rueda, familiar del Santo Oficio⁴ en la villa de Épila (Zaragoza),⁵ por haberle agredido sin causa justificada.⁶ Es un pleito completo de más de doscientas páginas en el que se incluyen todas las partes: exposición de los hechos, interrogatorio a los testigos, sentencia y anotación de los gastos de costas y minutas.

Como se verá, esta causa resulta una fuente de interés para el estudio de la Historia social del Arte, pues aporta datos singulares acerca de la consideración social de un artista aragonés activo en el primer tercio del siglo XVII, de su actividad cotidiana y sus relaciones personales, de su carácter, de su forma de

proceso contra el escultor José Martínez (1647)», *Ars Bilduma*, 8, Vitoria, Departamento de Historia del Arte de la Universidad del País Vasco, 2018, pp. 83-99.

³ Han sido estudiados, junto con las relaciones de causas y algunos procesos sueltos conservados en el Archivo Histórico Nacional de Madrid, en PASTOR OLIVER, M. M.^a, *El tribunal inquisitorial de Zaragoza, bajo el reinado de Felipe IV*, tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 2010. Disponible en línea en <<https://zagan.unizar.es/record/5232/files/TESIS-2010-050.pdf>> (consulta: 5/8/2019).

⁴ Los familiares eran laicos pertenecientes a las clases sociales más elevadas y de la mayor pureza de sangre posible que, debido al personal limitado del Santo Oficio, colaboraban con los funcionarios de la Inquisición en sus labores locales. Este cargo les permitía disfrutar de ciertos privilegios, como ser juzgados por el Tribunal de la Inquisición y no por tribunales civiles si delinquían, como sucede en el caso que nos ocupa. Sobre esta figura véase KAMEN, H., *La Inquisición española*, Barcelona, Crítica, 1985, pp. 192-196.

⁵ Archivo Histórico Provincial de Zaragoza [A.H.Prov.Z.], J/00104/009, *Proceso a instancia de Tomás Lagunas, escultor, vecino de la villa de Épila, contra don Juan de Rueda, familiar y ministro del Santo Oficio, vecino de la misma villa, por haberle apuñalado cuando le llevaba preso a la cárcel el jurado Juan de Lerma, con motivo de una riña con Colás de Enguera mientras jugaban a la pelota*, Zaragoza, 10 de noviembre de 1623.

⁶ Este proceso ha sido recogido en la citada tesis doctoral de Marta María Pastor Oliver donde se comenta únicamente desde un punto de vista descriptivo como ejemplo para trazar la historia y los casos del tribunal inquisitorial de Zaragoza en época de Felipe IV (PASTOR OLIVER, M. M.^a, *El tribunal...*, *op. cit.*, pp. 78, 82-84 y 355-356). En consecuencia, su contenido no ha sido apurado, interpretado, ni transcrito *in extenso* y, por supuesto, no ha sido puesto en valor en el marco de la Historia del Arte de la Edad Moderna. Por todo ello, constituye un buen ejemplo de cómo un texto documental puede ser analizado de diferente modo según la disciplina que lo estudie.

actuar y de sus costumbres, al tiempo que ofrece noticias histórico-artísticas que hasta el momento eran desconocidas. En definitiva, nos encontramos ante una información relevante que otras fuentes no expresan y que, en este caso, son, además, de primera mano.

LOS HECHOS Y LOS INTERROGATORIOS

El 18 de octubre de 1623, festividad de San Lucas, entre las dos y las tres de la tarde, Tomás Lagunas se encontraba «jugando a la pelota» en la plaza de Épila (Zaragoza) con un tal Sebastián de Enguera. Según narró el propio Lagunas, por un lance del juego «se atravesaron de raçones», es decir, se intercambiaron palabras desagradables. Ante ello, Juan de Lerma, jurado de la villa, prendió a Lagunas para protegerlo llevándolo a la cárcel —que se encontraba en la misma plaza—, y sofocar los ánimos. Al entrar, apareció Juan Pérez de Rueda, el inculminado, y «le tiro un bofeton en la cara y, no contento con esto, hecho mano a la daga y, con aquella arrancada, le tiro dos o mas puñaladas, que, si no fuera por el jurado que lo llebaba asido [...] lo ubiera muerto por no poderse defender [...] ni tener arma para ello».⁷ En consecuencia, Jerónimo de Naya, procurador de la víctima, solicitó que se prendiera al acusado y fuera encarcelado.

A finales de ese mismo año la causa fue admitida y siguió su curso. El encargado de recibir e interrogar a los primeros testigos el 3 de diciembre fue mosén Julián Escolano, comisario del Santo Oficio de la Inquisición, vecino de Calatayud (Zaragoza), asistido por Miguel Miravete, notario y familiar del Santo Oficio. Ante ellos pasaron diez testigos propuestos por la acusación que trataron de esclarecer lo sucedido. Gracias a su testimonio sabemos que imputado y demandante no eran enemigos, al menos hasta el día de autos. Recordaron que la razón de la agresión fue que, debido a cierta diferencia sobre el juego, Lagunas dijo a Enguera «siempre repara en niñerías», por lo que este último se abalanzó sobre el escultor injuriándole y llamándole «cornudo», «bellaco» e «infame», por lo que el insultado «le arroxo la pala con que jugaba» alcanzándole en la espalda. Como ya apuntamos, el artífice fue llevado a la cárcel, situada en la plaza, para acabar con el enfrentamiento, pero una vez allí, Juan Pérez de

⁷ A.H.Prov.Z., J/00104/009, s. f. Debido a que se trata de un documento sin foliar, en el resto de las menciones literales de las que nos serviremos a lo largo del texto no lo citaremos en nota al pie de la página, entendiéndose que toda la información empleada se extrae del contenido del proceso.

Rueda —que se encontraba jugando a las «quínolas»⁸ en el patio de la misma cárcel—, defendiendo a Enguera al que le unía parentesco político, se dirigió hacia Lagunas dándole una bofetada y las puñaladas, si bien esto último —el apuñalamiento— no todos lo vieron.

Atendida esta información, los inquisidores fijaron la fecha para el interrogatorio de Rueda para el 8 de enero de 1624, pero el acusado no se presentó. En Épila les indicaron que se había ausentado de la localidad, por lo que ordenaron que cualquier miembro del Santo Oficio que lo viera, lo prendiese. Sin embargo, al haber viajado a Arce, en la merindad navarra de Sangüesa, población ubicada «fuera del distrito de dicho Santo Oficio», no fue posible detenerle.

Por fin, el 8 de agosto de 1624 Pérez de Rueda se personó en el palacio de la Aljafería de Zaragoza para ser interrogado por los inquisidores, aunque la vista fue pospuesta hasta el día 21. Mientras tanto, estuvo preso en las cárceles comunes del Santo Oficio. Llegada la fecha, declaró que tenía 25 años, negó lo contenido en el auto y aseguró que solo defendía el honor de su amigo Enguera por haber entendido que Lagunas le llamaba «cornudo». Recordó no haberle dado un bofetón al escultor, sino una «puñada», y aseveró que no sacó la daga porque su compañero en el juego de naipes —Jerónimo de Heredia— se lo impidió.

El 7 de septiembre uno de sus procuradores presentó por escrito su defensa, en la que alegaba que Rueda era «infançon, cavallero e hijodalgo, descendiente por recta línea legitima y masculina de los vizcondes y señores de Rueda, casa en el presente Reyno de los ricos hombres generosos y mas principales del». A continuación, para referirse al demandante, se sirvió de una argumentación verdaderamente relevante para nosotros:

que dicho Thomas de Lagunas todo el tiempo de su vida ha sido y es hombre muy ordinario y de oficio mecanico desacreditado⁹ y sin honra ni reputacion. Y tal que muchas veces y por diversas personas se le ha dicho cara a cara y en la suya, era y que es cornudo y hombre infame y sin honra y el lo a sufrido y tolerado sin hacer por ello demostracion ni salida alguna.

⁸ Según el *Diccionario de Autoridades* las quínolas es un «juego de náipes en que el lance principal consiste en hacer quatro cartas, cada una de su palo, y si la hacen dos, gana la que incluye más punto». En *Diccionario de Autoridades / Real Academia Española* [t. v, 1737]. Disponible en línea en <<http://web.frl.es/DA.html>> (consulta: 29/7/2019).

⁹ A partir de aquí, el resto del argumento aparece tachado en el original; no obstante, puede leerse sin dificultad.

De gran interés resulta también la diferenciación que el procurador del acusado quiso hacer constar entre «bofetada» —que es lo que afirmó Lagunas que Pérez de Rueda le dio—, y «puñada» —que es lo que aseguraba el acusado haberle dado—. Si atendemos al *Tesoro de la lengua castellana, o española* de Sebastián de Covarrubias, «bofetada» es el «golpe que se da en el carrillo con la mano, que aunque tenga algo de dolor, es mas lo que tiene de afrenta: y por ser en parte, haze el sonido de bof, de do tomò el nombre. [...] Recibir bofeton es infamia»;¹⁰ a lo que el *Diccionario de Autoridades* añade que «aunque duela poco, es grande injúria, quando la dá un hombre à otro».¹¹ Por su parte, «puñada» se refiere al «golpe que se da con el puño cerrado»,¹² de manera que la diferencia entre una y otra es harto evidente, pues la primera conllevaba mayor afrenta.

Antes de concluir, la defensa presentó a dieciocho testigos, cuyo interrogatorio se celebró entre el 10 y el 14 de octubre de 1624. Todos ellos repitieron, según su proximidad física al suceso, los hechos acaecidos valorando, en la mayor parte de las ocasiones, que Lagunas ofendió sobremanera a Sebastián de Enguera llamándole «niño», de modo que su actuación y, por extensión, la de Juan Pérez de Rueda, estaba más que justificada. De entre todos estos testimonios, nos vamos a detener en el relato de los dos únicos cuyos oficios están relacionados con el del demandante: el maestro de obras Lorenzo Izaguirre y el carpintero Jaime Petix. Izaguirre era natural de Gaviria (Guipúzcoa), pero residía en Épila desde hacía una década, y tenía 42 años. En su declaración explicó que, aunque no era enemigo de Lagunas, «algunas veces a tenido palabras y disgustillos, pero que no a sido para perder la amistad y habla».

Por su parte, Petix era carpintero, nacido en Épila y de 25 años. Igual que el anterior, aseguró no haberse enemistado nunca con el escultor, pero «algunas veces an tenido algunas palabras», si bien nada de gravedad. De hecho, manifestó su deseo de que el pleito fuera ganado por Lagunas «porque ha comido su pan y a sido criado suio», pues «en tiempo pasado travaxo como mancebo al oficio de carpinteria en casa de Tomas Lagunas ocho meses poco mas o menos,

¹⁰ COVARRUBIAS OROZCO, S. de, *Tesoro de la lengua castellana, o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611, f. 144.

¹¹ En *Diccionario de Autoridades / Real Academia Española* [t. I, 1726].

¹² En *Diccionario de Autoridades / Real Academia Española* [t. V, 1737]. También en COVARRUBIAS OROZCO, S. de, *Tesoro de...*, *op. cit.*, f. 600.

pagandole su jornal y dandole de comer, y que no dexo de travaxar por disgustos que se ofreçian, sino ynteres suio».

Aunque la relación personal mantenida entre ambos fue lo que llevó a Jaime Petix a desear que Lagunas ganara el pleito, algún otro declarante manifestó lo mismo, pero por distintos motivos. Así, Tadeo Royo, teniente de justicia de la villa, aun siendo testigo del acusado, quería que el escultor saliera vencedor «por ser parte mas flaca». Es decir, que reconoció abiertamente que el artífice era el más débil y frágil en el proceso, a pesar de ser el agraviado. En cambio, Martín Duarte, notario de la causa que testificó igualmente del lado de Rueda, no ocultó su interés en que se le diera la razón a este, «por ser persona de buena naturaleza y sangre y de mejor avito que dicho Lagunas».

A esto debemos de añadir que los testigos del acusado afirmaron que habían visto a Tomás Lagunas trabajar desde hacía cuatro o cinco años en Épila desarrollando su oficio de mazonero, fustero, ensamblador, escultor o carpintero, y que vivía de ello. Esta retahíla de términos empleados por los declarantes para aludir a la profesión del demandante pone de relieve el escaso rigor con el que se denominaban a los oficios artísticos vinculados con la madera en el siglo XVII, pues no todos se refieren a idéntica actividad. Tomando como referencia tanto el *Tesoro de la lengua castellana, o española* de Covarrubias, como el *Diccionario de Autoridades*, podemos decir que carpintero era «el oficial que labra la madera en general»,¹³ y, más concretamente, «el que trabaja y labra madera para edificios, y obras caseras»,¹⁴ que sería sinónimo de fustero. Para Covarrubias, escultor era «el que esculpe, y escultura, la obra que haze de talla»;¹⁵ mientras que entallador sería «el que haze figuras de bulto, que cortando la madera va formando la figura, y la obra que haze se llama talla, y taller, la oficina donde trabaja»,¹⁶ de manera que ambos términos actuarían prácticamente como sinónimos. No obstante, en la definición de escultor, Covarrubias asegura que «ay una question muy reñida entre los pintores, y los escultores, sobre qual de sus artes es mas excelente, y traen cada uno por su parte muchas razones y el pleyto dizen que aun no està sentenciado».¹⁷ Esta explicación, en la que equipara al pintor con el escultor, parece indicar la prevalencia de este último oficio sobre

¹³ COVARRUBIAS OROZCO, S. de, *Tesoro de...*, *op. cit.*, f. 204v.

¹⁴ En *Diccionario de Autoridades / Real Academia Española* [t. II, 1729].

¹⁵ COVARRUBIAS OROZCO, S. de, *Tesoro de...*, *op. cit.*, f. 370.

¹⁶ COVARRUBIAS OROZCO, S. de, *Tesoro de...*, *op. cit.*, f. 354v.

¹⁷ COVARRUBIAS OROZCO, S. de, *Tesoro de...*, *op. cit.*, f. 370.

el resto de artífices de la madera. Pese a ello, Covarrubias llega a diferenciar «escultor» de «imaginario»¹⁸ que sería el «que haze retratos de bulto e imagenes».¹⁹

Para el *Diccionario de Autoridades* escultor y entallador aluden al «artifice que esculpe y entalla, ahora sea en mármol, piedra, marfil, madera, etc.»;²⁰ mientras que el ensamblador es el «carpintero de obra prima, que hace obras de talla y moldúras, y ajusta las unas con las otras, especialmente en las esquínas y ángulos de las maniobras de carpintería».²¹ Por su parte, en el término «ensamblar» Covarrubias expresa que «los carpinteros de obra prima que labran talla, por las figuras que hazen de relieve, entero, o medio, se llamaron entalladores, y por las molduras, en quanto ajustan unas con otras; especialmente en las esquinas, y angulos, se llaman ensambladores: y el hazer estas juntas, ensamblar».²²

Sin embargo, el término *mazonero* no aparece en estos diccionarios, por lo que debemos acudir a otras fuentes para tratar de dilucidar su significado. Según el profesor Pedro Luis Echeverría, mazonero es la palabra empleada «en la primera mitad del siglo XVI a los arquitectos que realizan las estructuras de los retablos, viene del latín y del francés y debió introducirse, al igual que otros oficios relacionados con la madera, por artífices galos».²³

En efecto, Tomás Lagunas era fustero, pues el sastre Andrés Manero reconoció en su testimonio deberle 5 reales «de una cama que le ha hecho», pero también mazonero porque, como recordó el labrador Juan de Les, confeccionó «un sacrario en el convento de los capuchinos de Epila y otras cosas». No obstante, Lagunas prefirió autodenominarse escultor.

Además, todos los interrogados tenían al demandante por un «hombre de bien», aunque algunos de ellos recordaron que hacía

dos años poco mas o menos que, allandose este testigo —Martín de Luna *menor*, sastre— en las casas del señor conde de Aranda, en una sala grande, vio que salian Gaudioso de Lupe, maestro de hazer organos, y el dicho Tomas Lagunas de un apo-

¹⁸ Para el *Diccionario de Autoridades*, *imaginario* es «el Artifice de Estatuas y Pintor de Imágenes. Latín. Artifex imaginum. Imaginarius, ii». En *Diccionario de Autoridades / Real Academia Española* [t. IV, 1734].

¹⁹ COVARRUBIAS OROZCO, S. de, *Tesoro de...*, *op. cit.*, f. 511.

²⁰ En *Diccionario de Autoridades / Real Academia Española* [t. III, 1732].

²¹ En *Diccionario de Autoridades / Real Academia Española* [t. III, 1732].

²² COVARRUBIAS OROZCO, S. de, *Tesoro de...*, *op. cit.*, f. 354.

²³ ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., «Protagonismo de los maestros galos de la talla en la introducción y evolución del Renacimiento en Navarra», *Príncipe de Viana*, 256, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 2012, p. 534.

sento o quadra donde dicho Lupe travaxava un horgano para la iglesia de Epila, los dos maloreandose [molestándose] de palabras y este testigo oyo una que dixo Tomas Lagunas a dicho Gaudioso de Lupe: yo soy tan bueno como el; a la qual raçon replico dicho Gaudioso de Lupe: cuerpo de Dios con el cornudo, el a de ser tan bueno como yo, no save que se yo que es cornudo. Y a estas raçones dichas por dicho Gaudioso quiso dicho Lagunas hazer ademan para yr para el, y como este deposante las hoyo y se puso de por medio y quedo aquello en silencio.

Sin embargo, a los pocos días Lagunas acudió a la iglesia a buscar al organero y, sacándolo del templo parroquial, le dio «una puñalada».

Gaudioso de Lupe (1575-1631), hijo del maestro organero de origen francés Guillaume de Lupe, dirigía un taller de organería en Zaragoza desde 1607, fecha del fallecimiento de su padre en Daroca (Zaragoza), hasta 1621, año en el que se trasladó a Logroño (La Rioja).²⁴ En efecto, está documentado que entre 1621 y 1622 Lupe estaba realizando el órgano de la parroquial epilense,²⁵ en el que, a la luz del enfrentamiento entre ambos en el que el organero parece dudar —con soberbia— de la calidad del escultor, Lagunas colaboró confeccionando la parte lúnea del instrumento.²⁶

El proceso siguió su curso y el 7 de noviembre de 1624 el procurador de Lagunas presentó una cédula «de contradictorios a las defensas del reo», poniendo de manifiesto el abuso de poder del acusado y su ostentación de título de familiar del Santo Oficio, así como la invalidez de muchos de sus testigos dado que eran parientes y parte interesada de Pérez de Rueda. Como era de esperar, a finales de ese mismo mes —el día 26— el representante del acusado hizo lo propio con los testigos del demandante, asegurando que eran todos enemigos declarados de su principal y/o de su familia. Ante ello, el tribunal decidió iniciar un nuevo interrogatorio para tratar de dilucidar la situación. Rueda presentó siete testigos, algunos de los cuales confirmaron, en efecto, la enemistad de varios de los deponentes anteriores hacia el miembro del Santo Oficio, por lo que se solicitó la finalización del proceso a favor del acusado.

²⁴ AGUERRI, A., «Guillaume de Lupe, organero (s. XVI). Vida y obra», *Nassarre*, V, 2, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1989, p. 21; y TÉLLEZ ALARCIA, D., «Gaudioso de Lupe y el órgano del monasterio de San Prudencio de Monte Laturce (1620)», *Nassarre*, XXVIII, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2012, pp. 175-186.

²⁵ LÁZARO SEBASTIÁN, F. J., *Los edificios religiosos de la villa de Épila. Estudio histórico-artístico*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2007, pp. 180-181.

²⁶ Como se plantea en LÁZARO SEBASTIÁN, F. J., *Los edificios...*, *op. cit.*, pp. 180-181, dado que Lagunas recibió una serie de pagos en 1622 y 1627 por los trabajos realizados en la caja del órgano.

Los inquisidores hicieron caso omiso de esta petición y establecieron un nuevo interrogatorio a los diecinueve testigos presentados en esta oportunidad por Lagunas. El hecho de que el procurador del artífice insistiera en poner de relieve que su representado era «escultor si quiere maçonero», y defender la liberalidad de su arte negando con rotundidad que se tratase de un oficio mecánico, obligó a los agentes de la causa a preguntar a los testigos sobre esta cuestión. Aunque la gran mayoría de los encuestados —quince— desconocía el tema, algunos de ellos —únicamente cuatro— no dudaron en aseverar que, en efecto, Lagunas era escultor que «es tenido por un arte liberal y no por oficio mecanico», como fue el caso del sastre Martín de Luna, *menor*, de los pelaires Pedro Berdún y Nicolás Galochino, del notario real Juan Hermenegildo de Abiego²⁷ y del infanzón Cristóbal Padules.

Por fin, oídas las partes, el 18 de febrero de 1625 en el palacio de la Aljafería de Zaragoza, los inquisidores Isidro de San Vicente y Juan de Brizuela dictaron sentencia decretando el destierro de Juan Pérez de Rueda «de Épila por dos años, el uno preciso y el otro voluntario», y condenándole a pagar las costas del proceso tasadas en 706 sueldos. El acusado decidió no apelar, aceptó la sentencia y partió a cumplir su pena el 9 de marzo de ese mismo año de 1625.

EL REO Y EL DENUNCIANTE

Como advirtieron los testigos del proceso, Juan Pérez de Rueda era infanzón y caballero, perteneciente a la casa de los vizcondes y señores de Rueda, de gran abolengo en Aragón,²⁸ y familiar del Santo Oficio de la Inquisición en la villa de Épila.²⁹ Como se puso de manifiesto en la instrucción de la causa, muchos

²⁷ El 28 de abril de 1621 Lagunas nombró como su procurador a Juan Hermenegildo de Abiego, infanzón y notario de Épila. En LÁZARO SEBASTIÁN, F. J., «El Capítulo Eclesiástico de Épila en el Archivo de Protocolos Notariales de La Almunia de Doña Godina», *Aragonia Sacra*, 18, Zaragoza, Comisión Regional del Patrimonio Cultural de la Iglesia en Aragón, 2004-2005, p. 140, doc. n.º 4.

²⁸ Sobre este linaje puede consultarse SOLA ARNAL, A. J., *Aproximación a la historia del vizcondado de Rueda*, trabajo de fin de máster, Departamento de Historia Medieval, Ciencias y Técnicas Historiográficas y Estudios Árabes e Islámicos, Área de Historia Medieval de la Universidad de Zaragoza, 2012. Disponible en línea en <<https://zagan.unizar.es/record/9185/files/TAZ-TFM-2012-886.pdf>> (consulta: 26/7/2019).

²⁹ Su árbol genealógico se conserva en Archivo Histórico Nacional, SASTAGO, CP. 336, D. 9.

de los declarantes expusieron que Rueda se jactaba de «afrentar a gente honrada así hombres como mugeres». De hecho, en el transcurso del caso, salieron a la luz otros en los que el acusado arremetió contra distintas personas de la localidad abusando de su poder, llegando algunos de ellos, como hizo Lagunas, a denunciarlo ante la autoridad inquisitorial.³⁰

En cuanto a Tomás Lagunas (doc. 1616-1638, † 1642), gracias a este proceso sabemos que era natural de Villanueva de Huerva (Zaragoza)³¹ y que su tío Pedro Lagunas era comisario del Santo Oficio de la Inquisición en Cariñena (Zaragoza).³² No obstante, antes de asentarse en Épila, residió durante años en Zaragoza.³³ De hecho, la documentación notarial indica que en 1616 contrajo matrimonio con Ana Francisca Barrera en la capital aragonesa.³⁴ Aunque desconocemos las razones, tenemos noticias de que Lagunas estuvo preso en la cárcel real en Zaragoza, al menos en septiembre de 1618.³⁵

Es posible que cuando fuera puesto en libertad decidiera abandonar la capital del Ebro para trasladarse a Épila dado que durante los interrogatorios del proceso que hemos manejado —como se recordará, llevado a cabo entre finales de 1623 y comienzos de 1625— se expresa que habitaba en la villa desde hacía cuatro o cinco años. Sin embargo, solo hemos podido constatar que se encontraba en la localidad en mayo de 1620 concertando la hechura del retablo de-

³⁰ Véase PASTOR OLIVER, M. M.^a, *El tribunal...*, *op. cit.*, pp. 73, 75 y 77-78.

³¹ Como afirmó Domingo Alexandre, natural de Tosos, localidad vecina a Villanueva de Huerva, razón por la que conocía a Lagunas desde hacía dieciocho años.

³² Según manifestó Juan Ximénez de Andués pues había «oydo dezir que tenia parientes comisarios y familiares del Santo Oficio y en particular a la condesa de Aranda». Esta información fue concretada después por los testigos Domingo Alexandre y Cristóbal Padules.

³³ Aparte de los documentos notariales conservados que así lo atestiguan, uno de los declarantes del proceso llamado Antonio Mendicasa, natural de Zaragoza que residía en Épila desde hacía dos años y medio «en servicio del conde de Aranda», conocía a Lagunas «de doze años poco menos o mas a esta parte porque le conocia en Caragoça».

³⁴ LANASPA MORENO, M.^a Á., *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1616 a 1618*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2005, pp. 18, 26 y 66; y JODRÁ ARILLA, G., *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1634 a 1636*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2007, p. 72. Disponibles en línea, respectivamente, en <http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/25/15/_ebook.pdf> y <http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/26/67/_ebook.pdf> (consulta: 25/7/2019).

³⁵ LANASPA MORENO, M.^a Á., *Las artes...*, *op. cit.*, p. 259.

dicado a San Frontonio para la parroquial epilense, mueble que no ha llegado a nuestros días.³⁶

Antes de proseguir con su producción artística conocida, debemos referir que Épila se convirtió en un centro artístico de gran importancia durante la Edad Moderna debido a que era la sede de la casa del condado de Aranda, cuyos miembros ejercieron como destacados mecenas de las artes. De hecho, la condesa Luisa Padilla y Manrique (1591-1646), esposa de Antonio Ximénez de Urrea (1591-1654), V conde de Aranda, encargó obras a algunos de los artistas de mayor relevancia del momento, como el escultor vallisoletano Gregorio Fernández y el pintor afincado en Valencia Juan Ribalta.³⁷

Además, durante el primer tercio del siglo XVII la villa se convirtió en el lugar de residencia de dos pintores de renombre en el panorama aragonés: Juan Pérez Galbán y Juan de Lobera. El primero, aunque natural de Luesia (Zaragoza), completó su formación en Roma;³⁸ mientras que el segundo, nacido en La Viñuela (Zaragoza), parece que forjó su aprendizaje en Madrid, quizá junto al italiano Vicente Carducho.³⁹ No obstante, la documentación apunta a que ambos artífices, si bien debieron trabajar con Lagunas en el convento de la Concepción, arribaron a Épila poco después del suceso que nos ocupa, en concreto en 1628⁴⁰ y hacia 1629,⁴¹ respectivamente.

En Épila, además del mencionado retablo de San Frontonio, Tomás Lagunas se encargó de realizar toda la obra en madera para el convento de capuchinos de San José —no solo el sagrario, como indicó uno de los testigos del proceso— en 1622,⁴² así como de confeccionar el sepulcro para Antonio Ximénez

³⁶ LÁZARO SEBASTIÁN, F. J., *Los edificios...*, *op. cit.*, pp. 178-179.

³⁷ Véase MARCO GARCÍA, V., «“Con la mayor hermosura y arte”. Pinturas de Juan Ribalta para los condes de Aranda», *Ars Longa*, 22, Valencia, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valencia, 2013, pp. 143-158.

³⁸ BORRÁS GUALIS, G. M., «Apuntes sobre la vida y obra del pintor aragonés Juan Galbán (1596-1658)», *Seminario de Arte Aragonés*, XIX-XX-XXI, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1974, pp. 47-59.

³⁹ MARTÍNEZ MOLINA, J., *El conjunto palaciego de los condes de Aranda en la villa de Épila*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2010, pp. 211-212. Sobre este pintor aragonés véase asimismo CARRETERO CALVO, R., y SÁNCHEZ IBÁÑEZ, A., *El retablo mayor de San Pedro de los Francos de Calatayud*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos, 2019, pp. 93-99.

⁴⁰ BORRÁS GUALIS, G. M., «Apuntes sobre...», *op. cit.*, p. 52.

⁴¹ LÁZARO SEBASTIÁN, F. J., *Los edificios...*, *op. cit.*, pp. 143-144.

⁴² LÁZARO SEBASTIÁN, F. J., *Los edificios...*, *op. cit.*, p. 84.



Fig. 1. Retablo mayor. Iglesia del convento de la Inmaculada Concepción de Épila. Tomás Lagunas, h. 1628-1629. Foto Luisma García Vicén.

de Urrea, V conde de Aranda, junto al cantero Martín de Azpilicueta, en 1625, para el mismo cenobio.⁴³ También en 1622 llevó a cabo la caja para el órgano de la iglesia parroquial,⁴⁴ obra que motivó el ya comentado enfrentamiento con Gaudioso de Lupe, autor del instrumento. Igualmente, rehízo el retablo mayor de la iglesia del convento de agustinos de San Sebastián, trabajo que cobró el 8 de abril de 1626 de manos de la condesa de Aranda.⁴⁵ Asimismo, es muy probable que Lagunas sea el artífice de la mazonería del retablo mayor [fig. 1] de la iglesia del convento de la Inmaculada Concepción, fundación de los condes de Aranda, que debió estar concluido hacia 1628-1629.⁴⁶

⁴³ LÁZARO SEBASTIÁN, F. J., *Los edificios...*, *op. cit.*, p. 87.

⁴⁴ LÁZARO SEBASTIÁN, F. J., *Los edificios...*, *op. cit.*, pp. 180-181.

⁴⁵ LÁZARO SEBASTIÁN, F. J., *Los edificios...*, *op. cit.*, p. 45.

⁴⁶ LÁZARO SEBASTIÁN, F. J., *Los edificios...*, *op. cit.*, pp. 136-137. No obstante, Javier Martínez retrasa la fecha de la mazonería hasta 1637-1640, en MARTÍNEZ MOLINA, J., *El conjunto...*, *op. cit.*, pp. 215-217.



Fig. 2. Retablo mayor. Iglesia parroquial de Nuestra Señora de los Ángeles de Villanueva de Huerva. Tomás Lagunas, 1634-1638. Foto Fernando Fernández Salinas.

Al margen de esta de Épila, hasta el momento, la obra documentada de Lagunas —a través del Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza—, es escasa. Sabemos que en abril de 1617 confeccionó un retablo dedicado al Santo Cristo para el mercader zaragozano Pedro Gabín;⁴⁷ en julio

⁴⁷ LANASPA MORENO, M.^a Á., *Las artes...*, *op. cit.*, p. 133.

de 1632 fabricó unas puertas para unas casas en la calle de la Albardería en el barrio de San Pablo de Zaragoza;⁴⁸ y en octubre de 1638 elaboró una peana para la Virgen del Rosario de la iglesia de Pozuelo (Zaragoza), además del retablo mayor para el templo parroquial de Nuestra Señora de los Ángeles de Villanueva de Huerva [fig. 2], su localidad natal.⁴⁹ En efecto, Tomás Lagunas firmó una capitulación con el concejo para su realización el 2 de junio de 1627 —cuando todavía debía encontrarse trabajando en Épila, aunque en el documento afirma estar domiciliado en Zaragoza—, para lo que se le concedieron cinco años de plazo y se le prometieron 20.000 sueldos. No obstante, el acuerdo se renovó el 3 de mayo de 1634, concediéndosele esta vez un plazo de cuatro años. En la documentación localizada, que prosigue hasta 1638, Lagunas se califica de mazonero, entallador y ensamblador, aunque contrató toda la obra. Uno de los registros, fechado el 10 de mayo de 1638, es una procura para cobrar el trabajo que hizo junto al escultor Miguel Ferrer de Monserrate,⁵⁰ que debe ser el autor de las imágenes.

Merced al proceso vimos que el carpintero Jaime Petix trabajó durante ocho meses como oficial en el obrador de Lagunas en Épila. De vuelta en Zaragoza, el 9 de diciembre de 1631 Sebastián de Ruesta firmó su contrato de aprendizaje con el ensamblador, entallador y carpintero Tomás Lagunas.⁵¹ El 10 de mayo de 1632, el joven de Épila Francisco Casales, de 13 años, entró como nuevo aprendiz en el taller de Lagunas por siete años.⁵²

Otórgo testamento el 18 de febrero de 1633, nombrando como su heredera universal a su esposa y como ejecutor al vicario de la parroquia zaragozana de San Gil.⁵³

⁴⁸ LONGÁS LACASA, M.^a Á., *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1631 a 1633*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2006, p. 240. Disponible en línea en <http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/25/76/_ebook.pdf> (consulta: 25/5/2019).

⁴⁹ GRANADOS BLASCO, M.^a del C., *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1637 a 1639*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 2007, pp. 147-148 y 149. Disponible en línea en <http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/26/68/_ebook.pdf> (consulta: 25/7/2019).

⁵⁰ FRANCO ANGUSTO, J. M., «Colección de documentos artísticos procedentes del Archivo Histórico de Belchite», *Aragonia Sacra*, II, Zaragoza, Comisión Regional del Patrimonio Cultural de la Iglesia en Aragón, 1987, docs. núms. 12-16, pp. 200-206.

⁵¹ La regesta del documento se encuentra en LONGÁS LACASA, M.^a Á., *Las artes...*, *op. cit.*, p. 145. La transcripción íntegra en CARRETERO CALVO, R., «Un artista...», *op. cit.*, doc. n.º 2, p. 96. Sobre Ruesta véase pp. 88-90.

⁵² LONGÁS LACASA, M.^a Á., *Las artes...*, *op. cit.*, p. 209.

⁵³ LONGÁS LACASA, M.^a Á., *Las artes...*, *op. cit.*, p. 311.

Estas noticias documentales nos hacen deducir que, poco después de la finalización de la mazonería del retablo mayor de la iglesia del convento de la Concepción de Épila —hacia 1629— y, con seguridad, para diciembre de 1631 —cuando tomó a Sebastián de Ruesta como su aprendiz— Tomás Lagunas se encontraba en Zaragoza, ciudad en la que falleció el 28 de julio de 1642, siendo enterrado en la parroquia de San Gil.⁵⁴

CONCLUSIONES

Este proceso nos ha permitido aproximarnos a la realidad social de los artífices de la madera en el primer cuarto del siglo xvii en tierras aragonesas. Aunque, para entonces, ya hacía tiempo que en Italia habían conseguido incluir a la pintura y la escultura entre las artes liberales gracias a las reflexiones teóricas de artistas y tratadistas de la talla de León Bautista Alberti, Giorgio Vasari, Benedetto Varchi, Ludovico Dolce o Leonardo da Vinci, e incluso habían zanjado la polémica acerca de la superioridad de la pintura sobre la escultura suscitada por el tema del *parangone*, España todavía no lo había hecho y la nobleza y liberalidad de los oficios artísticos seguían siendo discutidas en el Seiscientos.⁵⁵ Además, coetáneamente al desarrollo de esta causa, los pintores madrileños se encontraban involucrados en un largo pleito —conocido como «pleito de los pintores»— por el que intentaban librarse de pagar la alcabala recién impuesta por Felipe III por la venta de sus obras, siendo su primer testimonio documental de 28 de febrero de 1623, fecha en la que los representantes del gremio de pintores y doradores comparecieron ante el escribano real para evitar el abono del tributo.⁵⁶

⁵⁴ Archivo Diocesano de Zaragoza, Libro n.º 2 de difuntos de la parroquia de San Gil de Zaragoza (1600-1647), f. 401v. Su esposa, Ana Francisca Barrera, murió el 12 de enero de 1644. Ambos residían «junto al olmo de la plaza del Carmen» (f. 408).

⁵⁵ Sobre esta cuestión puede consultarse, entre otros títulos: MARTÍN GONZÁLEZ, J. J., *El artista en la sociedad española del siglo xvii*, Madrid, Cátedra, 1984; BELDA NAVARRO, C., «La escultura y la ingenuidad de las artes en la España barroca», en MORALES FOLGUERA, J. M. (coord.), *Simposio Nacional Pedro de Mena y su época*, Málaga, Junta de Andalucía, 1990, pp. 19-32; GÁLLEGO, J., *El pintor, de artesano a artista*, Granada, Diputación Provincial de Granada, 1995; HELLWIG, K., *La literatura artística española en el siglo xvii*, Madrid, Visor, 1999, pp. 51-55; PORTÚS, J., *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Hondarribia, Nerea, 1999, pp. 87-96; y WALDMANN, S., *El artista y su retrato en la España del siglo xvii. Una aportación al estudio de la pintura retratista española*, Madrid, Alianza, 2007, pp. 25-36.

⁵⁶ DÍEZ-MONSALVE GIMÉNEZ, J. A., y FERNÁNDEZ DE MIGUEL, S., «Documentos inéditos sobre el famoso pleito de los pintores: el largo camino recorrido por los artistas del siglo xvii

Así, gracias a esta causa comprobamos cómo en el Aragón de 1623-1625 este problema era tema de debate y la defensa de la nobleza de las artes ya una realidad, aunque, como hemos comprobado, todavía seguían siendo consideradas por gran parte de la sociedad como oficios mecánicos. De hecho, no sería hasta 1677 cuando los pintores y los escultores de Zaragoza reivindicaron por escrito la ingenuidad de sus respectivas artes ante las Cortes.⁵⁷

En este panorama, debemos preguntarnos qué formación intelectual tenía Lagunas, pues todo apunta a que estaba al tanto de la nueva conciencia de la personalidad del artista. ¿Acaso había leído la *Noticia general para la estimación de las artes* de Gaspar Gutiérrez (Madrid, 1600)⁵⁸ o quizá conocía el famoso «pleito de los pintores» que, como hemos mencionado, era rigurosamente coetáneo a este proceso? Sea como fuere, Tomás Lagunas se resiste a ser tachado de mero artesano autodenominándose como escultor y poniendo de relieve la liberalidad de su oficio para, además, tratar de elevar su dignidad como persona. A esto debemos de añadir que, pese a haber sido despreciado por los vecinos de Épila Sebastián de Enguera y Juan Pérez de Rueda y poco antes por el organero Gaudioso de Lupe, fue «un hombre que buelbe por su honra y reputacion» —en palabras del justicia de la villa Juan Bernardo de Espinosa extraídas del último interrogatorio del proceso—, arrojándole la pala de jugar a la pelota al primero, denunciando al Santo Oficio de la Inquisición al segundo, y apuñalando al tercero, acciones que convirtieron a Lagunas en un artista conflictivo, aunque lo fuera por defender su honorabilidad no solo como persona, sino también como artista.

para el reconocimiento de su arte como liberal», *Archivo Español de Arte*, LXXXIII, 330, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2010, p. 150.

⁵⁷ MANRIQUE ARA, M.^a E., «De memoriales artísticos zaragozanos (I). Una defensa de la ingenuidad de la pintura presentada a las Cortes de Aragón (1677)», *Artigrama*, 14, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 1999, pp. 277-293; y MANRIQUE ARA, M.^a E., «De memoriales artísticos zaragozanos (II). Un alegato sobre la escultura (ca. 1677) y sus deudas con los *Discursos* de Jusepe Martínez», *Imafronte*, 14, Murcia, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia, 1998-1999, pp. 109-140.

⁵⁸ GÁLLEGO, J., *El pintor... op. cit.*, pp. 63-71.

A CASTLE IN SPAIN:
MUJERES ARTISTAS ESTADOUNIDENSES EN ESPAÑA
(1872-1939)¹

ALBERTO CASTÁN CHOCARRO
Universidad de Zaragoza

«I SEE THE IMMENSE CAPITAL THAT CAN BE DRAWN FROM SPAIN, it has not been 'exploited' yet as it might be, and it is suggestive of pictures on all sides»,² escribía Mary Cassatt desde Sevilla el 27 de octubre de 1872. Al tiempo, apremiaba a su amiga Emily Sartain, entonces en París, a que se reuniera con ella: «Emily you must come». París era la ciudad donde las artistas estadounidenses completaban su formación, pero, una vez en Europa, se abrían múltiples itinerarios. Era obligado conocer Italia, pero a partir de la década de 1870, y Cassatt a este respecto fue pionera, España despertó un interés cada vez mayor: «I would advise anyone to come here before going to Italy, for I think the first impression one receives is a shock, if you are used to Italy. [...] Whereas one can make ones home in Italy, however you know I am a fanatic about the latter country, perhaps I shall grow to be so here, about this scenery».³ Más directa fue la escritora Louise Chandler Moulton cuando algunos años después, ante la perspectiva de abandonar Sevilla, se preguntaba: «Why, even, should one go to Italy who might stay in Spain?».⁴

El viaje, tal y como estudió Mary Suzanne Schriber al ocuparse de las escritoras, suponía una experiencia excitante para las mujeres norteamericanas,

¹ Esta investigación ha sido realizada en el marco del proyecto I+D: *Mujeres artistas en España, 1804-1939* (HAR 2017-84399-P), financiado por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad (MINECO), la Agencia Estatal de Investigación (AEI) y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER).

² Carta de Mary Cassatt a Emily Sartain, 27 de octubre de 1872. Recogida en MATHEWS, N. M. (ed.), *Cassatt and Her Circle: Selected Letters*, New York, Abbeville, 1984, p. 109.

³ MATHEWS, N. M., *Cassatt and...*, *op. cit.*, p. 110.

⁴ CHANDLER MOULTON, L., *Lazy Tours in Spain and Elsewhere*, Boston, Roberts Brothers, 1897, p. 47.



Fig. 1. Mary Cassatt, Offering the Panal to the Toreador, 1873. Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown, Massachusetts. © 2020 The Clark Art Institute.

que se alejaban así de los estrictos límites de su rutina, pero también, como evidencian las artistas plásticas, era un medio para expandir sus conocimientos, para entrar en contacto con aquellos lugares, con aquellas obras, sobre las que habían leído; en definitiva, una forma de ejercer su autonomía.⁵ Desafiaban ciertas convenciones sociales de su propio país, pero sobre todo sorprendían por su independencia al visitar otros, como España, en que estas eran mucho más restrictivas. Tras un año viajando por Europa, la pintora Elizabeth Campbell Fisher anotaba que la experiencia «has given me food to think of, imaginative power to place, scenes of history & fiction, a broad world of interest to look back and forward to!».⁶ Si bien por ello no dejaba de reconocer los sacrificios que suponía el viaje, comparándolo con un año dedicado al estudio, «which exiles one from friends». Un dudoso placer, más fácil de apreciar con el tiempo: «Of course travel = constant sacrifice of money,

⁵ SCHRIBER, M. S., *Writing Home: American Women Abroad, 1830-1920*, Charlottesville, University of Virginia Press, 1997.

⁶ ARCHIVES OF AMERICAN ART, SMITHSONIAN INSTITUTION [AAA], Smithsonian Institution, *Elizabeth Campbell Fisher Clay papers*, c. 1873 – c. 2015, bulk 1890-1930, box 2, folder 3, «Returning from England», c. 1895. Los diarios de Clay presentan hojas arrancadas y reubicadas, en ocasiones eran reutilizados en años diferentes y presentan fechas añadidas posteriormente. Estas páginas sueltas incluyen día y mes, 11 de julio, pero el año, 1895, es aproximado.



Fig. 2. Elizabeth Campbell Fisher Clay, Holly Week, Seville, Spain, 1907.

time, strength and nerve. It often seems a hard, a doubtful pleasure, one of those experiences which in retrospect seem golden». Sacrificios y también riesgos. En viajes posteriores relataría desde cómo los hombres se colaban en su compartimento cuando viajaba de noche, a un arresto sufrido en España en 1905.

De esos viajes quedaron testimonios íntimos en cartas y diarios, también relatos que no siempre fueron publicados. Se conservaron pequeños recuerdos materiales, como entradas, planos o facturas, y, como no, postales. Y, por supuesto, dieron lugar a imágenes. Imágenes tomadas durante el itinerario: fotografías, tanto *amateurs* como profesionales, y bocetos trazados en los cuadernos de viaje. Y también obras de mayor entidad, más ambiciosas, realizadas durante el trayecto si el tiempo lo permitía, o a partir de lo vivido tras regresar a casa. «Para que cobre sentido, el viaje gana con su paso por un trabajo de fijación, de comprensión», concluye Michel Onfray en *Teoría del viaje*.⁷

Estas obras, recuerda Elizabeth Boone al ocuparse de la visión que dieron de España los pintores norteamericanos, «tell us stories about Spain, and they also tell us about what the United States wanted Spain (and itself) to be», al tiempo que desvelan actitudes ambivalentes sobre el arte y la vida en España: «views that emphasize the importance of the Spanish past and the supremacy of the American future».⁸ Sin olvidar que la España tópica, anclada en el tiempo,

⁷ ONFRAY, M., *Teoría del viaje: poética de la geografía*, Barcelona, Taurus, 2016.

⁸ BOONE, M. E., *Vistas de España. American Views of Art and Life in Spain, 1860-1914*, New Haven & London, Yale University Press, 2007, p. 3 y p. 1.

que plasmaban los turistas americanos, no distaba tanto de la que, con cierto orgullo patriótico, representaban sus colegas españoles.⁹

LA ESPAÑA PINTORESCA

«The only bit of real estate I ever owned was “a Castle in Spain”», iniciaba su narración Chandler Moulton.¹⁰ De acuerdo con la expresión surgida en la literatura medieval francesa y trasladada después a la lengua inglesa, ese castillo encarnaba la búsqueda de una realidad exótica, casi mítica.¹¹ «The land of romance and sunshine», anotaba la viajera, escritora y artista Susan Hale en *A Family Flight through Spain* (1883).¹² España ofrecía a finales del siglo XIX un imaginario todavía heredero del que habían dibujado los viajeros románticos algunas décadas antes. Entre los norteamericanos, Washington Irving fue quien más contribuyó a la formulación de esos estereotipos, pero en 1832, el mismo año en que veía la luz *Cuentos de la Alhambra*, se publicaban también las *Letters*, de Elizabeth Caroline Cushing, en cuyo segundo volumen narra las impresiones del viaje que realizó por España junto a su marido. El libro, editado al poco de fallecer su autora, incluye todos los lugares comunes asociados a «lo español»: visitas a iglesias, palacios y museos; descripciones de costumbres, bailes y atuendos, con especial atención a las mantillas; una corrida de toros; alusiones a la belleza femenina y la cortesía masculina; y, por supuesto, la posibilidad de vivir la «aventura» de ser asaltados: «The fear of robbers was one, which I had endeavored, as much as possible, to banish from my mind, from our first entering Spain».¹³

Lecturas como esas pudieron alimentar el interés de artistas como Cassatt por conocer España y condicionaron la visión del país que dieron en sus propias obras. El año anterior a su viaje escribía a Sartain: «[...] I really feel as if it was intended I should be a Spaniard & quite a mistake that I was born in

⁹ BOONE, M. E., *Vistas de...*, *op. cit.*, p. 172.

¹⁰ CHANDLER MOULTON, L., *Lazy Tours...*, *op. cit.*, p. 3.

¹¹ Otro viajero norteamericano que escribió sobre España, Henry Wandsworth Longfellow, se había servido de esta misma figura para titular su poema «Castles in Spain» (1878).

¹² HALE, S., *A Family Flight through Spain*, Boston, D. Lothrop & Company, 1883, p. 25.

¹³ WILDE CUSHING, C. E., *Letters, Descriptive of Public Monuments, Scenery and Manners in France and Spain*, Newburyport, E. W. Allen & Co., 1832, vol. II, p. 40.

America, as the German poet says «Spanien ist mein heimat's land».¹⁴ Durante los meses siguientes, recuerda Boone, Cassatt informó a Sartain de sus contactos con diferentes personas que habían vivido o viajado por España, además de obtener cartas de recomendación del obispo de Pittsburgh, el catalán Miquel Domènech, dirigidas a sus contactos en Sevilla.¹⁵

Fue allí donde se instaló, concretamente en la Casa de Pilatos, durante buena parte de su tiempo en España, entre octubre de 1872 y abril del año siguiente. Tras la primera impresión, «everything is full of color, gay lively», fueron los modelos a su disposición, más que la riqueza patrimonial de la ciudad, lo que la decidió a quedarse: «The great things here is the odd types and peculiar rich dark coloring the models, if it were not for that I should not stay».¹⁶ Pensó en regresar a Madrid y, aunque no lo hizo, se observa en sus cartas un cierto agotamiento ante los tópicos que le había llevado hasta allí: «I confess the “Andalusian salt” doesn't seem to me so “salty”, I don't see their great wit».¹⁷ Aunque la herencia romántica sigue muy presente en obras como *On the balcony*, *After the Bullfight* u *Offering the Panal to the Toreador* —especialmente por los asuntos elegidos—, Cassatt perseguía un ideal realista que, cuando menos, la impelía a tratar de superarla: «Her own style of painting and the Spanish school which she has been studying all winter is so realistic, so solid, —that the French school in comparison seems washy, unleshlike and grey—», escribía Sartain sobre la pintura de Cassatt.¹⁸

El interés por España se incrementó en los EE. UU. durante la última década del siglo XIX. Un fenómeno que Richard L. Kagan ha denominado «the Spanish craze» y que se extendió hasta la década de 1930.¹⁹ En 1899, recuerda

¹⁴ Carta de Cassatt a Sartain, Hollidaysburg, 22 de mayo de 1871. Recogida en MATHEWS, N. M., *Cassatt and...*, *op. cit.*, p. 70.

¹⁵ BOONE, M. E., *Vistas de...*, *op. cit.*, p. 92.

¹⁶ Carta de Cassatt a Sartain, 1 de enero de 1873. Recogida en MATHEWS, N. M., *Cassatt and...*, *op. cit.*, p. 114.

¹⁷ *Ibidem*, p. 115.

¹⁸ Carta de Emily Sartain a su padre, John Sartain, París, 8 de mayo de 1873. Recogida en MATHEWS, N. M., *Cassatt and...*, *op. cit.*, p. 118. Para el análisis de las obras españolas de Cassatt remitimos a BOONE, M. E., *Vistas de...*, *op. cit.*, pp. 89-113; entre otros trabajos de la autora.

¹⁹ KAGAN, R. L., *The Spanish Craze. America's Fascination with the Hispanic World, 1779-1939*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2019. También Kagan, R. L., «The Spanish Craze: The *Discovery* of Spanish Art and Culture in the United States», en *When Spain Fascinated America*, Madrid, Fundación Zuloaga, 2010, pp. 25-45.

Kagan, el escultor Augustus Saint-Gaudens, tras visitar el país, aseguró haberse infectado de «la fiebre española». Una fascinación por el arte, la música, la lengua o la literatura, que se sobrepuso rápidamente a la propaganda política negativa que generó el conflicto bélico entre ambos países.

Que España se pusiera de moda entre el público norteamericano no implicó, más bien al contrario, un cambio en los asuntos que reclamaban la atención del creciente número de turistas norteamericanos, ni de las imágenes que tomaron las artistas plásticas. En 1880 visitaron España Anna Putnam y Anna P. Dixwell, alumnas de William Morris Hunt en Boston, que repitieron destino el año siguiente junto con otras dos compañeras de escuela: Elizabeth Boott y Lucy Washburn. Recorrieron ciudades como Madrid, Valencia, Sevilla y Granada, donde tomaron apuntes. Visitar y representar la Alhambra era obligado. De nuevo en Boston, Dixwell y Boott realizaron una exposición conjunta en la J. Eastman Chase's Gallery con las imágenes que les inspiró el viaje. Ambas dejaron constancia de lo vivido también en sus diarios. Dixwell recogió cómo había disfrutado de las corridas de toros a las que asistió durante sus dos viajes: «a most extraordinary sight, however you view it, not so brutal as I had thought».²⁰ También anotó haber visto en un teatro de la calle Tetuán de Sevilla, a un grupo de gitanos que bailaban «the *jaleo* of Jerez», acompañados por cantantes bajo la dirección de don Francisco de la Barrera.²¹ Solo un año después, Singer Sargent titularía *El Jaleo* su famoso cuadro. Boott, por su parte, escribió una larga carta-diario a su padre narrando la experiencia y conservó un cuaderno con los bocetos tomados durante el viaje. «Strangely Oriental... at once savage and fascinating in the extreme», escribía sobre un baile que pudo ver cerca de la Fonda de los Siete Suelos de Granada donde se alojaba.²²

Otra alumna de Hunt, Ellen Day Hale, visitó el país por primera vez en 1882 —repetiría al menos en otras dos ocasiones—, en compañía de su tía, la citada Susan Hale. Uno de sus cuadernos de viaje revela el mismo interés por los tipos y paisajes y locales, así como la atención a obras de arte y monumentos.

²⁰ Diario de Anna [Annie] P. Dixwell, 19 de septiembre [1880]. Citado en BOONE, M. E., *Vistas de...*, *op. cit.*, p. 103.

²¹ OSBORNE, C. M., «Yankee Painters at the Prado», en *Spain, Espagne, Spanien: Foreign artists discover Spain, 1800-1900* [catálogo de la exposición comisariada por Suzanne L. Stratton], New York City, The Equitable Gallery, The Spanish Institute, 1993.

²² Diario de Elizabeth Boott, abril de 1881, Citado en Osborne, C. M., «Yankee Painters...», *op. cit.*, p. 73.

Pudo evolucionar el modo en que eran representados, pero se mantuvieron los asuntos que inspiraron a las autoras que visitaron el país en el siglo xx: Campbell Fisher, pintó bailaoras de flamenco, procesiones o corridas; de Jane Peterson, conocemos algunas vistas tomadas probablemente en localidades andaluzas, si bien no se corresponden con los lugares más comunes; Anna Richards Brewster se dedicó a representar paisajes, vistas de ciudades y monumentos; mientras que Violet Oakley y Edith Emerson, que visitaron la Península en 1923, tomaron apuntes de paisajes a la acuarela y el pastel, además de alguna figura femenina vestida de andaluza. En cualquier caso, no es que el viaje hasta España fuera obligado para dejarse atrapar por unos temas que estaban de moda. Alice Pike Barney, que representó a no pocas mujeres españolas —o más bien vestidas a la española—, pudo visitar el país o, sencillamente, dejarse influenciar por el trabajo de uno de sus maestros parisinos, el catalán Claudio Castelucho, especializado en ese tipo de imágenes.

Tampoco cambiaron los asuntos de interés cuando el medio fue otro, como demuestran las fotografías tomadas por Anna Christian o Ruth M. Anderson, entre otras. Por más que se persiguiera una autenticidad en el acercamiento al país que visitaban, la experiencia venía condicionada por lo que antes habían visto, leído y oído. Tal y como afirma Patricia Almarcegui en *El sentido del viaje*: «El viajero se desplaza en busca de lo leído y el recorrido comienza también a depender de la memoria: lo ya visto se convierte en lo *ya leído*. Por eso, el viajero no sirve para probar que el mundo existe, sino para verificar que existe tal y como se narra y se lee».²³

ESTUDIAR A LOS MAESTROS

Estudiar a los maestros de la escuela española fue la principal razón que motivó el viaje de no pocos artistas plásticos extranjeros.²⁴ En especial, visitar el Prado y copiar directamente sus obras. El 5 de octubre de 1872 Mary Cassatt (anotada como Mary S. Casstt) aparece citada en el registro de copistas del

²³ ALMARCEGUI, P., *El sentido del viaje*, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2013, p. 87.

²⁴ Sobre la importancia de la escuela española en el contexto estadounidense: WEINBERG, H. B., «American Artists' Taste for Spanish Painting», en *Manet / Velázquez. The French Taste for Spanish Painting* [catálogo de la exposición comisariada por G. Tinterow y G. Lacambre], New York, The Metropolitan Museum of Art, Yale University Press, 2003, pp. 259-305.

Museo.²⁵ Había llegado a Madrid esa misma mañana y, tras un baño, acudió directamente. En su primera carta a Sartain dejó sus impresiones sobre la obra de Tiziano, Van Dyck, Moro, Rafael, Rubens y, por supuesto, los españoles, capaces de dar «a much better impression *at first*. The men and women have a reality about them which exceed anything I ever supposed possible».²⁶ Por encima de todos, Velázquez, por la libertad de trazo de *Las hilanderas*, en cuyo espacio «you can walk». Murillo, continuaba, era solo un bebé a su lado. En una carta posterior, añadió que había mejorado su opinión sobre este tras ver su *Santa Isabel de Hungría*. Mientras, ella trabajaba en un «sketch from Velasquez at the gallery»,²⁷ probablemente de uno de los retratos del príncipe Baltasar Carlos al que aludirá después. «I think that one learns *how to paint* here, Velasquez manner is so fine and so simple», afirmaba, no sin reconocer cierta frustración: «I feel like a miserable little “critter” before these pictures, and yet I feel as if I could paint in this style easier».

Los registros del museo también recogen el paso de Anna P. Dixwell y Anna C. Putnam, que acudieron junto con otra norteamericana, Madeline Winer, en 1880. Las tres copiaron *El martirio de San Andrés*, de Murillo, mientras que Dixwell y Winer regresaron unos días después para ocuparse de *Las hilanderas*.²⁸ Esta misma obra, junto con el «Bobo de Coria» (*El bufón Calabacillas*), también de Velázquez, copiaba Ellen Day Hale en junio de 1882.²⁹ Entre octubre y noviembre de 1887, era Lilla Cabot Perry, algo antes de adentrarse en el impresionismo, quien se ejercitaba ante obras de Velázquez, Rubens, Ribera y Tiziano.³⁰

Poco a poco, las estadounidenses se convirtieron en el grupo más numeroso entre las artistas extranjeras que acudían a trabajar al museo. El Prado se había erigido en un destino clave para completar su formación, como prueban los

²⁵ Archivo del Museo del Prado [AMP], *Registro de copistas correspondiente a los años 1864 a 1873*, L: 36 / Legajo: 14.04. Unos meses antes que Cassatt, el 3 de febrero de 1872, accedía con aval del embajador estadounidense, Laura G. Sanjournd, de la que no hemos encontrado más datos.

²⁶ Carta de Cassatt a Sartain, Madrid, 5 de octubre de 1872. Recogida en MATHEWS, N. M., *Cassatt and...*, *op. cit.*, p. 103.

²⁷ Carta de Cassatt a Sartain, Madrid, 13 de octubre de 1872. Recogida en MATHEWS, N. M., *Cassatt and...*, *op. cit.*, p. 107.

²⁸ AMP, *Libro de copistas correspondiente a los años 1879 a 1880*, Caja: 1377 / Legajo: 14.88 / N.º Exp: 2.

²⁹ AMP, *Libro de copistas correspondiente a los años 1882 a 1886*, L: 1 / Legajo: 14.08.

³⁰ AMP, *Libro de copistas correspondiente a los años 1887 a 1895*, L: 3 / Legajo: 14.09.



Fig. 3. «El pintor norteamericano Mr. Chase con la colonia de artistas de los Estados Unidos que ha venido a España a estudiar nuestros museos». *ABC*, 14/08/1905.

viajes de estudios promovidos por William Merritt Chase y Robert Henri desde The New York School of Art. El primero tuvo lugar en 1896, año de fundación de la escuela bajo la denominación de The Chase School, como una escisión de la Art Students League. De acuerdo con los registros del museo, el grupo de alumnos de Chase fue asiduo entre finales de febrero y el mes de abril, en su mayor parte para realizar estudios de Velázquez.³¹ Formaban parte de este artistas como: Lilian Haines Crittenden, Adelaide Gilchrist o Ada Vose Congdon. Curiosamente, también aparece inscrita una tal Helen Chase, el mismo nombre que el pintor daría a su hija, nacida el año siguiente. Chase regresaría con otro grupo de discípulos en agosto de 1905, con el que posaba orgulloso para el diario *ABC* en el propio museo, delante de *La rendición de Breda*. De los treinta y nueve que le acompañan en la imagen, veintinueve son mujeres. Antes de dejar España, Chase escribió una carta al director de *El Imparcial*, en la que expresaba su agradecimiento por el trato recibido y señalaba a Velázquez como «el maestro de los maestros, [...] el pintor más grande que ha existido».³²

³¹ AMP, *Libro de copistas correspondiente a los años 1896 y 1897*, L: 2 / Legajo: 14.10.

³² «Los pintores norteamericanos», *El Imparcial*, Madrid, 18/8/1905, p. 2.

El año siguiente, Robert Henri tomó el testigo. Al igual que Chase un amante del arte y la cultura española, también viajó acompañado de un grupo de alumnos.³³ Llegaron a la Península a través de Gibraltar y, tras visitar Algeciras, Sevilla, Granada y Córdoba, se desplazaron hasta Madrid para copiar en el Prado. Entre los dieciocho estudiantes se encontraban pintoras como Helen Niles, Louise Pope, Kathleen McEnery o Elizabeth Campbell Fisher. Hacia el final de su estancia, Henri llegó a organizar en Madrid una pequeña exposición reuniendo las obras pintadas por sus discípulos. La mayoría, informaba *La Correspondencia de España*, eran mujeres, «por cierto, bastante guapas».³⁴

Fisher visitó España primero como parte de la clase de Chase y, después, de la de Henri y dejó anotaciones sobre la experiencia junto a ambos en diferentes cuadernos: alude a su disparidad de opiniones con Chase, al que no gustaba un retrato infantil de Goya, habla de las lecciones contenidas en la obra Velázquez, señala a Murillo como un pintor burgués y, sobre todo, recoge fielmente los comentarios y las correcciones que le hacía Henri, al que admiraba profundamente, ante cada uno de sus trabajos. «My window in Spain [...] it is the window which Chase & Sargent have watched, but now it is *mine*, all the world face it as a special thing is mine».³⁵ Esa ventana era la de su propio «castillo», desde el que observaba un mundo de posibilidades. Si bien el viaje también estaba sujeto a frustraciones. Tras varias semanas en España escribía: «Shall I ever rise above mediocrity? I've had great opportunities but my work falls flat».³⁶

Henri volvió a España con sus discípulos en otras dos ocasiones. En 1908 repitieron algunas de sus alumnas, como Niles, McEnery o Pope, y se añadieron otras como Leora Dryer, además de su segunda mujer, la ilustradora Marjorie Organ. Y de nuevo en 1912 viajó acompañado de Organ, Alice Klauber, Meta Gehring, Clara Greenleaf Perry o Esther Stevens. La importancia de Henri para la formación de toda una generación de artistas norteamericanas es una

³³ Sobre los estrechos vínculos entre Henri y España y sus sucesivos viajes: *Spanish Sojourns: Robert Henri and the Spirit of Spain* [catálogo de la exposición comisariada por V. A. Leeds], Savannah, Telfair Books, 2013.

³⁴ «Una exposición. Pintores yanquis», *La Correspondencia de España*, Madrid, 9/8/1906, p. 1.

³⁵ AAA, Smithsonian Institution, *Elizabeth Campbell Fisher Clay papers*, c. 1873 – c. 2015, bulk 1890-1930, box 1. Diario, 16 de junio, [1906].

³⁶ AAA, Smithsonian Institution, *Elizabeth Campbell Fisher Clay papers*, c. 1873 – c. 2015, bulk 1890-1930, box 1. Diario, 23 de julio, [1905].

realidad constatada por la historiografía,³⁷ y España, tanto por los motivos que ofrecía como por su tradición pictórica, jugó un papel relevante en ello.

Algunas de las artistas que visitaron España fueron más allá del estudio de los clásicos y conocieron los ambientes artísticos e intelectuales del momento. Así lo evidencian los comentarios vertidos en sus cartas por Cassatt sobre la obra de contemporáneos como Fortuny o Raimundo Madrazo, o el hecho de que Dixwell y Boott escogieran a Hermenegildo Giner de los Ríos como su tutor en el país. Harriet Blackstone, discípula de Merritt Chase, no solo estuvo copiando a Velázquez en el Prado en 1912 sino que también coincidió con Zuloaga y, a su regreso a EE. UU., impartió una conferencia sobre los modernos pintores españoles en el Woman's Club de Galesburg (Illinois).

El éxito internacional de Sorolla y Zuloaga favoreció que no pocas artistas norteamericanas quisieran completar su formación con ellos. Tras el éxito de su exposición de 1909 en la Hispanic Society of America, Sorolla narraba por carta a Archer M. Huntington que había recibido la visita de un grupo de pintores norteamericanos que «están entusiasmados de Valencia, y pintando».³⁸ Entre las pintoras que aprendieron con él estuvieron Ethel Coe o Jane Peterson.³⁹ Esta última entró en contacto con Sorolla en París en 1909 y viajó con él hasta Madrid. Después, junto con este y su familia, visitó Sevilla y Palos de la Frontera. «To copy the masters a waste of time», se lee entre los consejos que, al parecer, le dio Sorolla.⁴⁰ España, eso sí, no fue su único destino: «I have travelled the world over for my subjects», escribió. También junto con la familia Sorolla viajó por España la fotógrafa Anna Christian entre 1914 y 1915. Algunas de las imágenes que tomó pudieron verse el año siguiente en una exposición celebrada en la Hispanic Society of America: *Photographs of Rural Spanish Homes*. En una fotografía de dos mujeres tomada en Begoña (Vizcaya) se aclara: «La joven vestía un traje pintoresco, pero se cambió para ser fotografiada».⁴¹ La España rural quería ser moderna.

³⁷ WARDLE, M. (ed.), *American Women Modernists. The legacy of Robert Henri, 1910-1945*, New Brunswick, Brigham Young University Museum, Rutgers University Press, 2005.

³⁸ Carta de Sorolla a Huntington, 2 de agosto de 1909. Recogida en PEEL, E. (coord.), *Joaquín Sorolla y Bastida*, Barcelona, Polígrafa, 1990, p. 391.

³⁹ MULLER, P. E. «Sorolla y América», en Peel, E., *Joaquín...*, pp. 55-73.

⁴⁰ AAA, Smithsonian Institution, *Jane Peterson papers, 1907-1981*, box 1.

⁴¹ *Ateorarar España. Fondos fotográficos de la Hispanic Society of America* [catálogo de la exposición comisariada por J. Bérchez y P. Lenaghan], [Valencia], Fundación Bancaja, 2012, p. 109.



Fig. 4. Jane Peterson, Old Spanish Church, c. 1909.

Segovia se había convertido en foco de atracción de turistas norteamericanos hacia 1908: «hay una invasión en el museo de norteamericanos, ya salen pintoras por miles», informaba Daniel Zuloaga a su sobrino Ignacio.⁴² A lo que este respondía contundente: «Nos van a j... Segovia».⁴³ Aunque le pesara, él mismo se había convertido en foco de atracción para artistas nacionales y extranjeros. Fue el caso de Dorothy Rice, quien por mediación de Huntington había pintado primero con Sorolla pero que, en realidad, anhelaba trabajar con Zuloaga. En 1911 pudo conocerle y le convenció para que le permitiera trasladarse con él a Segovia, aunque no como su pupila: «that would hurt the feelings of all the people he'd turned down», recordaba en su autobiografía.⁴⁴ Otra norteamericana,

⁴² Carta Daniel a Ignacio Zuloaga, 22 de julio de 1908. Recogida en GÓMEZ DE CASO, M., *Correspondencia de Daniel Zuloaga con su sobrino Ignacio*, <<http://www.museoignaciozuloaga.com/es/bibliografia.html>> (consulta: 23/3/2020).

⁴³ Carta de Ignacio a Daniel Zuloaga, 24 de julio de 1908. Recogida en GÓMEZ DE CASO, M., *Correspondencia de Ignacio Zuloaga con su tío Daniel Zuloaga*, <<http://www.museoignaciozuloaga.com/es/bibliografia/item/309-correspondencia-de-i-z-con-su-ti%CC%81o-d-z-actualizada-2019.html>> (consulta: 23/3/2019).

⁴⁴ RICE SIMS, D., *Curiouser and Curiouser. A Book in the Jugular Vein*, New York, Simon and Schuster, 1940. Recogido en BOONE, M. E., «Choosing Zuloaga: American Painters, Spanish Teachers and Gender Conflict in the Early Twentieth Century», en *When Spain...*, *op. cit.*, p. 197.

Alice (Lolita) Muth, trabajó algunos años después en estrecha relación con el pintor. Instalada desde 1922 en Rentería formó parte de su círculo íntimo e incluso acompañó a este y Pablo Uranga en su viaje de 1924 a EE. UU. Una vez allí, llegó a exponer junto con el segundo en las Ralston Galleries de Nueva York.⁴⁵

NEW WOMEN

Muth no fue la única estadounidense que se instaló en España durante un periodo prolongado de tiempo. Anne Ryan se instaló en Mallorca en 1931. Viajó para investigar la vida de fray Junípero Serra, antepasado suyo del que planeaba publicar una biografía. Por entonces era escritora, si bien a partir de 1938, ya de vuelta en EE. UU., comenzó a experimentar con la pintura y el grabado, llegando a ser una figura destacada de la primera generación de expresionistas abstractos. Algunas de sus primeras pinturas todavía recurrían a asuntos o títulos españoles.

Como Ryan, otras artistas estadounidenses viajaron a España no por conocer un destino más o menos exótico o como parte de su ciclo formativo, sino como profesionales con un objetivo determinado. Un ejemplo temprano sería de nuevo Cassatt, que en 1901 regresó a España junto con el matrimonio Havemeyer. Su cometido era ayudarles en la adquisición de obras artísticas para su colección.

En 1923, Violet Oakley y Edith Emerson visitaron el país durante un viaje de promoción de un libro sobre la obra de la primera, *The Holy Experiment. A Message to the World from Pennsylvania*, dedicado a una serie de cuatro murales que ella misma había pintado en el capitolio de Harrisburg. Una edición limitada de quinientos lujosos ejemplares de los que la mitad eran plurilingües, con traducciones en francés, italiano, alemán, japonés y español. Tratándose de la muralista más importante de EE. UU., un grupo de artistas, todos hombres, celebró un banquete en su honor en el Círculo de Bellas Artes.⁴⁶ «Spanish artists were unaffectedly glad to meet a distinguished North American artist», escribía Emerson en «Splendid Spain», un artículo en el que narra su paso por

⁴⁵ *Zuloaga, 1870-1945* [catálogo de la exposición comisariada por M. Lertxundi y J. Novo], Bilbao, Museo de Bellas Artes, 2019, p. 160.

⁴⁶ «En honor de una artista», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 10/4/1923, p. 6.



Fig. 5. Violet Oakley, The Spanish Mantilla, Madrid, 1923.

España.⁴⁷ Mantiene buena parte de los lugares comunes asociados a la experiencia: la cortesía española, cierta fascinación por lo mórbido —«cruelty is not a Spanish monopoly»—, celebraciones religiosas, un desfile real, mujeres con mantillas y, por supuesto, el Prado, donde prestaba especial atención al Greco y Velázquez. Iniciaron su itinerario en Ronda y visitaron Grazalema, Granada, Madrid, Toledo, Barcelona —«succeeds in startling the visitor by its modernity»— y Montserrat. Los dibujos y acuarelas que ambas tomaron en el país se expusieron a su regreso en la Corcoran Gallery of Art de Washington D. C.

La escultora Gertrude Vanderbilt Whitney también dejó anotaciones sobre sus viajes a España. El primero, en 1920, le permitió conocer diferentes ciudades andaluzas, pero fue en 1929 cuando regresó por motivos profesionales, como autora del monumento a Colón erigido ese mismo año en Huelva. También en 1929, Anna Hyatt-Huntington viajó a España para ver el monumento al Cid Campeador de Sevilla del que era autora, en su caso, después de que hubiera sido inaugurado. La Hispanic Society, la entidad que lo regaló a la ciudad, promovió el viaje a España de sus investigadoras desde comienzos de esa década. «I am convinced more than ever that this is women's work», escribía

⁴⁷ EMERSON, E., «Splendid Spain», *The American Magazine of Art*, vol. xv, n.º 3, marzo de 1924, pp. 113-122.

Huntington a su madre en 1920 decidido a contratar mujeres para su museo.⁴⁸ De las sucesivas campañas que llevaron a cabo quedó un ingente material fotográfico debido a autoras como Alice D. Atkinson, Frances Spalding y, sobre todo, Ruth M. Anderson, entre otras.⁴⁹ Buscaban plasmar la autenticidad de una España singular, todavía pintoresca, que se encontraba en trance de desaparición.

Mujer independiente y viajera indómita, Hildreth Meière tuvo una motivación más personal y política que profesional para visitar España en agosto de 1938. Muralista de estética *art déco*, recorrió los cinco continentes tomando fotografías y películas. Visitó la Rusia comunista, la Alemania nazi y la guerra civil española. Ferviente anticomunista, se consideraba a sí misma antifascista pese a que viajara a España en apoyo del bando golpista. Con su «Spanish adventure», como ella misma la calificó, buscaba facilitar la llegada de ayuda humanitaria, además de concienciar al público norteamericano de la persecución que, a su entender, los católicos como ella misma sufrían en la zona republicana. Se trataba de su segunda visita a España. Contactos como el duque de Sotomayor, que había establecido durante la primera, en 1925, le ayudaron a moverse por un país en guerra. Así, pudo conocer a Pilar Primo de Rivera, cuya labor con las mujeres le causó gran admiración y visitó Guernica, «a tragic symbol» que, de acuerdo con sus anotaciones, consideró responsabilidad de ambos bandos.⁵⁰ Captó las ruinas con su cámara en una de las tres breves películas, con algunos fragmentos a color, que realizó durante su estancia. El resto de las tomas proceden de Santiago de Compostela, Toledo, Ávila, Segovia, San Sebastián o Burgos. Fue miembro fundadora y tesorera de la American Union for Nationalist Spain y, tras la guerra, vicepresidenta del Committee to Send Anesthetics and Medicines to Spain. Tan solo el avance de la II Guerra Mundial y la implicación estadounidense, le llevaron a mostrar una actitud crítica con Franco y la Falange y desistir de la defensa pública de sus políticas. Demasiado tarde.

⁴⁸ Carta de Archer M. Huntington a Arabella Huntington, 6 de diciembre de 1920. Recogido en KAGAN, R. L., *The Spanish Craze...*, *op. cit.*, p. 223.

⁴⁹ Además de los catálogos de las diferentes exposiciones dedicadas a los fondos fotográficos de la HSA, es indispensable la tesis doctoral de Noemí Espinosa: *La fotografía en los fondos de la Hispanic Society of America: Ruth Matilda Anderson* (Universidad de Castilla-La Mancha, 2011).

⁵⁰ AAA, Smithsonian Institution, *Hildreth Meière papers, 1901-2011, bulk 1911-1960*, box 4, folder 49. *Spain*, 1938.

La presencia en España de artistas norteamericanas como Cassatt, Fisher o Meière, puso al contexto local en contacto con ese ideal feminista de la *new woman* aparecido a finales del siglo XIX; tan alejado del modelo de conducta más extendido entre la mujer española. Cuando las fotógrafas Anderson y Spalding pasaron por Galicia, el diario *El Compostelano* contraponía dos realidades tan distantes. En un país donde «la mujer célibe, la señorita, cualquiera que sea su edad, precisa convalidar en la vía pública su personalidad, con la compañía de familiares, institutrices o domésticas», resultaba «algo peregrino el simpático alarde de autonomía individual de estas dos damas extranjeras, que provistas de automóvil propio y sin más compañía que una hermosísima máquina fotográfica, cruzan los pueblos y las aldeas gallegas». ⁵¹ Dos décadas antes, Carmen de Burgos, *Colombine*, ya encontraba en las jóvenes «inglesas, alemanas y yanquis» que vienen «a estudiar arte» un referente obligado para las españolas, que en sus «escasísimos viajes por el extranjero, salvo rarísimas excepciones apenas si asimilan algo de lo mucho bello que el arte produjo». ⁵² Y concluía: «viendo las salas del Museo del Prado [...] llenas de damas extranjeras, que se extasían ante el genio de nuestros grandes artistas, se ocurre aconsejar a nuestras mujeres que en vez de gastar todo su tiempo en frivolidades estudien el arte y viajen para alcanzar la cultura superior y el goce supremo del espíritu». El arte y el viaje como una herramienta de conocimiento. Y, en consecuencia, de autonomía.

⁵¹ «Dos cultas extranjeras», *El Compostelano*, Santiago de Compostela, 7/1/1926, pp. 2-3.

⁵² COLOMBINE, «Femeninas. Turistas», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 18/9/1906, p. 1.

MÚLTIPLES CARAS DE UN GENIO:
EL ARQUITECTO COMO DISEÑADOR DE MOBILIARIO.
EL CASO DE JOSÉ ANTONIO CORRALES
Y RAMÓN VÁZQUEZ MOLEZÚN

M.^a ÁNGELES CEJADOR AMBROJ
Universidad de Zaragoza

ESPAÑA Y LOS AÑOS CINCUENTA:
ARQUITECTURA Y DISEÑO INDUSTRIAL

EN LA DÉCADA DE LOS CINCUENTA, España se encontraba todavía en una situación de posguerra de la que paulatinamente estaba intentando resurgir para conseguir introducirse en el contexto de las democracias occidentales. Desde el punto de vista artístico, el arte de vanguardia y de la modernidad en general, rebrotaba después de un período de estancamiento, comenzando a abrirse camino de nuevo no solo en el ámbito nacional, sino también —y es lo que más interesaba en estos momentos—, en el entorno internacional, tarea que supuso un gran esfuerzo sobre todo por la debilidad de la economía española y la resistencia de determinados sectores ideológica y estéticamente más reaccionarios.

La situación política y económica de España condicionó bastante el diseño español a mediados del siglo xx. Los principales objetivos del impulso que se le quería dar al diseño se basaban no solo en el embellecimiento y la dignificación de la vida cotidiana, sino especialmente en cambiar el gusto de la sociedad, por lo que educar en esa sensibilidad no era una tarea sencilla, puesto que en la década de los cuarenta había que solventar carencias más urgentes y no sería hasta el comienzo de la década de los cincuenta cuando se podría pensar en educar a la población en materia estética.¹

La frágil economía casi no permitía importar o exportar productos, modelos o tecnología, y la falta de difusión de contenidos mediante revistas y ferias produjo como consecuencia una escasa proyección del diseño español hacia

¹ VILLANUEVA, M., y GARCÍA-DIEGO, H., «El arquitecto y los inicios del diseño industrial en España», *Rita*, n.º 6, octubre de 2016, p. 117.

Europa y el mundo. Los artistas que surgieron estaban asociados en su mayoría a la arquitectura, al diseño interior y a proyectos museográficos y expositivos que sirvieron de contexto para presentar el nuevo arte contemporáneo español en el panorama internacional. Así los arquitectos intentaron mostrar otra manera de entender lo expuesto de una forma más comunicativa y novedosa.

Los arquitectos de los años cincuenta se convirtieron en defensores del diseño industrial, como ya estaba sucediendo en otros países. Casos como el de Javier Feduchi y su proyecto del Hotel Castellana Hilton para el cual diseñó todos los complementos y mobiliario, o Miguel Fisac en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas y el Instituto Nacional de Óptica, para el que proyectó mobiliario como sillas, mesas y lámparas,² muestran el despierto y creciente interés de los arquitectos españoles de esta época por amueblar la nueva arquitectura con piezas decorativas adaptadas a su estructura.

En este contexto autárquico, el Estado era consciente de la importancia de proyectar al exterior una imagen diferente, y al igual que los Estados Unidos se sirvieron del arte para construir una imagen potente del país, la dictadura franquista inició una política de exposiciones en el extranjero, mudando la manera de presentar a España.

Los esfuerzos del Gobierno en materia de arquitectura se encaminaban al proceso de reconstrucción, ya que la guerra había destruido gran cantidad de edificios, monumentos e incluso pueblos. La denominada Dirección General de Regiones Devastadas creada en 1938 se encargó de este cometido,³ y otros organismos como el Instituto Nacional de Colonización y el Patronato de Casas Baratas siguieron las líneas ideológicas del nuevo gobierno.

Junto con esta actividad institucional, la arquitectura española de los años cincuenta del siglo xx buscaba la renovación mediante la superación de los modelos historicistas que se habían impuesto desde el régimen, comenzando a cambiar y a adoptar los modelos de países europeos e incluso de los Estados Unidos. Fue una época complicada en lo que respecta a la adopción de nuevos estilos arquitectónicos. Los jóvenes arquitectos del momento iban planteando nuevas visiones y la búsqueda del estilo idóneo, intentando aunar modernidad y tradición mediante la creación de un lenguaje contemporáneo que represen-

² RISUEÑO, M., *Diseño y fabricación de mobiliario moderno en el Madrid de los años cincuenta. Casos de estudio: Sillas ROLACO*, Trabajo Fin de Grado, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2017, p. 16.

³ MÁS TORRECILLAS, V. J., *Arquitectura social y Estado entre 1939 y 1957. La Dirección General de Regiones Devastadas*, Tesis Doctoral, UNED, Facultad de Humanidades, 2008.

tara la verdadera esencia de la arquitectura nacional. Pero la mala situación económica unida al aislamiento en que se encontraban los arquitectos españoles frente a las corrientes extranjeras fueron agravantes que dificultaban el desarrollo de una arquitectura más novedosa. De hecho, a arquitectos como Feduchi, López Otero, Muguruza o Moya, no les quedó más opción si querían continuar trabajando en España, que seguir el gusto clásico, oficial del Estado.⁴

Por lo tanto, nos encontramos con una España en la que convivía una arquitectura historicista de valor simbólico con la recuperación de la arquitectura racionalista de los años veinte, a pesar de estar siendo cuestionada en el resto de Europa y que se aplicó de manera experimental en los poblados de absorción para reconstruir viviendas destruidas durante la guerra. Esta tarea permitió a los arquitectos ensayar diferentes tipos de construcción con estéticas diversas. Inspirados en los modelos de arquitectos extranjeros como Taut, Oud y Gropius, los arquitectos españoles adoptaron esos modelos tanto en su imagen como en su funcionalidad.⁵

A lo largo de este período, los arquitectos españoles también fueron conscientes de la necesidad de atender a cuestiones relacionadas con el diseño, especialmente de interiores, para que las nuevas propuestas se plasmaran tanto en el continente como en el contenido con el objetivo de crear una unidad arquitectónica.⁶

La aparición de un nuevo lenguaje arquitectónico que asimilaba características de modelos europeos como por ejemplo de Italia, Escandinavia o americanos, no fue sencilla y comenzaron a introducirse poco a poco en la sociedad española —mediante la arquitectura comercial y de ocio—, propuestas de carácter efímero cuyas instalaciones ejercerían un papel educativo porque influirían en el gusto estético del ciudadano de a pie y en el decoro del espacio público. Los arquitectos aprovecharon estos locales para ensayar nuevos aspectos estilísticos y figurativos, y reclamar así la creación de una identidad para estos espacios de una manera coherente que fuera más allá de la simple decoración.⁷

⁴ TOMÁS GABARRÓN, L., *Idas y venidas. Los viajes de arquitectura en España entre 1920 y 1960*, tesis doctoral, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Departamento de Composición Arquitectónica, 2014.

⁵ *Ibidem.* p. 247.

⁶ BIEL, P., y GIL, I., «El diseño de producto en España en los cincuenta. Entre el deseo y la realidad», en MARTÍNEZ HERRANZ, A. (coord.), *La España de Viridiana*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2008, pp. 149-175, espec. p. 151.

⁷ BERGERA, I., «Ensayar la arquitectura: locales comerciales 1949-1961», en OTXOTORENA, J. M.; ALONSO, M. A., y POZO, J. M. (ed.), *Actas del Congreso Internacional De Roma a Nueva*

Las formas de la estética industrial introducida en los locales comerciales como símbolos de modernidad destacaron por el tratamiento unificado del espacio que fundía el exterior con el interior del local, buscando un uso adecuado de los materiales teniendo en cuenta la función de estos en el conjunto del espacio comercial y realizando un trabajo de colaboración conjunta entre el arquitecto (figura encargada de la redacción del proyecto para que se ajustara a una visión más amplia del problema concreto y general que había que atender) y el decorador (encargado de la diversa organización para que todo llegase armoniosamente a buen fin).⁸

Los arquitectos y las exposiciones

Durante esta década, las revistas de arquitectura (*Revista Nacional de Arquitectura*, *Cuadernos de Arquitectura* y *Hogar y Arquitectura*) recogieron gran número de exposiciones tanto nacionales como internacionales. Las exposiciones organizadas por el *Grupo R*⁹ fueron algunas de las más analizadas, así como la trascendencia que tuvieron las Trienales de Milán¹⁰ y la Exposición Internacional de Bruselas de 1958, evento este último que fue la gran oportunidad para que muchos países mostraran sus logros o mejoraran su imagen internacional después de los desastres ocasionados por la Segunda Guerra Mundial.

A pesar de los galardones que España recibió en estas exposiciones, nuestro país seguía estancado en la tradición artesana, todavía alejada de las nuevas corrientes que iban recorriendo el continente, por lo que desde las revistas de arquitectura se hacía una llamada para que la tradición evolucionara hacia nuevas formas. Fue en este momento cuando arquitectos como Carlos de Miguel,

York: itinerarios de la nueva arquitectura española 1950-1965, Pamplona, 29-30 de octubre de 1998, Pamplona, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Navarra, pp. 155-169.

⁸ MARÍA, C. DE, «Proyectos de tiendas», *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 137, 1953, p. 19.

⁹ El denominado *Grupo R* fue un equipo formado por arquitectos barceloneses entre los que se encontraban Joaquín Gili o Manuel Valls, entre otros, que llevaban a cabo actividades con las que pretendían elevar el nivel de la arquitectura española y transmitir al público mediante estos eventos las inquietudes estéticas de su época.

¹⁰ España se presentó consecutivamente a las Trienales de Milán de 1951, 1954 y 1957, donde obtuvo gran reconocimiento y galardones, lo que hizo que estos eventos se convirtieran en hitos de la arquitectura y del arte español de la segunda mitad del siglo xx.

Oriol Bohigas o Joaquín Vaquero pidieron que las obras españolas que se enviaban a los certámenes internacionales tuvieran un nivel acorde con los requerimientos de estos eventos, puesto que «España acude a las Exposiciones Internacionales con elementos preciosos, pero que acusan un duro contraste de espíritu de época al enfrentarse con los envíos de los demás países».¹¹

En 1951 España fue premiada por el pabellón de la Trienal de Milán y este hecho marcó un hito para la modernidad artística española, gracias al cual se consiguió comenzar a superar la imagen un tanto desfasada de la España de Franco. Se produjo un giro y la política del Estado mostró un cambio con Luis González Robles, jefe de los Servicios de Exposiciones de la Oficina de Relaciones Internacionales del Ministerio de Asuntos Exteriores, quien decidió apostar por el arte contemporáneo. Además, Franco nombró a Luis Carrero Blanco ministro-subsecretario de la Presidencia y se llevó a cabo una nueva política económica que puso fin a la autarquía dando lugar a un marco económico más abierto y liberalizado.

Con este cambio en la manera de presentar a España, es comprensible que eventos como los de las exposiciones internacionales resultaran de gran interés a un país que empezaba a resurgir con el objetivo de alcanzar una buena imagen para integrarse en la comunidad internacional y dejar así a un lado, mediante la arquitectura y el arte, su polémico pasado ante el resto del mundo.

A estos hechos se unieron en 1953 la firma del Concordato con la Santa Sede y los acuerdos con los Estados Unidos, país cuya influencia se produjo con la aparición de una brillante generación de arquitectos españoles recién titulados después de la guerra como fueron Romaní, Sáenz de Oíza, Fisac, De la Sota, Corrales, Molezún o García de Paredes, quienes tuvieron la posibilidad de viajar y aprender de lo que se hacía más allá de nuestras fronteras.¹²

En 1958 España decidió participar en la Exposición Universal de Bruselas con un pabellón que ganó el primer premio y fue reconocido como uno de los mejores edificios de la arquitectura española del siglo xx. El Pabellón de España que los arquitectos José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún proyectaron para esta Exposición fue el elegido para renovar la imagen nacional y mostrarse al mundo como una nación transformada. La arquitectura moderna representó a España en un evento internacional convirtiéndose así en

¹¹ VAQUERO TURCIOS, J., «Exposición Internacional de Artesanía», *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 142, 1953, p. 27.

¹² TOMÁS GABARRÓN, L., *Idas y venidas...*, *op. cit.*

el estilo oficial, dejando relegado el historicismo defendido oficialmente hasta aquel momento.

José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún: más allá de la arquitectura

La historia de José Antonio Corrales (1921-2010) y Ramón Vázquez Molezún (1922-1993) comenzó en la Escuela de Arquitectura de Madrid, donde entablaron amistad siendo compañeros durante los años de estudio, aunque en 1948 al acabar la carrera sus caminos se separaron en direcciones distintas. Corrales escogió un rumbo más profesional y práctico, mientras que Molezún decidió viajar, terminar su formación y buscar experiencias por Europa. Pero el tiempo hizo que años después realizaran trabajos en conjunto de gran éxito y reconocimiento, como fue el proyecto del pabellón español para la Exposición Universal de Bruselas de 1958, entre otros.

Corrales empezó a trabajar en el estudio de su tío Luis Gutiérrez Soto, uno de los arquitectos más destacados de la arquitectura española de los años cuarenta y cincuenta, cuyo estilo se situaba entre el tradicionalismo y el movimiento moderno. Con él, Corrales aprendió profesionalidad y pudo disfrutar de la consulta de revistas de arquitectura alemanas que se encontraban en el estudio, las cuales le aportaron una nueva visión arquitectónica.¹³

Molezún fue más allá y buscó fuera de las fronteras lo que no había encontrado en su formación en la Escuela de Arquitectura, en una época en la que muchos arquitectos se preocuparon más por buscar en el pasado un estilo con el que identificar al país. Ganó la beca para el pensionado de la Academia de España en Roma donde estuvo entre 1949 y 1953. Al igual que el arquitecto Miguel Fisac, aprovechó su estancia para desde allí viajar por distintas ciudades y países buscando nuevas referencias estilísticas y conociendo realidades diferentes. Se empapó de las teorías de Bruno Zevi, Gio Ponti y Ernesto Rogers,¹⁴

¹³ Según cita el arquitecto Pablo Olalquiaga Bescós en su tesis doctoral *Casa Huarte: José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún. El concepto de lo experimental en el ámbito doméstico* (ETSAM, 2014), Luis Gutiérrez Soto coleccionaba la revista alemana *Moderne Bauformen*, sobre arquitectura y diseño interior de referencia durante el *Tercer Reich* publicada por Julius Hoffman Verlag en Stuttgart.

¹⁴ Gio Ponti (Milán, 1891-1979) fue el editor de la revista *Domus*, la más vanguardista de mitad del siglo xx. Bruno Zevi (Roma, 1918-2000) escribió la conocida *Storia dell'architettura moderna*, libro que se convirtió para Molezún en un referente para su trabajo. Ernesto



Fig. 1. Exterior del pabellón de España. Imagen de la revista cinematográfica *Imágenes*, n.º 709, 1/1/1958, en *Filmoteca Española*.

tres referentes internacionales en el mundo de la arquitectura tanto a nivel profesional como teórico y editorial, y supo adaptar sus «descubrimientos» en proyectos clave para la arquitectura española del momento.¹⁵

La colaboración entre Corrales y Molezún fue algo particular en el sentido de que fueron dos personas que estudiaron juntos y empezaron a trabajar unidos sin ninguna norma estricta de colaboración; tenían caracteres distintos, dos estudios separados con horarios diferentes y en cada obra se establecía o no la colaboración, pero cuando trabajaban los dos en un proyecto, como recordaba Corrales «realmente estábamos unidos, sobre todo en el tablero».¹⁶ Tras haber ganado un segundo premio en el concurso para la Facultad de Ciencias de Barcelona (1953), al año siguiente proyectaron su primera gran obra, el Instituto en Herrera de Pisuegra (1954-1956), pero antes de terminar con su construcción, ganaron el certamen para el pabellón que representaría a España en la Exposición Universal de Bruselas de 1958, que fue su obra maestra y les lanzó al estrellato [fig.1].

Rogers (Trieste, 1909 – Gardone Riviera, 1969) dirigió dos importantes revistas de arquitectura, *Domus* (1946-1947) y *Casabella* (1953-1965) y a través de sus famosos editoriales, creó un original enfoque teórico sobre la arquitectura.

¹⁵ TOMÁS GABARRÓN, L., *Idas y venidas...*, *op. cit.*, p. 336.

¹⁶ *Ibidem*, p. 321.

El proyecto de este pabellón se abordó mediante un concurso de ideas planteado por el Ministerio de Asuntos Exteriores en marzo de 1956.¹⁷ En el mismo se exigía una propuesta de pabellón que fuera desmontable, ya que el objetivo era que, cuando terminara la Exposición, se pudiera recuperar la mayor cantidad de materiales para compensar el gasto que se había hecho para su construcción, práctica que era comprensible en un país que no acababa de salir de una situación económica precaria. Las premisas del concurso también pedían que el proyecto fuera de una enorme flexibilidad para poder adaptarse al terreno de una colina.

De entre las ocho propuestas presentadas, la ganadora fue la de los arquitectos José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún, quienes desarrollarían el proyecto del pabellón español que fue considerado un hito de la arquitectura española del siglo xx, puesto que consiguió romper con los esquemas estilísticos historicistas que después de la guerra civil española se habían venido aplicando en la arquitectura del país, además de destacar por los conceptos de prefabricación, estandarización y uso de materiales como el aluminio.

No solo fue novedoso en cuanto a su aspecto exterior se refiere, sino también y, sobre todo, en cuanto a la concepción de la idea: la unión de continente y contenido; por ello, el mobiliario y el sistema expositivo fueron también diseñados por los propios arquitectos, para que todo encajara de manera perfecta. Su faceta de arquitectos se unía a la de diseñadores de muebles, consiguiendo una obra maestra muy sofisticada.

Su propuesta nació de una idea sencilla y alejada de la retórica de lenguajes imperiales y artificiosos:¹⁸ un módulo base, compuesto por seis triángulos con los que se creaba una forma de «paraguas» hexagonal o de celdas de panales de abejas, que se iba multiplicando para adaptarse de esta manera a las condiciones del terreno asignado dentro del Parque Heysel. El pabellón de 3.500 m² estaba realizado con aluminio, ladrillo y cristal, entre otros materiales, y su espacio interior recordaba —según algunos críticos— a la sala hipóstila de la mezquita de Córdoba,¹⁹ por la repetición de columnas que, en el caso del pabellón, le

¹⁷ *Revista Nacional de Arquitectura*, n.º 175, julio 1956, p. 13.

¹⁸ *Cf.*: JEREZ ABAJO, E., «El concurso para el pabellón español en la Exposición Universal de Bruselas 1958. El paradigma del sistema efímero», en POZO, J. M.; GARCÍA-DIEGO VILLARÍAS, H., y CABALLERO ZUBÍA, B. (coords.), *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones, Actas del Congreso Internacional*, Pamplona, 8-9 de mayo de 2014, Pamplona, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Navarra, pp. 375-384.

¹⁹ HERNÁNDEZ MARTÍNEZ, A., «Dentro / fuera. Contradicciones y paradojas de la arquitectura bajo el franquismo a través de las exposiciones y pabellones de arquitectura efímera», en



Fig. 2. Interior del pabellón desde la zona del bar. Imagen publicada en la revista *L'Architecture d'aujourd'hui*, n.º 76, 1958.

otorgaban un aspecto fluido a un espacio conformado por diferentes niveles, con ambientes diferenciados mediante escaleras, rampas y cerramientos opacos que se alternaban con paños de vidrio [fig. 2.].

Revistas especializadas nacionales e internacionales tales como *Cuadernos de Arquitectura*, *Informes de la Construcción*, *Casabella* o *The Architectural Review*, alabaron la sobriedad y belleza de este pabellón.

En el pabellón español no existe alarde estructural ni concesiones fachadistas «a la moda» [...]. Corrales y Molezún han sabido crear verdadera arquitectura; han ordenado un espacio idóneo para desarrollar en él una cierta actividad, y el exterior es simplemente el resultado del mismo. Exterior tranquilo, severo, sin ninguna concesión especial, lo cual contribuye a destacar más los valores plásticos del interior, cuyo espacio está perfectamente ordenado, estructurado y medido.²⁰

La obra de Corrales y Molezún sirvió para llamar la atención de los arquitectos extranjeros sobre nuestro país, puesto que era una arquitectura moderna, no solo en términos estéticos, sino también constructivos y tipológicos,

MARTÍNEZ HERRANZ, A. (COORD.), *La España de Viridiana*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2013, *cf.* FERNÁNDEZ GALIANO, L., «España y su fantasma», *AV Monografías*, monográfico España 2011, n.º 147-148, 2011, p. 18.

²⁰ «Bruselas-Expo, 1958. Pabellón de España», *Informes de la Construcción*, n.º 106, diciembre 1958, espec. p. 4.

que chocaba con la que se estaba realizando en España por la misma época. Hay que puntualizar que en 1951, Vázquez Molezún visitó el Palazzo Strozzi en Florencia para ver la muestra monográfica «Sixty years of living architecture» sobre la obra del famoso arquitecto americano Frank Lloyd Wright. En ella se exponían planos, maquetas y fotos de su obra, desde sus propuestas con Sullivan hasta la apuesta total por la arquitectura orgánica. Molezún quedó admirado por las oficinas Johnson que definía como tipo «hongo», destacando lo novedoso de su estructura, por lo que podríamos afirmar que la visita a esta exposición fue clave para la idea de pabellón español que años después desarrollaría con José Antonio Corrales, en cuanto al contacto que tuvo con la arquitectura orgánica y con el sistema de composición mediante tramas hexagonales.

El sistema que los dos arquitectos españoles idearon era como un mecano que se podía desmontar y trasladar sin demasiada complicación, otorgándole a la estructura flexibilidad y libertad. Esta capacidad de adaptación recoge las ideas que defendía el arquitecto de origen finlandés Alvar Aalto²¹ (1878-1976) en su texto *La humanización de la arquitectura*, en las que insistía en que al racionalismo y a los valores técnicos de la arquitectura moderna debían añadirse nuevos niveles de funcionalidad, comodidad, atención a la psicología del ser humano e integración al medio en el que se encuentre.²²

Diseño interior del pabellón español: desde la museografía al mobiliario

Como hemos comentado anteriormente, los arquitectos de los años cincuenta introdujeron el diseño industrial y comenzaron a proyectar muebles para complementar el espacio que había sido diseñado por ellos. Corrales y Molezún mostraron también interés en este ámbito. Buena prueba de ello son los proyectos para el mobiliario usado en el Pabellón de España, construcción en la cual tanto los muebles como el sistema expositivo encajaban de manera perfecta en el conjunto de la muestra.

²¹ Destacado arquitecto dentro del movimiento moderno, se le puede considerar uno de los más productivos en el diseño de mobiliario, especialmente en madera laminada, material que utilizó por su gran resistencia y elasticidad, y gracias al cual realizó originales y prácticos muebles cuya influencia en el diseño de mobiliario contemporáneo sigue vigente en la actualidad.

²² MONTANER, J. P., *Las formas del siglo XX*, Barcelona, Gustavo Gili, 2002, pp. 104-106.

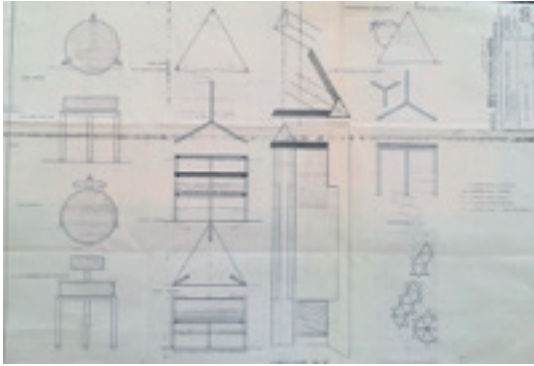


Fig. 3. Plano de planta y sección de taburetes, sillas y mesas diseñadas como un mecano.

Archivo COAM, Fondo Vázquez Molezún, Carpeta VM/P431/M2-3.

Observando los planos conservados en el Fondo Vázquez Molezún del Archivo del Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, del diseño de sillas,²³ taburetes, mesas y vitrinas que se dispusieron por el espacio del pabellón, se puede entender la profesionalidad con que trabajaron los arquitectos y el ingenio que poseían para conseguir crear una obra de arquitectura total, no dejando nada al azar y teniendo en cuenta hasta el mínimo detalle. Los muebles se diseñaron siguiendo la unidad formal del edificio, y las mesas y vitrinas fabricadas en acero, vidrio y madera eran también hexagonales, reproduciendo el módulo que daba forma al edificio.

La manera de exponer los objetos y las fotografías consistía en un mobiliario desmontable de mesas triangulares construidas con tubos de acero cuadrado en forma de mecano [fig. 3]; así, estas mesas se unían adaptándose a los ángulos del pabellón y creando una estrecha fusión entre continente y contenido, un efecto que se plasma en los planos de los arquitectos y que se advierte claramente en las fotos que documentan el edificio que fueron publicadas en numerosas revistas nacionales y extranjeras. En la zona inferior las mesas hexagonales que reproducían a escala la forma de la cubierta, mostraban una selección de imágenes relativas a la cultura y las tradiciones populares de nuestro país, y en el techo se situaban ocultos a la vista, tubos fluorescentes que proporcionaban la iluminación indirecta general.

²³ Con respecto al diseño de las sillas y, en especial, de los taburetes con tres patas que realizaron Corrales y Molezún, podemos observar un gran parecido con el diseño realizado por el arquitecto finlandés Alvar Aalto para su taburete circular apilable «Silla n.º 60» de 1933, por lo que es probable que fuera tomado como referencia para el mobiliario del pabellón español.

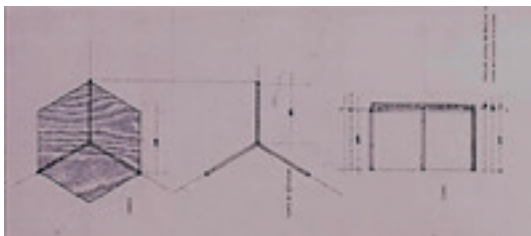


Fig. 4. Plano de planta y alzado de módulos hexagonales para mesas del restaurante.

Archivo COAM, Fondo Vázquez Molezún, Carpeta VM/P431/M2-3.

Los contenidos se organizaron en tres zonas temáticas distintas: *Tierra, Trabajo y Fiesta*, colocadas en plataformas a diferentes alturas del pabellón; crearon así agrupaciones a diferentes niveles en los que se conseguía reunir todo el mobiliario: los taburetes, las sillas, las vitrinas de exposición, el mostrador del bar, las mesas y, para exponer las fotografías, Corrales y Molezún diseñaron unas estructuras tridimensionales de bastidores que se unían a los pilares metálicos.²⁴ Todo este mobiliario se hizo con los mismos elementos desmontables de mesas y vitrinas consistentes en tubos de chapa de sección cuadrada de 2,5 cm. Un diseño interior acorde con la arquitectura envolvente del pabellón.

El montaje de la exposición pasó por tres etapas, a lo largo de las cuales el equipo fue mudando y se fueron realizando cambios en el proyecto. El triángulo, que fue concebido como el elemento formal generador de la idea principal, fue sustituido por el hexágono, relacionándolo directamente con la estructura arquitectónica del pabellón, lo que supuso un cambio importante en la instalación, ya que esta forma geométrica se aplicó también al mobiliario [fig. 4]. Se desarrolló un módulo hexagonal formado por una estructura de tubo metálico de tres patas, sobre la cual se disponían unos paneles hexagonales. La altura variaba y los paneles eran de distintos materiales (madera, malla de hierro, mármol, granito, etc.), pudiendo disponerse tanto de manera aislada como enlazados unos con otros, lo que permitía varias maneras de organizarse y solucionar así con este sistema todo el montaje expositivo y el mobiliario.

²⁴ LÓPEZ BAHUT, E., «España es un oxhidrilo. El montaje interior del pabellón español de la Exposición Universal de Bruselas de 1958. La aportación de Jorge Oteiza y el reflejo en su escultura», en POZO, J. M.; GARCÍA-DIEGO VILLARIAS, H., y CABALLERO ZUBÍA, B. (coords.), *Las exposiciones de arquitectura y la arquitectura de las exposiciones...*, op. cit., pp. 429-436, espec. p. 431.

Corrales y Molezún tenían una idea clara en su forma de entender la arquitectura y era que en toda obra continente y contenido debían llegar a ser una misma cosa.²⁵ Esta fue la intención que quedó reflejada en un pabellón que sorprendió al mundo, por la que los críticos destacaron muy positivamente y de manera casi unánime la genialidad con que había sido proyectado este edificio. Los arquitectos no se limitaron a ser solo autores de la estructura externa de la muestra, sino que su ingenio y creatividad les llevó a diseñar todo el sistema museográfico y el mobiliario para conseguir la misión a la que se sentían llamados para culminar con éxito el proyecto: complementar, mejorar y distinguir el ambiente que crearon con su arquitectura, dando una imagen moderna y actual de la España de 1958.

²⁵ Cfr. *Pabellón de Bruselas del 58. Corrales y Molezún*, «Memoria genérica del montaje del pabellón y la exposición», Madrid, Ministerio de la Vivienda, ETSAM, 2004.

ESENCIA, IDENTIDAD Y BELLEZA DE UNA MUJER NUEVA EN LAS IMÁGENES DE LECTORAS EN PINTURA Y FOTOGRAFÍA DESDE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX HASTA EL SIGLO XXI

ANNA CIOTTA
Universidad de Turín

No se nace mujer, se llega a serlo.
Simone de Beauvoir, *El segundo sexo*, 1949.

GÉNESIS Y DESARROLLOS DE LA IMAGEN DE LA LECTORA EN PINTURA Y FOTOGRAFÍA

LA ICONOGRAFÍA Y LA ICONOLOGÍA DE LA LECTORA EN EL ARTE, en el periodo comprendido entre la segunda mitad del siglo xv y la primera mitad del siglo xix, se limitaban a documentar los cambios sufridos por las mujeres en relación con los factores culturales, sociales y ambientales de la época. Entre la segunda mitad siglo xix y el siglo xxi, a través de la investigación iconográfica e iconológica en pintura y mediante el análisis de unas cuantas imágenes de lectoras en fotografía, ha sido posible recorrer las etapas fundamentales del proceso de formación del nuevo modelo cultural de mujer que estaba trazándose: es decir, una mujer que, mediante la lectura y la instrucción toma conciencia de sí misma, de sus deseos, de sus aspiraciones, de sus intereses, convirtiéndose, así, en la mujer que quiere ser. A partir, de hecho, de la segunda mitad del siglo xix, en pintura, se forma una nueva iconografía de la lectora conforme con el nuevo modelo cultural y social de mujer emancipada que estaba delineándose. Dicha iconografía representa el resultado de un proceso iniciado en los años sesenta del siglo xix tras la total afirmación del realismo en pintura en Europa junto con su poética de lo real, con la consiguiente exigencia de representar la realidad verdadera que, por lo tanto, involucró incluso esa nueva imagen de la mujer antes mencionada. La figura de la mujer lectora se convierte, pues, en la imagen de la nueva realidad que los realistas, justamente, querían representar. En Italia, los Macchiaioli, y especialmente Silvestro Lega, representaron a varias lectoras de conformidad con su propia aspiración hacia un mundo mejor basado en los valores post-unitarios resultantes del *Resurgimiento* italiano según



Fig. 1. Federico Faruffini,
La lectora, 1864-1865, óleo sobre
lienzo, 38,5 x 56,5 cm, Galleria
d'Arte Moderna, Milán. Crédito
fotográfico: Umberto Armiraglio.

los cuales la instrucción y, en particular aquella femenina, representaba un eje fundamental. Estos, sin embargo, y especialmente el grupo de Pergentina, estaban más interesados en devolver esa atmósfera intimista dentro o fuera del hogar que la figura de la mujer leyendo podía contribuir a crear, más que representar a la nueva mujer que estaba naciendo. El lienzo *La lectora*¹ [fig. 1] de Federico Faruffini, realizado entre 1864 y 1865, ha sido justamente considerado por Corrado Maltese «realmente digno de figurar entre las más bellas obras de todo el siglo XIX y entre los honores del movimiento realista»,² precisamente porque muestra la imagen real del nuevo modelo de mujer culta y liberada que estaba presentándose. Representa, de hecho, una mujer sola con un libro, libre de dedicarse al placer de la lectura, mientras se deja llevar por el placer de un cigarrillo pero, sobre todo, capaz de decidir de forma libre cómo pasar su propio tiempo libre, haciéndose un hueco solo para ella en el que nadie, y menos aún un hombre, podía interferir. La formación, sin embargo, del nuevo modelo cultural y estético femenino ha constituido el fruto de un proceso que, iniciado con la antes mencionada obra de Faruffini, no fue ni rápido ni simple. Las lectoras retratadas por Vittorio Matteo Corcos en las obras, *La lectura* (1880), *Inglesita* (1882), *Horas tranquilas* (1885), *Leyendo el Fanfulla* (1887), *Sueños* (1896), y *De lecturas en la playa* (h. 1910), así como aquella retratada

¹ CUCCINIELLO, O., «108. Federico Faruffini. La lettrice», en OLDANI, A., y ZATTI, P. (a cura di), *Galleria d'Arte Moderna, Milano: le collezioni*, Milano, Officina libraria, 2017, p. 142, y bibliografía anexa.

² MALTESE, C., *Storia dell'Arte in Italia: 1785-1943*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1960, p. 194.



Fig. 2. Ramon Casas i Carbó, Después del baile, 1899, óleo sobre lienzo, 46,5 x 56 cm, Museo de Montserrat. Donación J. Sala Ardiz.

por Ramon Casas i Carbó en el lienzo *Después del baile* [fig. 2], de 1899, atestiguan la dificultad y la falta de linealidad y de continuidad de dicho proceso. De hecho, se trata de mujeres procedentes de la alta burguesía, muy elegantes, que en un parque, en un salón, o estando de vacaciones leen periódicos, como el *Fanfulla*, revistas extranjeras como *The Graphic* y libros, y gozan del placer de la lectura y de estar al tanto. Sin embargo, solo la joven lectora de *Sueños* marca un pasaje importante y un viraje en la iconografía de la lectora. Ella, de hecho, llevando ropa elegante como las demás, en su postura, con su mirada fija y firme, aunque enigmática y sensual, hacia el observador, llevando guantes y sujetando la barbilla con una mano, y la otra agarrada en el respaldo del banco en el que está sentada, parece reflexionar, posiblemente inspirada por los libros que están a su lado, con su peculiar encuadernación amarilla de las ediciones Flammarion, sobre asuntos cuya naturaleza no podemos aclarar; antes que ser expresión de deseos pecaminosos e impuros, como se afirmó,³ dejan que ella quede en un estado suspendido y de inquietud por no ver con precisión ni su porvenir ni los recursos para que se cumpla. A diferencia de las demás lectoras de las obras antes mencionadas, que básicamente se adhieren al modelo femenino de mujer burguesa de la época aunque tengan una mayor conciencia determinada por la lectura, la de *Sueños* expresa en su mirada seductora y a la

³ CUCCINIELLO, O., «70. Vittorio Corcos. Sogni», en TADDEI, I.; MAZZOCCA, F., y SISI, C. (a cura di), *Corcos. I sogni della Belle Époque* [catálogo de la exposición que tuvo lugar en Padova, 6 de septiembre – 14 de diciembre de 2014], Venezia, Marsilio, 2014, p. 198.

vez volitiva una planificación de vida que la diferencia, precisamente, de las demás, y que podría ser, según afirma Anna Finocchi,⁴ aquella de una aspirante a escritora o de una estudiante, y que sin embargo podría incluso ser la de una joven mujer que sueña con tener una vida sentimental por fin libre de los patrones establecidos por la sociedad de la época y de la costumbre corriente: de esta manera, iría más allá de la definición de la obra como expresión del «tema de la *rêverie*».⁵ El siguiente lienzo ya mencionado, *De lecturas en la playa*, en el que la mujer parece seguir sin encontrar las respuestas a las preguntas que se había planteado la lectora de *Sueños* y, por lo tanto, parece incluso más melancólica, y aunque su mirada se clava en el observador, parece ajena y aislada en comparación con los chicos que están a su lado. Con la lectora de *Sueños*, por lo tanto, que ofrece la imagen de una mujer moderna que quiere emanciparse en una sociedad que todavía no ha cambiado, ya que ve en ella una «seductora perversidad»⁶ que posiblemente la lectura contribuyó a determinar, asistimos a un cambio de la iconografía, pero no de la iconología de la lectora. La lectora del lienzo *Después del baile*,⁷ de Ramon Casas, es muy reveladora, ya que muestra una delicada fase del proceso de creación del nuevo modelo femenino que poco a poco se estaba determinando a finales del siglo XIX, cuando la mujer, todavía incapaz de tomar una decisión, vivía suspendida entre pasado y futuro. La figura retratada por el pintor encarna una joven burguesa elegante que, agotada tras el baile, se abandona en el sofá, con una postura inconveniente y anticonvencional según la costumbre de las mujeres de la época, sujetando en una mano una libreta o un pequeño cuaderno, o hasta un carné de baile. El experto juego de colores de tonos opacos y brillantes, oscuros y claros, y el uso de áreas cromáticas definidas y compactas, en contraposición con las demás,

⁴ FINOCCHI, A., *Lettrici: immagini della donna che legge nella pittura dell'Ottocento*, Nuoro, Ilisso, 1992, p. 16.

⁵ CUCCINIELLO, O., «102. Vittorio Corcos. In lettura sul mare», en *Corcos. I sogni...*, *op. cit.*, p. 207.

⁶ CUCCINIELLO, O., «70. Vittorio Corcos. Sogni», en *Corcos. I sogni...*, *op. cit.*, p. 198.

⁷ El pintor utilizó el mismo modelo retratado en la idéntica posición y con unos ropajes casi idénticos a los que llevaba una figura femenina representada en un anuncio publicitario realizado por el mismo para la revista *Pel & Ploma* (MENDOZA, C., y DOÑATE, M., «67. Joven decadente», en COLL, I.; DOÑATE, M., y MENDOZA, C., *Ramón Casas. El pintor del modernísimo* [catálogo de la exposición que tuvo lugar en el Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona, 31 de enero – 1 de abril de 2001, y en la Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid, 11 de abril – 17 de junio de 2001], Barcelona, Museu Nacional d'Art de Catalunya; Madrid, Fundación Cultural Mapfre Vida, 2001, p. 198).

realizadas con pinceladas fluidas y desfleçadas, construyen una composición en la que el espacio es dividido en dos por el cuerpo de la mujer semiacomodado en el sofá verde, que desempeña el papel de fulcro visual y que traza una línea diagonal que empieza con el pie apuntalado en el suelo subrayado por el brillo de la hebilla metálica que resalta sobre el negro de la zapatilla a la moda y que termina con la melena de la mujer recogida en su cabeza: como si la lectura pudiera poner las alas a sus pensamientos pero que la realidad del tiempo, de la que todavía no se ha alejado de verdad, así como demuestra el pie apoyado en el suelo, no permite que ella pueda abandonarse por completo y volar más arriba con ellos. La pintura es significativa también porque muestra la imagen de una mujer que constituye un ejemplo de la nueva estética de la lectora también subrayada por el pintor en dibujos realizados durante los primeros años del siglo xx publicados en revistas como *Pel & Ploma* y *L'Avenç*. La inquietud, hecha de esperanza pero también de temor, causada por la lectura, la hace, de hecho, más misteriosa y fascinante, sobrepasando el banal cliché de la mujer mundana guapa pero fatua.

Sin embargo, la visión predominante de la mujer lectora es unilateral, ya que procede de una perspectiva masculina: una diferente y más amplia presencia de lectoras retratadas por artistas femeninas tanto en pintura como en fotografía, habría podido probablemente ofrecer una imagen de la mujer más profunda, objetiva y verdadera, superando el estereotipo de la mujer o espiritual, o álgida, u objeto y fuente del deseo masculino, hijo de una enraizada cultura de tipo patriarcal.⁸ Bien ejemplifica esto la pintura de Gwen John, *La convaleciente*, realizada entre 1918 y 1919, que retrata a una querida amiga de la pintora leyendo, ingresada en el hospital por un estado depresivo. La pintora, a diferencia de lo que haría un hombre, se centra en la condición psicológica y existencial de la convaleciente más que en su aspecto físico. En cualquier caso, los pintores y fotógrafos en las obras aquí analizadas han tenido el valor de retratar imágenes de mujeres leyendo representativas del progresivo e imparable proceso de emancipación que aquí se ha abordado. La pintura que con más eficacia sintetiza las diferentes fases de ese proceso de emancipación es *Reading between the Lines II*, de Nick Cudworth, de 2006. En ella, la mujer elegante que ha sacado una carta quizás de la caja abierta frente a ella cerca de los dos tomos que posiblemente acaba de consultar, en traje de noche, se prepara para salir, poniendo entre ella y la carta una distancia que no solo es material sino que señala una actitud

⁸ NOCHLIN, L., *Perché non ci sono state grandi artiste?*, Roma, Castelveccchi, 2019, pp. 19-36.

indiferente e independiente hacia su contenido y su autor. Una actitud completamente diferente de la que presenta la mujer del cuadro en la pared de la habitación: la lectora de *Mujer leyendo una carta*, de Johannes Vermeer (h. 1663). La pintura de Cudworth casi tiene un valor didáctico porque, al comparar dos imágenes de lectoras profundamente diferentes, muestra la transformación de la iconografía e iconología de la lectora entre los siglos XVII y XXI. En la pintura del seiscientos holandés la lectura femenina aparecía simplemente como una actividad nueva a la que se dedicaban muchas mujeres de los Países Bajos tras la ampliación de su alfabetización. La lectora de Cudworth muestra un cambio sustancial y no formal, producido en la mujer a través de la lectura: su lectora es una mujer autónoma e independiente cuya expresión, distante y larvadamente irónica, deja intuir un pensamiento crítico e independiente que la enriquece de misterio y fascinación, concediéndole una forma nueva de elegante belleza. La pintura de Baccio Maria Bacci, *Viejas hojas y cartas*⁹ (1953) documenta la fase anterior cruzada por las mujeres y documentada por la iconografía de la lectora. Representa, de hecho, una mujer que, al leer unas viejas hojas y cartas sacadas de un baúl, parece estar todavía muy anclada en el pasado al que parece pedir consuelo por su melancolía, según lo que expresa la posición de su mano en la tapa del mismo, como si quisiera mantenerlo abierto, y la de todo su cuerpo, orientado hacia lo que está leyendo y enfatizado por el color celeste de la camisa que sobresale, en una gama cromática neutra excepto por la alfombra azul cobalto en la que hay un rollo de papel, una hoja y un sobre color naranja.

MOTIVOS, TEMAS Y EFECTOS DE LA LECTURA EN LAS MUJERES EN PINTURA Y FOTOGRAFÍA DESDE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XIX HASTA EL SIGLO XXI

Los pintores y los fotógrafos, entre la segunda mitad del siglo XIX y el siglo XXI, y entre estos últimos, en particular, el norteamericano Steve McCurry¹⁰

⁹ BACCI, B. M., *Vecchie carte*, [1953, óleo sobre tablero contrachapado, Roma, Galleria d'Arte Moderna], en ANGELELLI, A.; PIRANI, F.; RAIMONDI, G., y VASTA D. (a cura di), *Donne. Corpo e immagine tra simbolo e rivoluzione* [catálogo de la exposición, Roma, Galleria d'Arte Moderna 24 de enero – 13 de octubre de 2019], Milano, SilvanaEditoriale, Cinisello Balsamo, 2019, p. 204.

¹⁰ McCURRY, S., *Instantes Steve McCurry*, London, Phaidon, 2019; McCURRY, B., *Steve McCurry: una vita per immagini*, Milano, Mondadori, 2018; McCURRY, S., *Ritratti: Steve McCurry*, London, Phaidon, 2017; McCURRY, S., y RIOTTA, G., *Il mondo di Steve*

y el húngaro André Kertész¹¹, han traducido en imágenes muy eficaces las diferentes razones según las cuales las mujeres leen.

Las pinturas *La liseuse* (1861), de Henri Fantin-Latour, *La lectora*, de Federico Faruffini, *la Lectora* (1873), de Francesco Netti, y *Mujer sentada*, de Eugenio Cecconi, realizada entre 1895 y 1900, son obras que de forma eficaz representan ese gozo que la mujer lectora siente al tener su propio tiempo para satisfacer sus deseos, estando a gusto en su propia casa, tumbada en un sofá o en una butaca, con su pila de libros para leer, un cigarrillo y una flor en un vaso, una taza de té o rodeada por sus objetos queridos. Ese mismo placer por la lectura se aprecia en una fotografía de Julia Margaret Cameron, *Alice Liddell*, del año 1870, en la que el gozo provocado por la lectura enfatiza la actitud estéticamente agradable y psicológicamente sosegada de la joven retratada y en la fotografía *Lee Miller y Tanja Ramm* (1931), de Theodor Miller, en la que se retrata a dos mujeres jóvenes, en la cama, en frente de la bandeja del desayuno, evidentemente satisfechas y serenas, leyendo un periódico bajo las sábanas.¹² Kertész recupera la imagen de una mujer joven y guapa, tumbada en el sofá leyendo unos papeles con evidente placer en una acogedora sala de estar llena de periódicos: *La ciudad de Nueva York, 10 de septiembre* (1965).¹³

Las mujeres leen cartas de amor, pero también libros prohibidos. Podría tratarse de un libro transgresivo aquel que, a escondidas, una chica está cogiendo de la estantería de una biblioteca, dedicada a libros de cine, fotografía y arte, en la fotografía¹⁴ de Cindy Sherman, *Untitled Film Still # 13* (1978),

McCurry: Steve McCurry si racconta a Gianni Riotta, Milano, Mondadori, 2016; McCURRY, S., *India*, Milano, Electa, 2015; McCURRY, S., *Steve McCurry: le storie dietro le fotografie*, Milano, Electa, 2013; McCURRY, S., y OSTERKOM, T., *Steve McCurry*, Hamburg, Storn Gruner + Jahr, 2012; McCURRY, S., *Steve McCurry: The Iconic Photographs*, Berlin, Phaidon, 2012; McCURRY, S., *L'istante rubato*, London, Phaidon, 2009; McCURRY, S., *In the Shadow of Mountains*, London, Phaidon, 2007; McCURRY, S., *Sojourn: narratives of Asia*, Modena, ModenArte, 2007; DAHÓ, M., y McCURRY, S., *Steve McCurry*, Milano, Hachette, 2005.

¹¹ FRIZOT, M., y WANAUVERBECQ, A. L., *André Kertész*, Paris, Hazan, Jeu de paume, 2010; KERTÉSZ, A., *Un autoritratto*, Udine, Art&, 1989.

¹² BOLLMANN, S., y HEINDENREICH, E., *Le donne che leggono sono pericolose*, Rizzoli, Milano, 2007, p. 145.

¹³ KERTÉSZ, A., *On Reading*, New York / London, W. W. Norton & Company, 2008, p. 66.

¹⁴ La fotografía forma parte de una serie completa titulada *Untitled Film Stills* que incluye sesenta y nueve tomas fotográficas en blanco y negro realizadas entre 1977 y 1980, que fue comprada en diciembre de 1995 por el MoMA de Nueva York, y fue objeto de una exposición por parte del mismo museo del 26 de junio al 2 de septiembre de 1997. Las fotografías

que muestra, precisamente, una ladrona de libros, protagonizada por la misma autora camuflada de actriz famosa, Brigitte Bardot. El libro podría ser *The visual Dialogue* del histórico del arte Nathan Knobler, publicado en 1971, muy famoso en los sesenta ya que ofrecía una interpretación del mundo artístico completamente opuesta a la «visual illiteracy».¹⁵ En la imagen de la ladrona de un libro se vislumbra, por un lado, la exigencia de la mujer de la época de adherirse a un modelo estético dominante representado, en este caso, por la estrella francesa y, por el otro, la exigencia de mantenerse al tanto y participar en el debate artístico sobre temas controvertidos como el lenguaje en las artes visuales y, además, adoptando un espíritu crítico e independiente. El libro puede incluso ser una herramienta capaz de llevar a la mujer hacia la perdición. El lienzo¹⁶ de Augustus Leopold Egg, *Pasado y presente, n.º 1* [fig. 3], del año 1858, representa una escena situada en un salón de estar de la burguesía, lleno de símbolos, en el que la mujer yace en el suelo a los pies del marido que acaba de descubrir su traición, posiblemente por haber leído un libro de Honoré de Balzac; en la silla, sobre la que las dos hijas del matrimonio han construido un castillo de cartas que se está derrumbando simbolizando, de esta manera, el fracaso del casamiento de sus padres. La posición de los brazos de la mujer y las pulseras bien atadas en las muñecas, como si fueran cadenas, subraya la dramática condición de la mujer de la época victoriana en la que el adulterio femenino, a diferencia del masculino, se consideraba igual que un crimen. Uno de los efectos de la lectura es crear igualdad entre los dos sexos y causar comunión entre dos espíritus libres. Lo confirma el retrato de Ford Madox Brown,

cristalizan varias imágenes de modelos femeninos inspirados en películas, como si fueran los fotogramas, en los que se muestra cómo la identidad de las mujeres norteamericanas en el periodo de posguerra pueda ser moldeada por los medios de comunicación. Algunas de estas mujeres están leyendo cartas, periódicos o libros, expresando, así, que la identidad de esa nueva mujer americana depende incluso de su instrucción y que dicha instrucción es capaz de aportarle misterio, fascinación y sensualidad como en: *Untitled Film Still # 5*, 1977; *Untitled Film Still # 33*, 1979; *Untitled Film Still # 34*, 1979; *Untitled Film Still # 83*, 1980 (SHERMAN, C., *Cindy Sherman: The Complete Untitled Film Stills*, New York, The Museum of Modern Art, 2003; *Cindy Sherman: untitled film stills*, Munich, Schirmer/Mosel, 1998, plates, 4; 11; 21; 22; 40). <<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/1997/sherman/>> (consulta: 14/9/2019).

¹⁵ BOLLMANN, S. y HEINDENREICH, E., *Le donne che...*, *op. cit.*, p 128.

¹⁶ LAMBOURNE, L., *Victorian Painting*, London, Phaidon, 1999, pp. 374-375; WOOD, C. *Victorian Painting*, London, Weidenfeld & Nicolson, pp. 52-53.



Fig. 3. Augustus Leopold Egg, Pasado y presente, n.º 1, 1858, 635 x 762 mm, Tate, Londres. Photo ©Tate.

Henry Fawcett; Doña Millicent Garrett Fawcett,¹⁷ del año 1872, en el que un profesor de la Universidad de Cambridge, Henry Fawcett, y su mujer, Millicent Garret Fawcett,¹⁸ ambos muy activos en las batallas por la igualdad de las mujeres, son representados mientras el profesor quizás está dictando algo a su mujer que tiene una pluma en la mano derecha, mientras que con la izquierda sujeta una hoja que, posiblemente, acaba de escribir para él. La obra muestra que su relación paritaria se basa sobre todo en una comunión espiritual e intelectual que la instrucción y el activismo sociopolítico de la mujer, compartido con el marido, contribuye a cimentar.

En la pintura *Hotel Room*, del año 1931, de Edward Hopper¹⁹ una mujer que lleva una vida errabunda, viajando sin parar y frecuentando estaciones y habitaciones de hotel, lee el horario de trenes de su próximo viaje. La lectora es el emblema de la alienación de la mujer contemporánea que se desplaza

¹⁷ FUNNEL, P. y MARSH, J., *A guide to Victorian and Edwardian Portraits*, London, National Portraits Gallery, Swindon, National Trust, 2011, p. 49; SAYWELL, D., y SIMON J. (edited by), *Complete Illustrated Catalogue*, London, National Portraits Gallery, 2004, p. 214.

¹⁸ Millicent Garrett Fawcett, después de casarse se convirtió en una sufragista muy activa y, cuando su marido murió, llevó durante treinta y cinco años la National Union of Women's Suffrage.

¹⁹ ROSSI PINELLI, O., *Hopper, 1882-1967*, Firenze / Milano, Giunti 2018; OTTINGER, D., y LLORENS, T. (edited by), *Hopper*, Paris, Réunion des Musées Nationaux; Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza, 2012; LEVIN, G., *Edward Hopper: The Art and the Artist*, New York / London, W. W. Norton, New York, Whitney Museum, 1980.

igual que un autómatas por los «no-lugares» de la vida moderna, como estaciones, aeropuertos y hoteles anónimos. La imagen de la lectora que nos presenta McCurry en la fotografía *St. Moritz, Suiza*,²⁰ de una joven y atractiva mujer en el vestíbulo de un elegante hotel de la población suiza, leyendo, sola y encogida en un sofá, tratando de encontrar un contacto casi físico con su libro por el gesto de su palma de la mano abierta en una de las páginas, como si lo abrazara, es igualmente el emblema de la soledad de la mujer contemporánea determinada por la falta de diálogo incluso con las personas que la rodean, como el hombre al lado de la lectora, también despreocupado de ella, leyendo un periódico a sus espaldas. La relación casi física que la lectora establece con el libro se expresa en la fotografía²¹ de McCurry, *Chiang Mai, Tailandia* (2012), en la que se retrata a una mujer tailandesa, ya no joven, en su traje tradicional, leyendo con mucha pasión. El fotógrafo es capaz de captar magistralmente un aspecto más de la lectura en las mujeres, mostrando cómo el libro puede producir una unión simbiótica con la lectora, no solo intelectual sino también física. Esta simbiosis es representada por el largo cuello estrecho moldeado por el collar metálico del que surge la pequeña cabeza de la mujer, agachada sobre el libro, que se convierte en una prolongación de su mente, o incluso una parte de su cuerpo que aumenta su innata elegancia enfatizando su natural encanto. La misma simbiosis de carácter casi anatómico se aprecia en una fotografía²² de Kertész, *París* (1928), en la que una pequeña mujer anciana sentada en una silla en la calle se inclina sobre la página, que está muy cerca de sus ojos y parece formar un conjunto con sus manos arrugadas, hasta el punto de que casi parece ser una prolongación de estas. El mismo Kertész trata el tema de la soledad de las lectoras ancianas en *Hospice de Beaune, France*²³ (1929), y también lo hace

²⁰ La fotografía forma parte de una colección de fotografías que constituye un homenaje de McCurry a Kertész publicada en una monografía en el año 2017. McCURRY, S., *Steve McCurry: leggere*, Milano, Electa, 2017, pp. 104-105, primera edición italiana 2016.

²¹ McCURRY, S., *Steve McCurry: leggere, op. cit.*, pp. 136-137. La fotografía se expuso también en la Exposición *Steve McCurry: leggere* que tuvo lugar en Turín, en el Palazzo Madama, del 9 de marzo al 1 de julio de 2019, coordinadores: Biba Giacchetti y Roberto Cotroneo (de aquí en adelante se abreviará el título como: *Turín 2019*). En ella había sesenta y cinco fotografías que el gran fotógrafo dedica a la afición por la lectura que anima a las personas de cualquier edad, de las más diversas capas sociales y en los más disparatados lugares geográficos.

²² KERTÉSZ, A., *On Reading, op. cit.*, p. 25.

²³ KERTÉSZ, A., *On Reading, op. cit.*, p. 71.

McCurry en *Uglich, Rusia*²⁴ (2015). En ambas tomas, dos mujeres ancianas parecen aisladas del mundo, envueltas entre las cortinas de las colgaduras de una cama en la primera fotografía, y entre los trapos de lino picado que bajan del techo en la segunda, como si se encerrara el entorno en el que a las dos mujeres mayores les gusta refugiarse, igual que un remanso de paz, para huir, quizás, de los pensamientos tristes de la vejez y sentirse todavía activas y vitales.

La lectura ejerce un gran poder formativo en el intelecto produciendo cambios en el alma de las mujeres; por eso tiene que entrar en sus vidas desde pequeñas, es decir, cuando empieza el proceso de emancipación femenina. El valor de la lectura en la vida de las niñas para que ellas tengan un crecimiento saludable y sereno, incluso en aquellos lugares donde las condiciones sociopolíticas no lo permitirían, ha sido subrayado de forma maravillosa por McCurry en imágenes de niñas lectoras afganas²⁵ que relatan los cambios ocurridos en la estructura política y social de su país entre 1984 y 2002. El momento histórico que se había dado en Afganistán entre 1978 y 1992, cuando con la llegada al poder del Partido Democrático Popular de Afganistán²⁶ se fomentó una campaña de alfabetización y escolarización masiva, a raíz de la cual las niñas tuvieron la posibilidad de ir a las escuelas, ha sido contado por el fotógrafo en la instantánea²⁷ *Afganistán* (1984), que retrata un grupo de jóvenes alumnas dando clase, con sus ojos ávidos de saber y maravilla. En el año 1992, Afganistán se convirtió en una República islámica y se cerraron las escuelas femeninas y las mujeres ya no podían estudiar ni trabajar y se vieron privadas de sus derechos. El fotógrafo norteamericano realizó entonces *Herat, Afganistán*²⁸ (1992), en la que una niña, con su cabeza tapada por un pañuelo blanco, mira hacia el foco con ojos de resignación, escudándose con sus libros y cuadernos que sujeta con desesperación en su pecho, como si señalara que ahí ella pone su única tenue

²⁴ McCURRY, S., *Steve McCurry: leggere, op. cit.*, pp. 18-19. La fotografía se expuso también en *Turín 2019*.

²⁵ En *Turín 2019* había diversas fotografías de niñas lectoras afganas sacadas entre 1984 y 2002.

²⁶ Este momento histórico lamentablemente fue reemplazado por otro de regresión y oscurantismo, debido al régimen fundamentalista islámico, tras la instauración, en el año 1992, de la República islámica. Sin embargo, Afganistán nunca dejó de estar en guerra hasta el año 1996 y, entre los diversos grupos beligerantes, los talibanes tomaron la delantera, gobernando hasta finales de 2001, cuando la condición de las mujeres no mejoró sustancialmente.

²⁷ Dicha fotografía fue también incluida en *Turín 2019*.

²⁸ Dicha fotografía fue también incluida en *Turín 2019*.

esperanza, esperando protección, como si se tratara de escudos. A finales de 2001, a raíz de los ataques a las Torres Gemelas,²⁹ los americanos contribuyeron a derrocar el régimen de los talibanes, pero la condición de la mujer no mejoró sustancialmente.³⁰ Las bellísimas fotografías de niñas lectoras realizadas en el año 2002 atestiguan, de hecho, la persistencia de una condición femenina muy precaria en relación con la instrucción y la emancipación. Precisamente en el año 2002, McCurry saca la fotografía³¹ *Kunduz, Afganistán*, en la que una niña afgana con su cabeza cubierta por un pañuelo negro, el rostro ya adulto, mira hacia la cámara con esperanza pero también temor por el incierto porvenir, y con sus manos sujetando el libro, como si fuera una extensión hacia el mundo, parece señalar en ello el medio a través del cual quiere rescatar su propia existencia contribuyendo al progreso de su país. McCurry, mediante los grandes, profundos ojos oscuros, y la postura del cuerpo de la niña, parece afirmar que el futuro de Afganistán está puesto en aquellas lectoras y depende de la posibilidad de que ellas se puedan convertir en mujeres libres y conscientes por medio de la lectura y de la instrucción. Además, con la fotografía³² *Afganistán* quiere transmitir la idea de que la lectura para las niñas afganas de la época podía ser una herramienta para vivir una infancia saludable y normal, aun viviendo en una situación anormal: el fotógrafo necesita la visión de cerca para representar mejor los rostros de las dos niñas leyendo, serenas y sonrientes, una libreta posiblemente de la escuela, ya que parecen no solo felices de aprender, sino también despreocupadas, igual que deberían ser todos los niños de esa edad, lo que bien se expresa en las dos fotografías³³ de Kertész, *Ciudad de Nueva York, 19 de abril* (1938) y *La ciudad de Nueva York, 23 de septiembre* (1962), que retratan, respectivamente, a una niña con una corona de flores en la cabeza leyendo un libro en un ambiente sereno, posiblemente se trata de una obra del colegio; y otra, también leyendo un libro, con sus muñecas, sumergida en un microcosmos infantil acogedor y sereno.

²⁹ MAGNUM PHOTOGRAPHERS, S. MCCURRY *et alt.*, *New York September 11*, New York, PowerHouse Books, 2001.

³⁰ Las mujeres ya no tenían que llevar el burka, podían trabajar y ocupaban puestos gubernamentales importantes. Sin embargo, en las zonas rurales se seguía denegando el acceso a la instrucción básica y el ejercicio de los derechos fundamentales.

³¹ Dicha fotografía se expuso también en *Turín 2019*.

³² Dicha fotografía se expuso también en *Turín 2019*.

³³ *On Reading, op. cit.*, pp. 18-19.

La investigación de las obras pictóricas y de las fotografías examinadas ha permitido recorrer las etapas fundamentales de la génesis de un nuevo modelo cultural y estético de mujer contemporánea que encuentra en la lectura la raíz de una nueva identidad y la matriz de una forma nueva de belleza femenina en el arte, que se basa en la combinación entre cultura y belleza y en la fascinación que ahí se produce.

Por lo tanto, se puede concluir que el lema de las mujeres contemporáneas, que se reconocen en el nuevo modelo femenino ofrecido por las imágenes de las lectoras arriba examinadas, que la lectura ha hecho más conscientes y por eso más bellas, podría ser: «leo, luego existo».

HERMENEGILDO LANZ: LA HUMILDAD CREATIVA AL SERVICIO DE UN NUEVO CIVISMO CULTURAL EN LA GRANADA «DE FEDERICO»

EMILIO J. ESCORIZA ESCORIZA
Museo Casa de los Tiros de Granada
Universidad de Granada

LANZ, OCULTO E IMPRESCINDIBLE

HERMENEGILDO LANZ (SEVILLA, 1893 – GRANADA, 1949) FUE UN ARTISTA E intelectual clave para comprender el intento de modernidad cultural y estética experimentado en la sociedad granadina de las décadas previas al estallido de la contienda civil española. Su papel en ese momento ha sido ensombrecido por la preponderancia otorgada a descollantes figuras como Federico García Lorca o Manuel de Falla, con los que compartió generación y pertenencia a la tertulia de «El Rinconcillo»,¹ así como por su posterior depuración durante el régimen franquista. No solo estas razones, esgrimidas por la literatura que se ha acercado a su estudio, sino también las peculiaridades del desarrollo de su actividad artística, han hecho que el personaje haya tenido un débil eco. A la vez, las mismas peculiaridades redundan, como pretendemos demostrar, en su significación para el estudio de la formación de la modernidad y vanguardia histórica en nuestro país y en el mapa general del continente europeo.

En nuestra opinión, Lanz es un creador e intelectual de máximo interés porque el desarrollo de su carrera profesional (dedicado a la enseñanza del Dibujo en la Escuela Normal de Granada, no participando nunca de los cauces del mercado artístico); de su biografía personal (protagonista de la vida cultural granadina desde su llegada en 1917, hasta el triunfo del bando nacional), y de su evolución estilística (trayendo desde Madrid —donde se formó— unos

¹ ESCORIZA, E.; GARCÍA BASCÓN, A., y SORIA OLMEDO, A., *La generación de plata. Los primeros pasos de la vanguardia en Granada*, Sevilla, Consejería de Cultura, 2007, y HENARES CUÉLLAR, I., «Ángel Barrios. Los amigos pintores del músico. La cultura artística en Granada del fin de siglo a la vanguardia (1880-1930)», en VV. AA., *Ángel Barrios: creatividad en la Alhambra*, Granada, Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, pp. 93-100.

planteamientos cercanos al realismo regionalista, para inesperadamente, en un centro periférico, transformarlos en unos comportamientos de modernidad ecléctica tendentes a la depuración formal propia de los años veinte), estas circunstancias, decimos, lo convierten en epítome de ese proceso de emergencia, incompleto, de la modernidad vivido por las ciudades de mediano tamaño alejadas de los centros preponderantes de generación de estas nuevas corrientes de pensamiento estético y cultural.

ACCIÓN, FORTUNA Y LOGROS

Creador polifacético y polimórfico, participó en hitos de la historia contemporánea de la escenografía de nuestro país,² como la representación del teatro de títeres de cachiporra pergeñado por Federico García Lorca, Manuel de Falla y el propio Lanz (1923), en la casa del universal poeta [fig. 1], y ese mismo año, en París, en la residencia de la princesa de Polignac, trabajó como diseñador y productor de diversos elementos escénicos para la puesta en escena del *Retablo*

² La relevancia de estos episodios fue reseñada en su día por FRANCÉS, J., «Los bellos ejemplos. En Granada resucita el guignol», *La Esfera*, CDLXXIV, Madrid, Prensa Gráfica, 1923, sin paginar, y MORA GUARNIDO, J., «Crónicas Granadinas. El teatro “cachiporra” andaluz», *La Voz*, Madrid, 12/1/1923, sin paginar. En estudios retrospectivos actuales: CASTILLO HIGUERAS, J. M. (ed.), *Hermenegildo Lanz y las vanguardias culturales* [catálogo de exposición], Granada, Imprenta Urania, 1978; HERNÁNDEZ, M., «Falla, Lorca y Lanz en una sesión granadina de títeres (1923)», en DOUGHERTY, D., y VILCHES DE FRUTOS, M. F. *El teatro en España entre la tradición y la vanguardia, 1918-1939*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1992, p. 229; PERSIA, J. de, *Hermenegildo Lanz, escenógrafo: las experiencias teatrales en los años veinte granadinos (1922-1936)*, Granada, Archivo Manuel de Falla, 1993; PLAZA CHILLÓN, J. L., *El Teatro y las artes plásticas: escenografía y estética teatral de vanguardia: Federico García Lorca, La Barraca y otros montajes (1920-1937)* [tesis], Granada, Universidad de Granada, 1996; PLAZA CHILLÓN, J. L., «Tendencias de la escenografía teatral en España de 1920 a 1936. Entre la tradición y la vanguardia: de Salvador Alarma a Maruja Mallo», *Teatro: Revista de Estudios Teatrales*, 13-14, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1998-2001, pp. 95-135; SORIA ORTEGA, A., «Hermenegildo Lanz en la Granada de su tiempo», *Príncipe de Viana. Anejo*, 18, Pamplona, Gobierno de Navarra: Institución Príncipe de Viana, 2000, pp. 393-404; ARCAS ESPEJO, A., *Escenografía en la música de Manuel de Falla: del Amor brujo al Retablo de maese Pedro* [tesis], Sevilla, Universidad de Sevilla, 2017; CHRISTOFORIDIS, M., *Aspects of the Creative Process in Manuel de Falla's El Retablo de maese Pedro and Concerto* [tesis], Melbourne, University of Melbourne, 1997, y del mismo autor *Manuel De Falla and Visions of Spanish Music*, Abingdon / Nueva York, Routledge, 2018.



Fig. 1. Artículo de José Francés «Los bellos ejemplos. En Granada resucita el guñol», aparecido en *La Esfera*, 10/2/1923. Hemeroteca del Museo Casa de los Tiros.



Fig. 2. Folleto de la Velada Brumario celebrada en el Ateneo de Granada, 16/11/1928. Colección Herederos de Lanz.

de maese Pedro. Participó activamente, además, en episodios como el Concurso de Cante Jondo de 1922, o la «Velada Brumario» [fig. 2] paralela a la revista *Gallo*, para la que dictó una conferencia sobre el «Cubismo». En su día, de manera individual, llegó a cosechar un relativo prestigio que a continuación pondremos de manifiesto.

Eugenio d'Ors, bajo seudónimo, en uno de la serie de artículos «Calendario y lunario. La Vida Breve», ensalzaría una de sus carpetas xilográficas titulada *Estampas de Granada*, aparecida en 1926, con las siguientes palabras:

[...] grabadas en madera por un refinado artista de allí, amigo de todos mis amigos de allí, Hermenegildo Lanz, de muy limpia vocación estética, en aquel que cierta loa en verso —que abrió, a guisa de discurso inaugural, uno de los cursos que, en el siglo XVIII estableció la Casa-Lonja de Barcelona— llamaba, con graciosa caracterización:

El arte de grabar *fino y pausado* [...].³

³ UN INGENIO DE ESTA CORTE, «Calendario y lunario. La Vida Breve», *Blanco y Negro*, Madrid, Prensa española, 1/8/1926, pp. 69-70.



Fig. 3. Detalle de la reseña de José Francés «Las estampas granadinas de Hermenegildo Lanz», *La Esfera*, 2/6/1928. Hemeroteca del Museo Casa de los Tiros.

José Francés le dedicó, al mismo álbum, en un artículo de dos páginas en la revista *La Esfera*, un elogio más meditado, reflexionando sobre cómo fue capaz de solventar la dificultad de evolucionar estilísticamente desde el lastre de la tradición pictórica en la Granada de aquel momento:

Hermenegildo Lanz, que ha transmitido á la blandura del boj los contrastes de claridad y sombra granadinos. Sus xilografías son laúdes de una cristiana austeridad, no kásidas de ancestral lujuria. Los sitios, las arquitecturas, hasta los celajes mismos adquieren bajo la mano apasionada de este artista un aspecto insospechado y dramático. El claroscuro hábilmente logrado basta para sugerir la fantasmagoría de aquella luz y aquella gloria cromática que es Granada. Negro y blanco son suficientes en este caso de sobriedad emotiva propuesto por el grabador.⁴ [fig. 3]

De un crítico con la relevancia de Juan de la Encina, cosechó la más rotunda, a la par que sincera, loa pública aparecida en medios escritos. Fue redactada después de asistir a la puesta en escena del *Gran teatro del mundo* de Calderón de la Barca, durante las fiestas del Corpus granadino, celebradas en la Alhambra durante una noche de junio de 1927 [fig. 4]. Se contenía en una reseña [fig. 5] con forma de misiva, dirigida a uno de los compañeros generacionales granadinos del propio Lanz, Melchor Fernández Almagro (por aquel entonces crítico teatral de *La Voz*), que ensalzaba su labor descollante como uno de los pocos escenógrafos modernos de España, a la vez que confesaba su grata sorpresa por descubrir sus excelencias:

⁴ FRANCÉS, J., «Las estampas granadinas de Hermenegildo Lanz», *La Esfera*, Madrid, Prensa Gráfica, 2/6/1928, s. p.



Fig. 4. Manuel Torres Molina, fotografía de la representación de *El gran teatro del mundo en la fiesta del Corpus de Granada, 1927. Museo Casa de los Tiros.*

Fig. 5. Detalle de la reseña de Juan de la Encina «El gran teatro del mundo», *La Voz*, 29/6/1927. Hemeroteca del Museo Casa de los Tiros.



Hermenegildo Lanz ha sido para mí, ¿cómo lo diré?... en fin, un descubrimiento. Ignoraba yo de su existencia —los críticos de arte ignoramos tantas cosas—, aunque me sonaba su nombre como el del escenógrafo que montó en casa de la princesa de Polignac, en París, *El retablo de maese Pedro*, de nuestro amigo el maestro Falla. [...] El caso es que desde la otra noche me veo en la necesidad de reconocer a Lanz como uno de los pocos escenógrafos modernos, genuino escenógrafo que poseemos actualmente en España [fig. 5].

El crítico, además, vaticinó acertadamente el éxito y la resonancia nacional del evento. Sin embargo, su fortuna crítica como escenógrafo, disciplina a la que, en la madurez de su carrera,⁵ le tuvo mayor aprecio, no sobrepasó los éxitos alcanzados en aquella ocasión.

A este elenco de buenas críticas, para dar cuenta del devenir de su carrera profesional como artista, hay que añadir su participación en dos exposiciones nacionales de Bellas Artes, de manera previa a su llegada a Granada, la de 1915⁶

⁵ MATA, J., *Apogeo y silencio de Hermenegildo Lanz*, Granada, Diputación, 2003, p. 42.

⁶ *Catálogo oficial de la Exposición Nacional de pintura, escultura y arquitectura. Año 1915*, Madrid, Artes Gráficas Mateu, 1915, p. 28.

y la de 1917,⁷ en la que fue premiado con una tercera medalla y una bolsa de viaje de 3.000 pesetas;⁸ y, ya residiendo en Granada, en la de 1920,⁹ participando en todas con aguafuertes. Por ello, a lo largo de la mayor parte de su carrera se consideró que la actividad principal del creador fue la de aguafuertista. Juan Mata¹⁰ reparó en la paradoja de que, justo después de abandonar (en 1928, tras el éxito de *Estampas de Granada*, hasta 1944) su carrera como grabador, fue instado por la Dirección General de Bellas Artes a presentar algunos aguafuertes para la Exposición Internacional de Pintura, Escultura, Dibujo y Grabado, organizada como evento paralelo de la Exposición Internacional de Barcelona de 1929. Un reconocimiento que tuvo continuidad en la convocatoria a participar en el Pabellón de España de la XVII Exposición Internacional de Arte de Venecia, en 1930, y, en 1931, con la invitación para concurrir a la Exposición de Aguafuertistas Españoles organizada por la Nordiska Kompaniet en Buenos Aires.¹¹

Por aquel entonces había relegado su interés por el arte de la estampación, quizás espoleado por la crítica de Juan de la Encina, y volcado su atención en un considerable listado de disciplinas plásticas e intelectuales, fruto de un carácter marcado por una voracidad creativa e inagotable curiosidad autodidacta. En 1919, dos años después de finalizar su formación primera en la Escuela Superior de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid (durante 1912 a 1917), dio comienzo a sus estudios de Arte Decorativo Industrial en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid, titulación dirigida por Rafael Doménech (director y fundador de la institución museística y catedrático de Historia y Estética de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando). Así, a su primer bagaje centrado en las artes de la pintura y del grabado, añadía el cultivo del diseño ligado a las artes industriales del más diverso cuño, desde el diseño gráfico y de carteles, al diseño de interiores, el diseño de mobiliario, escaparatismo, incluso el diseño de juguetes, llegando a diseñar su propia casa-estudio en 1935, en un lenguaje marcadamente racionalista.

Ya en 1928, asistió a unos cursos organizados por la Delegación Regional de

⁷ *Exposición Nacional de pintura, escultura y arquitectura. Catálogo oficial. MCMXVII*, Madrid, Artes Gráficas Mateu, 1917, p. 30.

⁸ MATA, J., *Apogeo...*, *op. cit.*, pp. 50-53.

⁹ *Catálogo oficial de la Exposición Nacional de Bellas Artes*, Madrid, Artes Gráficas Mateu, 1920, p. 27.

¹⁰ MATA, J., *Apogeo...*, *op. cit.*, pp. 51-52.

¹¹ *Ibidem*.

Murcia de la Comisaría de la Seda, con la intención de recuperar en Granada el arte de la sericultura, momento en el que deben datarse varios diseños textiles realizados mediante la técnica del Batik. Siempre atento a las innovaciones de la sociedad de su tiempo, tampoco fue ajeno a nuevos medios de creación visual como la fotografía, legando un inmenso catálogo de diverso carácter, desde experimentaciones plenas de modernidad técnica y compositiva, a las meramente documentales, como en las que plasmó las actuaciones de «La Barraca» en la localidad de Almazán (Soria), acompañando a sus amigos Fernando de los Ríos y Federico García Lorca.

De un documento de la Secretaría del Ateneo Científico Literario de Granada, que hace resumen de la labor llevada a cabo por Lanz como presidente de esta institución cívica, redactado al término de su mandato en 1932, Juan Mata infiere la reclamación de la primicia de la «barraca». Citamos literalmente:

Lamenta esta Secretaría que no figure en acta, no obstante lo consigna porque le consta, su conferencia en este Ateneo sobre «Cubismo» que produjo gran sensación, y sus deseos, de hacer en Granada, antes que surgiera la de Madrid, «La Barraca de Arte» para los pueblos de la provincia y un guiñol para los niños de Granada, que el Ateneo había de presentar en las plazas públicas, y que falto de los medios precisos no pudo llevar a cabo a pesar de sus esfuerzos y de la promesa de apoyo del Ministerio de Instrucción Pública, que no se hizo efectivo a causa de las imperiosas necesidades de toda índole del País.¹²

Desde su puesto, en enero de 1932, meses antes de tomar las instantáneas de Almazán, Lanz envió dos cartas al diario local *El Defensor de Granada*, que describían esta iniciativa, dejando constancia de que sus miembros estaban trabajando:

intensamente en la puesta en la organización de una «Barraca de Arte» para recorrer los pueblos de Granada con el apoyo de valiosos elementos y personalidades que nos animan en cariñosos telegramas y nos estimulan con sus personales aportaciones.

Conviene hacer notar que esta «Barraca de Arte» fue ideada en Granada a raíz de la creación de un teatro infantil [quizás refiriéndose a la sesión de Títeres del día de Reyes de 1923], y por elementos hoy de este Ateneo y que ahora será una realidad, gracias al esfuerzo de los mismos y a la importante ayuda que tiene.¹³

¹² MATA, J., *Apogeo...*, *op. cit.*, p. 89.

¹³ LANZ, H., «Una carta. La labor del Ateneo de Granada», *El Defensor de Granada*, 27.901, Granada, 2/1/1932, ed. tarde, p. 2.; texto repetido en el n.º 27.902 del mismo diario, Granada, 3/1/1932, ed. mañana, p. 1.

Aclaraba Lanz, días después, en el mismo diario, que la «Barraca de Arte» limitará su acción a los pueblos de la provincia de Granada y que en la ciudad capital de la misma, se proyectaba:

un gran guñol, en el salón de nuestro Ateneo, para los niños de los socios, con representaciones frecuentes y periódicas; pero como el Ateneo no quiere limitar su actividad a nuestra Casa, saldremos a la calle, y en las plazas y jardines de Granada haremos representaciones para todos los niños de la ciudad.

En esta labor, en la que pondremos todo nuestro entusiasmo y desinterés, no nos guía más que nuestro amor a la infancia, que precisa de emociones nobles que contribuyan a su formación espiritual.¹⁴

Más allá de la reivindicación de la primicia de la idea, lo más relevante de esta iniciativa estriba en situar a Lanz, en cuanto a su ideario cultural y artístico, a la par de los comportamientos intelectuales y culturales más avanzados de nuestro país. Demostraba, con ello, un concepto de la función del arte y de la cultura imbricados en el progreso social similar al que estaba presente, como fermento ideológico y estético, en los intelectuales más renombrados de su tiempo. En este punto, como apoyo a esta idea cívica del arte y de la cultura, es necesario recordar su pleno convencimiento en la superioridad de las artes escénicas, ya que, en sus propias palabras, «poco a poco se va mostrando al mundo el lugar legítimo que la escenografía ocupa y su contribución al más bello espectáculo de arte de todos los tiempos» y, finalmente, pensaba que este era el «único medio de fundirse en un solo sentimiento que transmitir al público, misión definitiva del teatro».¹⁵

De este modo, se alineaba con esa vertiente de la modernidad y vanguardia europeas que consideraban las artes escénicas como el medio ideal para la *Gesamtkunstwerk* ansiada en aquel momento. Para Lanz, en consonancia con su labor docente y su marcada filantropía, el objeto de este nuevo vehículo estaba fundamentalmente dirigido al uso del arte como instrumento pedagógico. De hecho, en nuestra opinión, lo que lo diferencia de otros artistas plásticos surgidos del mismo magma granadino «rinconcillista» (como Manuel Ángeles Ortiz o Ismael González de la Serna, bien situados en la Escuela de París) es que nunca abandonó definitivamente (exceptuando su testimonial estancia en París durante 1923 y sus continuos viajes de perfeccionamiento a Madrid) la

¹⁴ LANZ, H., «Ateneo de Granada. Aclaraciones a una carta», *El Defensor de Granada*, 27.908, Granada, 7/1/1932, ed. mañana, p. 1.

¹⁵ MATA, J., *Apogeo...*, *op. cit.*, p. 42.

ciudad que lo acogió, ni desarrolló una carrera paradigmática como artista sujeto a los devaneos del mercado y a comportamientos típicamente bohemios. En cambio, su talante humilde, recto, incluso religioso,¹⁶ le hizo volcarse vocacionalmente en la enseñanza, a pesar de los reproches de Manuel de Falla,¹⁷ su “segundo padre”, tal y como el propio Lanz lo denominó.¹⁸

Pensamos que en esta coyuntura profesional está el origen de su relativo desconocimiento y poco relevante fortuna crítica, más que, pero sin olvidarlo, el ostracismo que vivió después del desenlace de la Guerra Civil durante el cual fue sometido a varios registros en su vivienda, un «destierro» a la ciudad de Logroño, así como la suspensión, durante varios años, de empleo y sueldo como catedrático de Dibujo.¹⁹ A la par, como ocurre con otros granadinos que pertenecieron a la misma generación y transitaron el mismo tiempo que Federico García Lorca, su proyección, muy a menudo, queda eclipsada por la preeminencia del genio de Fuentevaqueros. Aunque la proximidad de Lorca puede servir de beneficio —en el sentido de que la cercanía concita de manera inmediata la atención— a la vez puede ser un hándicap que ensombrece al personaje en cuestión. En apoyo de esta opinión, se puede observar cómo en un artículo —cuya finalidad es ensalzar al propio Hermenegildo Lanz— aparecido en el diario *El País* se recurre a este título «Aquel titiritero a la vera de Lorca»,²⁰ sin ni siquiera citar su nombre. En el enunciado, además, se repara en el hecho de que, muy a menudo, y, de manera más o menos coloquial, se suele prestigiar con la expresión «de Federico» o «de Lorca» (como hace el título de esta comunicación de manera intencionada) títulos de nuevas actividades culturales, o las propias iniciativas en las que participó el poeta, incluso habiéndose generado de manera colectiva: *apud* «La Barraca de Federico García Lorca».

¹⁶ MATA, J., *Apogeo...*, *op. cit.*, p. 45.

¹⁷ Según Mata, Manuel de Falla «le reconvino en alguna ocasión que siguiera amarrado a su oficio de profesor de maestros y no se entregara por entero a su labor creadora». *Cfr.* MATA, J., *Apogeo...*, *op. cit.*, p. 67.

¹⁸ MATA, J., *Apogeo...*, *op. cit.*, p. 21.

¹⁹ Tema tratado de manera exhaustiva en MATA, J., *Apogeo...*, *op. cit.*, pp. 91-119 y en GARCÍA, A. V.; COVALEDA, A.; ESCORIZA, E.; LANZ, H., y MATA, J., *Fulgor y castigo de Hermenegildo Lanz*, Granada, Diputación, 2019.

²⁰ FERNÁNDEZ-SANTOS, E., «Aquel titiritero a la vera de Lorca», *El País* (versión digital), 30/5/2012, <https://elpais.com/cultura/2012/05/30/actualidad/1338406642_413583.html> (consulta: 22/9/2019).

Para abarcar plenamente su perfil, hay que añadir una curiosidad irrefrenable, alimentada por una biblioteca, aún conservada en su citada casa-estudio,²¹ que él mismo diseñó en 1935, atestada de ejemplos de referentes editoriales de su momento; entre los que encontramos hitos como *Litoral*, *Cruz y Raya*, *Gaceta de Arte* y varias obras de García Maroto;²² así como productos foráneos como *Cahiers d'Art*, *Art et décoration*, *Cronache d'Attualità*; o curiosidades como el calendario *El aviso de escarmentados del año que acaba y escarmiento de avisados para el que empieza de 1935* de José Bergamín con ilustraciones de Benjamín Palencia.²³

UN NUEVO RELATO PARA NUEVAS COORDENADAS

Quizás los factores adversos citados en párrafos anteriores provocaron que el nombre de Hermenegildo Lanz no tuviera cabida entre el elenco de autores artísticos más conocidos de nuestro país, ausente en los tomos de *Summa Artis* o *Ars Hispaniae*. Aún en 2004, se omitía en *Las rutas del arte contemporáneo en Andalucía* de José Antonio Chacón Álvarez,²⁴ obra monográfica dedicada a realizar una síntesis del arte del siglo xx en la región en la que desarrolló su carrera. Podemos congratularnos, sin embargo, de que en el *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)* de Juan Manuel Bonet, sí aparece citado, que no tratado en una entrada ex profeso, al hablar de «Granada».²⁵

Sirve, su caso, para construir el relato de aquellos artistas y creadores visuales que en las primeras décadas del siglo xx quedaron al margen de los grandes compendios historiográficos, quizás por su falta de deseo de autopromoción, quizás por no haber transitado los centros hegemónicos de creación. También

²¹ Para un análisis exhaustivo de su casa-estudio-archivo-biblioteca cfr. ESCORIZA, E., «Una vida desde los anaqueles. La biblioteca de Hermenegildo Lanz como epítome de su época», en GARCÍA, A. V.; COVALEDA, A.; ESCORIZA, E.; LANZ, H., y MATA, J., *Fulgor y castigo...*, op. cit., pp. 69-94.

²² Por ejemplo, la conocida GARCÍA MAROTO, G., *La nueva España. 1930. Resumen de la vida artística y española desde el año 1927 hasta hoy*, Madrid, Biblos, 1930.

²³ BERGAMÍN, J., et al., ilustraciones de PALENCIA, B., *El aviso de escarmentados del año que acaba y escarmiento de avisados para el que empieza de 1935*, Madrid, Cruz y Raya, 1935.

²⁴ CHACÓN ÁLVAREZ, J. A., *Las rutas del arte contemporáneo en Andalucía*, Barcelona, Fundación José Manuel Lara, 2004.

²⁵ BONET, J. M., *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p. 311.

es útil su ejemplo para estudiar la recepción de la «jerga» de la modernidad y la vanguardia en las ciudades de provincia españolas alejadas, supuestamente, de las nuevas ideas.

En este sentido, a través del caso de Lanz, en Granada se hace presente una paradoja estilística: si bien por un lado personalidades no autóctonas —como Falla— que habían aprendido las nuevas gramáticas en ciudades como París, trayendo consigo el nuevo bagaje de la modernidad y diseminándolo de manera fecunda, es en Granada —considerándolo a la manera tradicional, como centro periférico, más atrasado— donde Lanz, que, no olvidemos, venía de formarse en Madrid, vivió una evolución decisiva hacia la modernidad patente, por ejemplo, en su obra gráfica y en la participación en iniciativas escenográficas que le hicieron ser reputado, por Juan de la Encina, como «uno de los pocos escenógrafos modernos, genuino escenógrafo que poseemos actualmente en España».

En relación con lo anterior, los resultados formales y estilísticos de su obra ayudan a analizar los canales de difusión, en núcleos más alejados, de los nuevos idearios estéticos más actualizados, así como la recepción de las vanguardias históricas y la modernidad. Se aludía anteriormente al caso de Falla como paradigma del efecto de los viajeros que acuden a Granada, al que se pueden añadir otros notables visitantes (o granadinos que se fueron y volvieron, como Lorca), como Juan Ramón Jiménez, Maruja Mallo o Daniel Vázquez Díaz, entre una larga lista; igualmente, fueron relevantes para esta emergencia de comportamientos modernos, los canales de difusión por medios impresos, algo constatable por la relevancia de su biblioteca. Por todo ello, pensamos que su caso constituye un buen ejemplo particular, útil para la conformación de esa nueva forma de contar la vanguardia y la modernidad planteadas por *The European Network for Avant-garde and Modernism Studies*, el simposio «Avant-Garde Migrations» (Lisboa, 19-21 de noviembre de 2015) o la obra colectiva *Avant-Garde Cultural Practices in Spain*,²⁶ que pretenden abandonar la idea caudal del centro y la periferia.

Por todo ello, Lanz se constituye como un artista atípico, pero, a la vez, clarividente para aportar nuevos ingredientes al estudio de este nuevo gran relato de la modernidad artística, debido a su condición de creador alejado de los tópicos del genio-artista, a la vez que afectado por un devenir en progreso

²⁶ GREGORI, E., y HERRERO-SENÉS, J. (eds.), *Avant-Garde Cultural Practices in Spain (1914-1936)*, Leiden, Brill, 2016.

.....

de su propia fortuna crítica, continuamente llamado a ser reivindicado, como demuestra el artículo de *El País* anteriormente citado, y ocupar un espacio como figura relevante en la recuperación de la llamada *memoria histórica* en la ciudad de Granada —se le ha dedicado una exposición y catálogo monográfico (véase la nota 21) por parte de la Diputación de Granada—, con la peculiaridad de haber estado a la sombra de Federico García Lorca, convirtiéndose en un caso a profundizar en los mecanismos de generación de mitologemas contemporáneos.

¿ARTISTA O SOLDADO? LA FIGURA DE UN CREADOR COMBATIENTE Y COMBATIVO EN LA GUERRA CIVIL

INÉS ESCUDERO GRUBER
Universidad de Zaragoza

LAS RELACIONES ENTRE ARTE Y POLÍTICA HAN SUSCITADO SIEMPRE gran interés entre los historiadores. No menos atención han recibido los conflictos bélicos y su traslación a imágenes por parte de los artistas.¹ Sobre ellos recaía la labor de interpretar la convulsa realidad, de observarla bajo su propia y personal lente y plasmarla en sus creaciones. Este tradicional rol del artista como testigo en situaciones extremas adquirió una nueva dimensión en algunos conflictos al convertirse él mismo en protagonista de los hechos y vivirlos en primera persona. Nos referimos al caso específico del artista-soldado, una figura que combina la dimensión del hombre movilizado por sus ideales y por las necesidades de la guerra con su faceta de creador. La guerra civil española fue una contienda en la que la figura del artista-soldado adquirió un peso notable dentro del panorama artístico debido a las particularidades que rodearon su conformación y a la importante y variada cantidad de obras producidas. A analizar estas cuestiones nos dedicaremos en el presente texto.

¹ Buen ejemplo de ello es esta selección de publicaciones especializadas sobre arte y las guerras del siglo xx: PAGÉ, S. (ed.), *Années 30 en Europe. Le Temps Menaçant 1929-1939*, París, Flammarion, 1997; PRESTON, P., *The Spanish Civil War: Dreams and Nightmares*, Londres, The Imperial War Museum, 2002; ARNALDO, J. (com.), *¡1914! La vanguardia y la Gran Guerra*, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza / Fundación Cajamadrid, 2008; GARRIDO MORAGA, A., y LUNA AGUILAR, J. M. (coms.), *De la guerra. Fatales consecuencias, horrores y desastres*, Madrid, Fundación Museo del Grabado Español Contemporáneo, 2008; MENDELSON, J. (com. gral.), *Encuentros con los años 30*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / La Fábrica, 2012; BERTRAND DORLÉAC, L., y MUNCK, J. (coms.), *Arte en guerra. Francia 1938-1947*, Madrid, Museo Guggenheim Bilbao / La Fábrica, 2013; SCHNEEDE, U. M. (com.), *1914. The Avant-Gardes at war*, Colonia, Snoeck, 2013; MARTÍN, S. (com.), *Conscience and conflict. British artists and the Spanish Civil War*, Chichester, Pallant House Gallery and Ashgate, 2014; SMITH, R. (com.), *Aftermath: Remembering the Great War in Britain, Germany and France 1915-1932*, Londres, Tate Publishing, 2018.

El artista-soldado encuentra su razón de ser en el alistamiento de los hombres del arte y del pensamiento. Numerosos creadores integraron las filas de combatientes y la experiencia que vivieron como soldados, unida a su sensibilidad, propició la aparición de una cultura de trincheras que se tradujo en una producción artística específica, ecléctica y abundante, como veremos.

No fue la guerra de España la primera en la que los artistas-soldado sobresalieron. Ya en la Primera Guerra Mundial encontramos varios ejemplos con los que podemos trazar algunos puntos tangenciales. En aquellos tempranos años del siglo XX, cuando comenzaron las hostilidades en Europa, los artistas se enrolaron en el Ejército (unos voluntariosos, otros sin remedio debido al reclutamiento forzoso) y sufrieron la crueldad de una guerra moderna que ya empleó tecnología avanzada aplicada a la estrategia, igual que ocurriría años más tarde en la guerra civil española. El impacto de esta experiencia fue devastador para su estado físico y emocional y no lo fue menos para su arte, lo que se puede comprobar a través de los autorretratos que pintaron artistas como Otto Dix, Max Beckmann o Ernst Kirchner.² Esa galería de autorretratos de artistas vestidos con su uniforme de soldado es sintomática de cómo los creadores involucrados en la Gran Guerra partían de un panorama artístico dominado por el narcisismo y el individualismo de las vanguardias, presentes aquí en la elección del autorretrato (también del retrato) como género preferido, y sin duda como imagen icónica de la figura del artista-soldado de aquella contienda.

La efigie del artista representado como combatiente y la captación de su estado anímico encuentra su equivalente en el conflicto español en el trabajo de Pere Daura, autor de una nada desdeñable serie de autorretratos como soldado. El artista catalán residía en Francia cuando estalló nuestra guerra civil y quiso unirse voluntariamente al Ejército Popular republicano. Lo hizo en febrero de 1937, a la edad de 41 años, como observador de artillería de la 59 Brigada Mixta. Destinado en el frente de Aragón, Daura aprovechó su estancia española para realizar dibujos y grabados de sus camaradas y de las escenas que pudo presenciar hasta que fue gravemente herido en Teruel ese verano, lo que le obligó a regresar a casa en septiembre. Ya en Francia se dedicó a pintarse a sí mismo ataviado con el uniforme de soldado hasta un mínimo de cinco ocasiones, retomando el asunto de nuevo poco después, entre 1939 y 1940 y ya instalado en Estados Unidos, al menos un par de veces. Daura fue prolífico en el autorretrato y no solo como soldado, por lo que no es de extrañar que quisiera inmorta-

² Véase, por ejemplo, el ya citado ARNALDO, J. (com.), ¡1914! *La vanguardia...*, *op. cit.*



Fig. 1. Pere Daura, Autorretrato vestido de soldado del Ejército Popular, b. 1938. © Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona (2020). © Pierre Daura Foundation.

lizarse en esa faceta que indudablemente marcó su existencia. Pero sí llama la atención la insistencia, especialmente cuando observamos que las pinturas son muy similares: se trata de retratos de busto, donde el rostro tocado con el gorro isabelino decorado con la estrella roja es el elemento central. *Autorretrato vestido de soldado del Ejército Popular* [fig. 1] del Museu Nacional d'Art de Catalunya es el de mayor carga psicológica de los tres que podrían considerarse versiones de la misma obra (*Autorretrato en uniforme militar* del Museu Diocesà de Menorca y *Loyalist soldier* de la Daura Gallery del Lynchburg College en Virginia). En él vemos a un hombre exhausto, como denotan las marcadas sombras bajo los ojos y los labios entreabiertos, liberando la tensión vivida en batalla a través de una profunda exhalación.

El caso de Pere Daura y sus autorretratos —en el que no podemos ahora extendernos— es excepcionalmente fértil, pero la realidad es que no abundaron las muestras de este género entre las creaciones de la guerra y más concretamente entre las de los artistas-soldado españoles, aunque sí encontramos algunos ejemplos aislados (el arquitecto Francisco Cabrero que luchaba en el bando rebelde se dibujó vistiendo el uniforme, y el asturiano Nicanor Piñole, que aunque no estuvo en el Ejército sí obtuvo un permiso para salir a documentar la guerra, se autorretrató en más de una ocasión).³

³ PELÁEZ TREMOLS, L., «Testimonios desde la retaguardia», en GONZÁLEZ LAFITA, P., y HUERGO RODRÍGUEZ, R. (coords.), *Asturias en guerra. La Guerra Civil en las colecciones de los museos de Gijón*, Gijón, Ayuntamiento de Gijón, 2007, pp. 64-71.

Tal vez esto encuentre su justificación en el hecho de que el artista-soldado de esta guerra civil se configuró en un ambiente cargado de un fuerte sentimiento colectivo popular en donde la idea de revolución vehiculó la gran mayoría de las acciones relativas a la implicación de los artistas en la contienda. El compromiso de los creadores fue en efecto innegable, y no solo de los españoles como es sabido. Muchos de ellos se sintieron impelidos a ponerse a sí mismos y su trabajo al servicio de la guerra. Y es que, como apunta Javier Pérez Segura, «el destino social de la cultura nunca fue tan relevante como durante la guerra».⁴

«Sí, botas de militar. Tengo veintiocho años y estoy movilizado. Espero salir pronto a luchar por la revolución. Llevaré un fusil y unos ojos abiertos para “ver” la vida».⁵ Así respondía el pintor Juan Borrás Casanova en una entrevista de 1938. Junto con el valenciano, entre los nombres que engrosaron las filas de las milicias españolas encontramos otros pintores y dibujantes como Miguel Prieto, Luis Quintanilla, Francisco Mateos, Helios Gómez, Juan d’Opazo, José María Sancha, Luis Pardo, Eduardo “Lalo” Muñoz Orts, Bernardino Bienabe o Fernando Briones, escultores como Alberto Sánchez, Apeles Fenosa, Eleuterio Blasco Ferrer, Ricardo Boix, Julián Lozano, Francisco Vázquez «Compostela», Félix Alonso (cartelista durante la guerra), arquitectos como José Borobio, Eduardo Lagarde o el ya nombrado Francisco Cabrero, por citar algunos. Además de los que, sin llegar a integrar como soldados una formación militar, tuvieron relación directa con la milicia, ese sería el caso del reportero de guerra boliviano Arturo Reque Meruvia «Kémer» que acompañó a las tropas de Franco para cubrir el conflicto abasteciendo con sus creaciones⁶ a publicaciones como la revista *Fotos*;⁷ también de los milicianos de la cultura (Baltasar Lobo, de nuevo Helios Gómez) o de los miembros del denominado *Batallón del Talento* vinculado al Quinto Regimiento de la Milicia Popular e integrado por varios artistas e intelectuales (María Teresa León, Rafael Alberti, Miguel Hernández, Josep Espert o José Bardasano) que cultivaban la poesía y las artes

⁴ PÉREZ SEGURA, J., «¡Un paso al frente! Arte, imagen y cultura en la guerra civil española», en MENDELSON, J. (com. gral.), *Encuentros con los años 30, op. cit.*, p. 309.

⁵ JAES, «Pintura. J. Borrás Casanova», *Umbral*, 22, 15/1/1938, p. 14.

⁶ Su legado conocido como *Láminas Kémer* es una colección compuesta por casi dos centenares de dibujos realizados desde los frentes ocupados por el ejército sublevado que se conserva en el Archivo General Militar de Ávila.

⁷ MENDOZA YUSTA, R. B., «Arte y propaganda en la Guerra Civil: las láminas de Kémer», *Arte, Arqueología e Historia*, n.º 19, 2012, pp. 161-170.

y organizaban recitales, exposiciones y certámenes para los soldados, además de editar la revista *Milicia Popular*.

De hecho, desde el Gobierno había un gran interés por fomentar la actividad cultural en el frente (recordemos, por ejemplo, la labor de alfabetización llevada a cabo por las Milicias de la Cultura, proyecto que germinó, por cierto, dentro del Quinto Regimiento antes de recibir el respaldo oficial y alcanzar envergadura nacional). El beneficio de la instrucción de los combatientes redundaba en ellos mismos, en su confianza, su estado físico y anímico y, por descontado, contribuía al aprovechamiento de los empeños propagandísticos llevados a cabo por la autoridad, partidos, sindicatos y otras organizaciones. Pero no solo eso, ya que de este modo perduraba el consabido esfuerzo cultural ejercido durante la II República⁸ y se mantenía vivo ese espíritu también en el periodo bélico. Al comisario de la Sexta División y sus camaradas les parecía una labor digna de la República española contribuir a que «el soldado de hoy sea el ciudadano del porvenir, cuyo paso por el glorioso Ejército popular le haya proporcionado la máxima preparación política y cultural».⁹ En la misma línea se pronuncia Montejo, miembro de la 43 Brigada Mixta (precisamente integrada en la Sexta División) y firmante de varios dibujos publicados en un cuadernito al que nos referiremos, quien aboga por la sensibilización artística del combatiente llegando a escribir que:

es primordial iniciar al soldado en las Bellas Artes, como un deporte más, con charlas sencillas y abrir consultas para guía de su inspiración, consiguiéndose hoy en guerra y luego en la paz al terminar su aportación al trabajo común, emplear su pensamiento en recreos artísticos, quizá de su uso perfeccionará su espíritu y alejándose de todo relajo vicioso podrá legar salud alegre y sabiduría.¹⁰

⁸ Véanse los trabajos de BRIHUEGA, J., «Renovación, vanguardia y avanzada en el meridiano cronológico de la Segunda República», en BRIHUEGA, J. (coord.), *Arte y política en España 1898-1939*, Granada, Junta de Andalucía / Comares (Serie Cuadernos del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, XIII), 2002, pp. 14-27, y LOMBA SERRANO, C., «El triunfo de la vanguardia durante la República», *XII Coloquio de Arte Aragonés: El arte del siglo XX*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico» / Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2009, pp. 65-90.

⁹ ANÓNIMO, «La Sexta División organiza una exposición de artes plásticas y musicales para los combatientes», *La Libertad*, 17/12/1937, p. 2.

¹⁰ MONTEJO, L., «Las artes y el proletariado», *Trabajos presentados por los combatientes de la 43 Brigada a la exposición organizada por la sexta división*, 43 Brigada Mixta y Club de Amigos del Arte, 1937, s. p.

Este impulso de la actividad cultural y sin duda la presencia de artistas profesionales en las filas propició la creación de una cultura de trinchera y uniforme que generó no pocas obras artísticas. Muchas de ellas se dieron a conocer por medio de proyectos expositivos y editoriales promovidos por las instituciones oficiales. Es preciso señalar igualmente que muchas de estas creaciones se difundieron también a través de las publicaciones periódicas vinculadas a la milicia, es decir, los órganos de las diferentes divisiones y cuerpos del Ejército que fueron de vital importancia en la formación de los soldados y como medio de transmisión de ideas y de unión entre el frente y la retaguardia.¹¹

No siempre estas iniciativas observaron la calidad de las creaciones ni tuvieron en cuenta si se trataba de trabajos firmados por nombres avalados por una trayectoria consolidada o por aficionados que se iniciaban en las artes. Naturalmente, en esa convivencia del profesional y el *amateur* el resultado iba a ser desigual, y ese es uno de los rasgos definitorios de las creaciones del artista-soldado de la guerra civil española. Dispar es por tanto el calificativo principal de esta específica e ingente producción artística de temática puramente bélica y estilo variopinto —características que podríamos extrapolar al conjunto de las creaciones artísticas de la guerra—, tal y como comprobaremos a través de algunos ejemplos.

El artista Helios Gómez, implicado en la lucha armada desde el momento del golpe y responsable de ciertas proezas militares que fueron alabadas por sus camaradas, participó en la organización en Barcelona de la Exposición biográfica de la 26 División, unidad de la que él formaba parte como miliciano de la cultura desde 1937. La muestra, una exposición homenaje a Durruti celebrada con motivo del segundo aniversario de su muerte, se publicitaba en la contraportada de la revista *Umbral* con la reproducción de dos dibujos del andaluz que al parecer había compuesto a partir de fotografías.¹² Los pintó sobre paneles de un metro por ochenta centímetros con destino a esa exposición conmemorativa que pretendía ser la «crónica viva de una columna histórica».¹³ *Atarazanas* (publicado en el número 51 con fecha 5/11/1938) ilustra la toma por los anarquistas del cuartel barcelonés del mismo nombre en la madrugada del 20 de julio

¹¹ MENDELSON, J., «De la trinchera al muro: las revistas en el frente», *Revistas y guerra. 1936-1939*, Madrid, MNCARS, 2007, pp. 45-97.

¹² GÓMEZ PLANA, G., y MIGNOT, C., *Helios Gómez. La revolución gráfica*, Barcelona, Associació Catalana d'Investigacions Marxistes / Associació Cultural Helios Gómez / Fundación de Investigaciones Marxistas / Ediciones de Intervención Cultural, 2009, p. 225.

¹³ *Umbral*, 51, 5/11/1938, contraportada.

Fig. 2. Francesc Xavier Ferran i Brugués, Antoni Clavé, dibujante y cartelista, realiza una obra mural para la exposición del Comisariado de Guerra de la 31 División del Ejército del Este. Vestíbulo de la estación de Ferrocarriles de Cataluña, 1938. *Arxiu Nacional de Catalunya, Fons Francesc Xavier Ferran i Brugués.*



de 1936 y *La columna en marcha* (número 52 con fecha 12/11/1938) muestra la partida de la formación hacia el frente de Aragón pocos días después. Ambas composiciones son fieles al estilo que Gómez aplicó a su obra bélica, próximo al mundo de la viñeta y el cómic¹⁴ y con ligeras reminiscencias del lenguaje aprendido en sus estancias europeas de los años treinta, basado en un moderno juego de formas bicolors que se alternan.

También en Barcelona, en febrero de 1938, tuvo lugar la Exposición de la 31 División del Ejército Regular que dio a conocer «el ambiente físico y moral de las trincheras así como la vida del ejército creado por la República» y la labor ejercida por las Milicias de la Cultura.¹⁵ La muestra fue coordinada por el comisario Josep Miret i Musté con la ayuda de los artistas pertenecientes a la división Joaquim Martí-Bas, Antoni Clavé, Guimerà, Albert Santmartí «Artel» y Torrent Balaguer.¹⁶ Precisamente Martí-Bas y Clavé se encargaron de pintar murales [fig. 2] y decorar la escenografía que se montó en la exposición¹⁷ para acoger las representaciones del teatro de guerra que habitualmente tenían lugar en el frente y que se trasladaron a la retaguardia con motivo de la muestra.

¹⁴ GÓMEZ PLANA, G., y MIGNOT, C., *Helios Gómez...*, *op. cit.*, p. 149.

¹⁵ JULIÁN, I., «Exposiciones y concursos en el período 1936-1939 en Barcelona», *D'art*, 8-9, 1983, p. 259.

¹⁶ FOGUET I BOREU, F., «Cultura y teatro en las trincheras: la 31 División del Ejército Republicano», *Teatro: Revista de Estudios Teatrales*, n.º 13-14, 1998-2001, p. 162.

¹⁷ Así lo recuerda Carles Fontserè en sus memorias. FOGUET I BOREU, F., «Cultura y teatro...», *op. cit.*, p. 162.



Fig. 3. Joaquim Martí-Bas, lámina del álbum
10 dibujos de guerra, 1937-1938. Ministerio de
Educación, Cultura y Deporte, Centro Documental de
la Memoria Histórica, CDMH_PS_LAMINAS_10
DIBUJOS.

También fueron ellos los autores de un álbum conjunto titulado *10 dibujos de guerra* y editado por la 31 División a través del Comisariado General de Guerra, que reunió cinco dibujos de cada uno en los que se narraba el día a día del soldado poniendo el acento en las tareas más cotidianas y menos dramáticas [fig. 3]. En las palabras que firman los autores y que introducen este cuaderno de dibujos se refieren a ellos mismos como «soldado artista» y se subraya la parte vivencial que inspiró las escenas. Sin ser opuestas en su concepción ni en su estilo, tal vez por mantener la coherencia de la publicación, se advierte cierta influencia del retorno al orden y el gigantismo picassiano en las láminas de Clavé, especialmente en los rostros (se observa con sobrada evidencia en la imagen de los actores cómicos descansando, cuya temática enlaza además a la perfección con los arlequines de entreguerras del malagueño), mientras que Martí-Bas despliega un lenguaje más propio del cartelismo de guerra, manifestación en la que fue fecundo, construido a base de grandes volúmenes sombreados. La amabilidad de estas imágenes dista mucho de lo que el propio Martí-Bas realizaría después en sus litografías de temática bélica, donde la violencia y el horror se vuelven protagonistas de unas composiciones oscuras y descorazonadoras, en la línea de los grabados de Otto Dix en su tenebrosa serie *Der Krieg*.

Este tipo de publicaciones que recopilaba el trabajo de los combatientes solía emplear el formato álbum o carpeta de láminas, como es el caso que acabamos de comentar, que constituye sin duda una de las manifestaciones más importantes de la producción artística de aquellos años.¹⁸ Probablemente

¹⁸ Sobre este asunto remitimos a nuestro trabajo ESCUDERO, I., «Los álbumes de la guerra de España», en HERAS, B. de las (ed. y coord.), *Imágenes de una guerra. Carteles, fotografía y*



Fig. 4. Los dibujantes soldados (*cubierta*), Colección Cuadernos del Frente, núm. 3, Subcomisariado de Agitación, Prensa y Propaganda, ¿1937? Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Centro Documental de la Memoria Histórica, CDMH_BIB_F03369_0001.

el ejemplo más destacado para el tema que nos ocupa por ilustrar magníficamente la disparidad que caracteriza a las creaciones del artista-soldado sea el de *Los dibujantes soldados*, un álbum editado por el Subcomisariado de Agitación, Prensa y Propaganda dependiente del Comisariado General de Guerra [fig. 4]. Era el tercer número de una colección que, bajo el nombre de Cuadernos del Frente y tras la publicación de *Poesía en las trincheras* y *Escritos de soldados*, estaba dirigida a los propios soldados al tiempo que se sumaba a la promoción cultural oficial llevada a cabo desde el Gobierno central. Compuesto por más de medio centenar de obras de distintos artistas (algunos experimentados, como Luis Pardo, Fernando Briones o Bernardino Bienabe, otros noveles) y calidad diversa, este pequeño cuaderno de formato reducido prologado por las palabras del subcomisario Gabriel García Maroto despliega una visión individualizada de los «matices de la guerra» y los «motivos de la lucha» a través de los ojos de quienes comparten «la decisión de entregar vida y obra a derrotar a los enemigos del pueblo español».¹⁹ Una determinación que aunaba a los soldados de múltiples unidades militares, tanto del Ejército republicano como de las Brigadas Internacionales. El cuaderno es en realidad una recopilación de

cine en España, 1936-1939, Madrid, Universidad Carlos III de Madrid, 2016, pp. 82-109 (edición digital en CD-ROM).

¹⁹ Introducción de Gabriel García Maroto en VV. AA., *Los dibujantes soldados*, Madrid, Publicaciones del Subcomisariado de Agitación, Prensa y Propaganda del Comisariado General de Guerra (Col. Cuadernos del Frente, 3), ¿1937?



Fig. 5. Julián Lozano, España, publicado en Trabajos presentados por los combatientes de la 43 Brigada a la exposición organizada por la Sexta División, 43 Brigada Mixta y Club de Amigos del Arte, 1937. Ejemplar perteneciente a las colecciones de la Biblioteca Nacional de España.

ilustraciones aparecidas en diversas publicaciones ligadas a la milicia como *Le volontaire de la Liberté*, órgano de las Brigadas Internacionales o *La Trinchera*, boletín de la 40 BM, por mencionar alguno. La heterogeneidad es el rasgo definitorio de este conjunto de dibujos, tan amplio como diferente, que recoge desde retratos satíricos del enemigo pasando por una miscelánea de momentos de los soldados en el frente, hasta seudocarteles con lema incluido.

Otro caso reseñable es el de los *Trabajos presentados por los combatientes de la 43 Brigada a la exposición organizada por la Sexta División*,²⁰ editado por la misma 43 Brigada Mixta y Club de Amigos del Arte en 1937. También de pequeñas dimensiones, recoge la reproducción de treinta dibujos de distintos artistas y cuatro fotografías de esculturas de Yepes, junto con varios poemas y algunos pequeños textos de opinión acerca de los problemas de actualidad del arte y de la revolución, entre los que se incluye el firmado por Montejo antes comentado. Entre la selección de trabajos cabe reseñar *España* [fig. 5], un dibujo al pastel de carácter simbólico y formas biomorfas obra de Julián Lozano, el artista más destacado, junto con Yepes, de la nómina de los representados en este conjunto. Este escultor de Almadén fue uno de los artistas incluidos en *Madrid, álbum homenaje a la gloriosa capital de España* editado en 1937 por el Ministerio de Instrucción Pública y Sanidad de la República española, donde se puede ver su dibujo *Éxodo*, muy similar al que aquí comentamos. Participó además en la exhibición del pabellón parisino del 37 con sus obras *Adolescentes*

²⁰ Se refiere a la Exposición de Artes Plásticas y Musicales inaugurada el 6 de marzo de 1938 en el antiguo Palacio de Hielo y del Automóvil de Madrid.

(anterior a la guerra), *Campesinos y Campesina con hijo muerto* (esta última desaparecida). Lozano había luchado en el frente de Carabanchel y luego ingresó en la 43 BM que marcharía al frente de Extremadura en agosto de 1938. Pero antes de partir participó en una exposición que tuvo a Daniel Vázquez Díaz y Ramón Stolz Viciano como jurados, obteniendo el segundo premio.²¹ Sin estar en condiciones de confirmarlo solo podemos aventurar que podría tratarse del dibujo que aquí comentamos para la muestra de la Sexta División a la que nos referimos (es la única obra de la selección firmada por Lozano), celebrada tan solo unos meses antes, en marzo, y para la que se contó con «un jurado compuesto por artistas de reconocido prestigio».²²

En cuanto al resto de propuestas plásticas de esa exposición, apenas hallamos las de otros artistas consolidados, sino que son más representativas de una producción ejecutada por aficionados que aplicadamente trabajaron distintas técnicas como pastel, carboncillo, acuarela, temple o plumilla con resultados dignos en algunos casos, casi como si de alguna manera estuvieran justificando los recursos empleados en la formación plástica de los soldados anteriormente referidos. Entre las escenas representadas que narran los desastres y crímenes de la guerra (el bombardeo de Guernica, la masacre de la plaza de toros de Badajoz, vistas de edificios destruidos), y las que reproducen los momentos tranquilos en la línea de Martí-Bas y Clavé, destaca la serie dedicada a la planificación de una operación militar debida al desconocido Ledesma, ejecutada con un estilo emparentado con el mundo de las viñetas.

Sin perjuicio de que los ejemplos artísticos hasta ahora traídos a colación fueran el resultado de una necesidad de expresión personal, es cierto que se trata de manifestaciones plásticas cuya creación está directamente unida a una clara intención propagandística, pues así hemos de entender las iniciativas culturales del Ejército. Junto con esos ejemplos encontramos otras obras de arte de guerra que responden a una auténtica voluntad de reflejar los acontecimientos vividos desde una posición más intimista y sin pretensiones de trascendencia, aunque lo hayan hecho después. En este sentido, el trabajo del artista y soldado cántabro Luis Quintanilla como testigo de guerra es un caso excepcional de la labor de documentar la guerra. Su interés por inmortalizar los hechos y a las personas que le rodeaban se vio recompensado al contar con el beneplácito del

²¹ SERRANO DE LA CRUZ PEINADO, A., «Aproximación al estudio de artistas regionales durante la guerra civil española (1936-1939)», *Añil. Cuadernos de Castilla-La Mancha*, n.º 15, 1998, p. 44.

²² «La Sexta División organiza una Exposición de Artes plásticas y musicales para los combatientes», *La Libertad*, 5/3/1938, p. 2.

presidente Negrín para recorrer los frentes dibujando, y el resultado sería la sobresaliente serie *Dibujos de la Guerra Civil*.²³ Digna de mención es también la producción artística bélica de Juan d'Opazo,²⁴ miembro del IV Cuerpo de Artillería en el frente de Guadalajara y después del VI Cuerpo en Madrid. Es autor de más de un centenar de dibujos realizados en campaña para los que optó por un estilo realista (aunque sin renunciar a determinados rasgos expresionistas) que da soporte a la función testimonial de este conjunto plástico. Otro ejemplo es el de José Borobio Ojeda,²⁵ quien realizó más de quinientos setenta dibujos divididos en cuatro álbumes que son ejemplares únicos encuadrados por él mismo. Esta suerte de publicaciones autoeditadas se ocuparon de las vivencias del arquitecto aragonés como teniente provisional de la División 105 del Ejército franquista. Para ello empleó un lenguaje sencillo y moderno de líneas redondeadas y se sirvió del texto a modo de leyenda y aclaración, recurriendo en numerosas ocasiones al humor. En ambos casos las imágenes constituyen un verdadero fondo documental de la contienda.

Haciendo hincapié en la función documental del arte cabe trazar otro de los puntos de contacto con la guerra europea precedente. El miembro del grupo alemán expresionista *Die Brücke*, Erich Heckel, también inmortalizó escenas de guerra que trasladó a una serie de xilografías;²⁶ el británico Wyndham Lewis²⁷ pasó de ser oficial de artillería a artista de guerra al recibir el encargo de los Gobiernos canadiense y británico, y el grupo de ocho estadounidenses reclutados por las Fuerzas Expedicionarias Americanas, artistas de formación, debía capturar las actividades de sus compatriotas movilizados para concienciar al conjunto del pueblo americano.²⁸

²³ LÓPEZ SOBRADO, E. (com.), *Luis Quintanilla, testigo de guerra*, Santander, Universidad de Cantabria / Fundación Bruno Alonso / Consejería de Cultura, Turismo y Deporte del Gobierno de Cantabria, 2009.

²⁴ DÍAZ DEL CAMPO MARTÍN MANTERO, R. V., «Los dibujos de Juan d'Opazo; la visión de la guerra por un soldado republicano», *La guerra civil española 1936-1939*, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2006 [recurso electrónico].

²⁵ VÁZQUEZ ASTORGA, M., «La guerra civil española y el legado de José Borobio Ojeda», *La guerra civil española 1936-1939*, op. cit. [recurso electrónico].

²⁶ ARNALDO, J. (com.), *¡1914! La vanguardia...*, op. cit., p. 231.

²⁷ EDWARDS, P. (com.), *Wyndham Lewis (1882-1957)*, Madrid, Fundación Juan March, 2010.

²⁸ *Artist soldiers. Artistic expresión in the First World War*, exposición en el Smithsonian's National Air and Space Museum, Washington D. C. Véase <<https://airandspace.si.edu/exhibitions/artist-soldiers>> (consulta: 4/10/19).

A la sombra del artista-soldado propiamente dicho surgió una figura paralela, igualmente guerrera pero de manera simbólica. Me refiero a los artistas que sin haber empuñado un fusil también se pusieron al servicio de la causa, solo que ofreciendo su tiempo y sus creaciones. Esos artistas-soldados en sentido figurado eran exhortados a luchar por su país con los medios creativos de que disponían y apelados a crear un arte combativo, pues se era muy consciente del poder comunicador del arte. Se construyó una sólida equivalencia entre soldado y artista, se les hermanó para reforzar la unidad de lucha. Conocidas son las palabras que pronunció Santiago Ontañón en su conferencia sobre una exposición del artista Francisco Mateos (que sí fue movilizadado en 1938 pero también había estado implicado en los trabajos de agitación llevados a cabo por el Altavoz del Frente): «Mientras silben balas, que nuestros lápices no se rindan y rocen contra el papel de una manera enérgica, viril, como soldados que somos».²⁹ En los textos de esos años abundan los comentarios de este tipo y son constantes las referencias a los artistas y a la capacidad transformadora de su intelecto y sus obras.

De este modo se estableció un paralelismo entre la lucha armada y la actividad creativa de artistas e intelectuales, parangonando el instrumental empleado por estos con las armas de los soldados. Así lo hizo el periodista y cineasta Francisco Carrasco de la Rubia al escribir sobre Ángel Lescarboura «Les» y sus dibujos: «ese terrible lápiz, que en sus manos es cañón, tanque y ametralladora que perfora los cerebros».³⁰ Son palabras aparecidas en una sección de la revista *Umbral* titulada «Las otras armas», en la que se presentaba a un artista y su trabajo destacando su labor de compromiso con la causa y reproduciendo algunas de sus obras, en total sintonía con este fenómeno del falso artista-soldado. El lápiz, en el caso de Les, Castelao o de los caricaturistas Franklin, Bluff, Carnicero, Rivero Gil, etc., el fotomontaje de Monleón y también la pintura de Borrás Casanova o la talla de Baltasar Lobo³¹ fueron esas otras armas poderosas y certeras que enarbolaron los creadores.

²⁹ Citado en ALIX, J., *El pabellón español: Exposición Internacional de París 1937*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, p. 68.

³⁰ CARRASCO DE LA RUBIA, F., «Las otras armas: el lápiz. Les», *Umbral*, 15, 23/10/1937, p. 13.

³¹ En puridad, los dos últimos, igual que los artículos dedicados al álbum de guerra de Gumsay o a *Atila en Galicia* de Castelao, no pertenecían a esa sección, pero sí constituyeron la aportación artística de la edición en la que aparecían, sustituyendo de hecho a «Las otras armas».

Y como en el caso de Mateos o de Borrás Casanova, ambos firmantes de algunos óleos sobre lienzo en plena guerra, ser soldado y producir obras «de caballete» no fue siempre incompatible, más aún si tenemos en cuenta que no fueron movilizados durante la totalidad del tiempo que se prolongó la contienda. Como ellos, algunos de los artistas que hemos mencionado en este trabajo seguían practicando las tradicionalmente consideradas bellas artes sin limitarse exclusivamente a los productos panfletarios o a las ilustraciones menos ambiciosas imbuidas de un inevitable sentido efímero, y participaron en las exposiciones oficiales. Ciertamente es que esas muestras no escaparon a la guerra ni a las intenciones propagandísticas y buen ejemplo de ello es el celeberrimo pabellón español de París en cuyo interior se exhibió un sinnúmero de lienzos, dibujos, esculturas y grabados, eso sí, manchados en su gran mayoría con tanques, aviones, víctimas, explosiones y demás elementos propios de un paisaje bélico y de un país en llamas.

Temas estrictamente marciales desplegados en una variedad de géneros tradicionales: retratos de soldados, paisajes de ciudades ardiendo, interiores costumbristas habitados por cadáveres... Instantáneas de una guerra, crónicas de la realidad. Un legado visual que sirvió a los propósitos de la contienda al tiempo que constituyó la vía de expresión de un pueblo a través de sus artistas y combatientes y cumplió la misión fundamental de ser testimonio gráfico de lo acontecido, con la importancia que eso acarrea hoy en día como documentos de la Historia, imprescindibles para comprender y reconstruir el devenir del conflicto bélico.

MIGUEL ÁNGEL NAVARRO PÉREZ,
ENTRE EL MITO Y LA REALIDAD DE LA ARQUITECTURA
ARAGONESA

DIANA M.^a ESPADA TORRES
Universidad de Zaragoza

PARADÓJICAMENTE, EN RELACIÓN CON EL VOLUMEN Y CALIDAD DE SU OBRA, la figura del arquitecto Miguel Ángel Navarro y Pérez (Zaragoza, 1883-1956) ha quedado relegada en la historiografía artística aragonesa y española de la primera mitad del siglo xx, ensombrecida en parte por los logros de las primeras generaciones de arquitectos aragoneses precedentes.

Hijo del conocido y famoso arquitecto Félix Jacinto Navarro Pérez y de Concepción Pérez Michelena, Miguel Ángel Navarro fue coetáneo de otros arquitectos aragoneses mucho más famosos y estudiados, sobre los que se ha construido sin duda una figura de ‘arquitectos mito’, como Fernando García Mercadal (Zaragoza, 1896 – Madrid, 1985)¹ creador de la primera obra de arquitectura racionalista de nuestro país, el Rincón de Goya (1926-1928), y el único arquitecto español junto con Juan de Zavala Lafora (Pamplona, 21 de enero de 1902 – Madrid, 1998)² admitido en el selecto grupo del arquitecto Le Corbusier o Regino Borobio Ojeda (Zaragoza, 1895-1976),³ quien durante mucho tiempo fue arquitecto provincial de Huesca y Zaragoza y autor de entre otras obras de las facultades de Derecho y Filosofía y Letras de nuestra universi-

¹ DOMÍNGUEZ LASIERRA, J., «Bibliografía de José García Mercadal», *Turia: Revista Cultural*, n.º 79, 2006, pp 167-189 y 198-216.

² Fue miembro fundador del Comité Internacional para la Resolución de Problemas de la Arquitectura Contemporánea (CIRPAC), y de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna (CIAM), en La Sarraz, en 1928, a cuya fundación acudió con Fernando García Mercadal, como únicos españoles invitados. Asimismo, fue el primer arquitecto en historiar la arquitectura española desde una perspectiva moderna, analizando las obras de sus propios compañeros en *La Arquitectura*. En CHUECA GOITIA, E., *Historia de la arquitectura occidental. V. El siglo xx. De la Revolución Industrial al racionalismo*, Madrid, Dossat, 1981.

³ Vázquez ASTORGA, M., *José Borobio (1907-1984): una vida y una época contadas a través de imágenes*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2008.



Fig. 1. Sede del Diario de Avisos de Zaragoza en el Coso, n.º 100, 1917.

Fuente: *Gran Enciclopedia Aragonesa*.

dad. Sin embargo, Miguel Ángel Navarro resulta de extraordinario interés por estar mucho más próximo a la práctica cotidiana, a la realidad de la arquitectura aragonesa de la primera parte del siglo xx, que oscila entre el racionalismo moderno y el eclecticismo herencia del siglo xix, de ahí la utilidad de su estudio.

Nacido en la capital aragonesa el 4 de octubre de 1883, en el entonces número 100 de la calle del Coso, justo en la casa en cuyos bajos estaba el *Diario de Avisos* que fundó el político y periodista Calixto Ariño en 1870 [fig. 1].⁴ Realizó sus estudios de primera enseñanza en Madrid, Zaragoza y en la ciudad francesa de Bayona, tal vez fruto de los encargos de su padre, y los de segunda enseñanza o bachiller tanto en Madrid como en la ciudad del Ebro, recibiendo las calificaciones más elevadas así como varios premios.⁵

Asimismo, fue alumno de la Escuela de Artes y Oficios de Zaragoza, espacio en el cual se ubicaba la Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis, de la cual con el paso del tiempo llegó a ser académico numerario y su vicedirector

⁴ CASTÁN PALOMAR, F., *Aragoneses contemporáneos: 1900-1934. Diccionario biográfico*, Zaragoza, Herrein, 1934, pp. 386 y ss.

⁵ Sabemos que en 1893, Félix Navarro Pérez se encuentra en Francia proyectando varios frontones, uno de ellos en Biarritz cerca de Bayona. BORRÁS GUALIS, G., «El modernismo en la arquitectura en las artes aplicadas», en *Zaragoza a principios del siglo xx: el modernismo*, Zaragoza, Librería General (col. Aragón, 10), 1977, pp. 60 y ss.

justo cuatro días antes de fallecer.⁶ Posteriormente y una vez que alcanzó los estudios superiores, comenzó su formación en Ciencias Exactas logrando en 1908 el título de ayudante de Obras Públicas, a la vez que iniciaría las enseñanzas de arquitectura en la Facultad de Ciencias de Madrid, estudios que completó con el aprendizaje de dibujo artístico, modelado e ingeniería de caminos, para posteriormente ser destinado a Barcelona, en cuya Escuela de Arquitectura cursaría los últimos tres cursos (según el plan de estudios de 1896) titulándose el 23 de junio de 1911.⁷ En esta época Barcelona vive un momento de gran actividad constructiva dentro de la etapa más importante del modernismo catalán. Arquitectos como Lluís Domènech i Montaner o Antonio Gaudí, acaparan junto con otros arquitectos más jóvenes José Puig y Cadafalch, Francisco Berenguer y Mestres... la mayor parte de los encargos arquitectónicos. Cabe destacar que algunos de los edificios que pudo conocer Miguel Ángel Navarro mientras simultaneaba sus estudios con su actividad laboral como ayudante de obras públicas, serían la casa Amatller obra de Puig y Cadafalch (1898-1900), y las casas Batlló (1905-1907) y Milá (1905-1911) de Gaudí, y la casa Lleò Morera de Domènech i Montaner (1902-1905); esta última obra influyó sin duda en el joven arquitecto como evidencia su proyecto de residencia para la familia Navarro Pérez conocido por el nombre de «Villa Pura» y construido en San Sebastián entre 1912-1914.

Es por este motivo por el que la vida y obra del arquitecto Navarro no puede ser disociada ni de su entorno aragonés, ni tampoco de las influencias recibidas por haber estudiado tanto en la Escuela de Arquitectura de Madrid como en la de Barcelona. Es interesante remarcar su formación en ambas Escuelas ya que esa doble influencia genera una indeterminación estilística en su obra como

⁶ La Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis es una real academia española cuya sede actual se encuentra ubicada en el Museo de Zaragoza. Además, se encuentra asociada al Instituto de España, que tiene por misión promover y fomentar el estudio de las bellas artes, en particular «la defensa, conservación y restauración de toda clase de monumentos y obras de arte situadas en el ámbito territorial de la Comunidad Autónoma de Aragón». Bajo un decreto del rey Carlos IV, gestionado por el conde de Aranda, nacía la que se llamó Real Academia de las Tres Nobles Artes de San Luis, siendo favorecida su creación por la Real Sociedad Económica Aragonesa de Amigos del País el 17 de abril de 1792. En CASTILLO GENZOR, A., *La Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis*, Zaragoza, Talleres Gráficos La Editorial, 1964.

⁷ ESPADA TORRES, D. M.^a, «Un trozo de Aragón en el centro de Barcelona», en CASTÁN CHOCARRO, A. (coord.), *II Jornadas de Investigadores Predoctorales: La Historia del Arte desde Aragón*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2018, pp. 285-295.

.....

evidencian la *Reforma del Coso de la Misericordia* de Zaragoza (1916), cuyo diseño recuerda los sistemas de la arquitectura musulmana, aplicada a este tipo de edificios de espectáculos destinados a la fiesta nacional, sin perder el inconfundible estilo de las diferentes obras de ladrillo realizadas en Zaragoza, y la construcción de un establecimiento comercial conocido como *SEPU* (1935), donde Navarro tuvo la virtud de crear el primer edificio en la capital aragonesa, que mantendría la idea del proyecto inicial de combinar los usos comercial y residencial, prescindiendo de las formas historicistas o barroquizantes y apostando por una casi absoluta sobriedad. La comparación existente entre los programas propuestos para obtener el título en Madrid y en Barcelona evidencia dos sistemas paralelos y análogos, según se pudo observar en las tendencias estilísticas dominantes en cada escuela. Es por ese motivo por lo que se atribuía a cada escuela una tendencia diferente, distinguiendo entre «la variedad de ornamentación» que tanto gustaba en Barcelona y la inclinación de Madrid hacia un clasicismo poco favorable a la «improvisación» y «a la fantasía».⁸

Ahora bien, durante su época de formación en Madrid, Miguel Ángel Navarro simultanearía el estudio con el trabajo, evitando así la excesiva carga económica que podía suponer para su familia. Fue en esta época cuando ejerció como profesor de segunda enseñanza en varios colegios adscritos al Instituto Cardenal Cisneros, pero también tenemos constancia de que con tan solo 22 años colaboraría artísticamente en la organización municipal de las fiestas que acompañaron a la boda del rey Alfonso XIII con Victoria Eugenia de Battenberg, el 31 de mayo de 1906.⁹ El fastuoso acontecimiento se vio empañado, sin embargo, por el atentado que costó la vida a unas veinte personas que se encontraban en la calle Mayor de Madrid presenciando el paso de la carroza real, tal y como indican las crónicas.¹⁰

Si bien es cierto que, en los primeros años del siglo xx, se da la circunstancia de que en la capital madrileña se levantaron numerosos edificios de estilo modernista, sobre todo se centró entre los años 1902 y 1908, este modernismo madrileño no puede ser comparado con el ambiente que se vivía en Cataluña,

⁸ NAVASCUÉS PALACIO, P., *Arquitectura española: 1808-1914*, en *Summa Artis: Historia general del arte*, vol. 35-2, Madrid, Espasa Calpe, 1997, pp. 425, 583.

⁹ «Ceremonial eclesiástico para la celebración de los Reales Desposorios y Velaciones de S. M. Católica el señor Don Alfonso XIII de Borbón y de Austria Rey de España con S. A. R. la Serma. Sra. Doña Victoria Eugenia de Battenberg», en *Gaceta de Madrid*, Madrid, imprenta de la Compañía Arrendataria de la Gaceta de Madrid, 10 de julio de 1906, p. 40.

¹⁰ FONDO ABC, *ABC*, diario ilustrado, 1/6/1901.

puesto que en Madrid el estilo es mucho más cosmopolita, entroncándose con la arquitectura europea. Además, en 1904, se celebró el VI Congreso Internacional de Arquitectos,¹¹ donde grandes personalidades del campo de la arquitectura discutieron sobre la validez del «art nouveau» como expresión arquitectónica, sobre el «El arte moderno» (o así llamado) en las obras de arquitectura e incluso sobre la influencia de los procedimientos modernos de construcción en la forma artística, entre otros temas...¹²

En este sentido, los arquitectos fueron conscientes de que, además de dibujarla, la arquitectura necesita de alguien que la construya. Y es que, de ser arte, la arquitectura es un arte dependiente, necesita romper el espacio para ser arquitectura. Eso sí, los arquitectos españoles lo hicieron coincidir con su III Congreso Nacional. Con ello añadían lustre a su propia reunión, asegurándose la asistencia de representantes extranjeros.¹³ Es en este ambiente donde se inicia la formación arquitectónica de Miguel Ángel Navarro.

Asimismo, sabemos que antes de obtener el título como arquitecto en Barcelona, había trabajado al servicio del Estado como ayudante de Obras Públicas en esta provincia, colaborando en la construcción y conservación de carreteras y puentes, en proyectos y obras municipales o particulares de la provincia, como el plano urbanístico y alcantarillado de Balsareny, el abastecimiento de aguas de Puigreig, ubicadas a orillas del río Llobregat al norte de Manresa, participando en la traída de aguas y planificación de pequeñas poblaciones, e incluso había realizado algún proyecto de reforma de edificios, como la del Cine Alhambra de Zaragoza, iniciada por su padre.¹⁴ Unos trabajos que

¹¹ VI Congrès International des Architectes (1906), *VI^e Congrès International des Architectes sous la haute protection de S. M. le Roi d'Espagne et le patronage du Gouvernement. Sixième Session tenue à Madrid du 6 au 13 avril 1904. Organisation. Compte rendu et notices*, Madrid, Imprenta de J. Sastre y C.^a La mayor parte del texto está en francés y no existe una traducción completa en español. Luis María Cabello Lapiedra, que ejerció como secretario general, se encargó de la recopilación de las ponencias, intervenciones y conclusiones. Sobre cómo trataron el evento las diferentes revistas especializadas en la materia, véase «Número dedicado al VI Congreso Internacional de Arquitectos celebrado en Madrid en abril de 1904», *Arquitectura y Construcción*, n.º 141, abril de 1904, pp. 97-130.

¹² A él asistieron arquitectos, no arquitectos y alumnos de Alemania, Austria, Bélgica, Canadá, Dinamarca, Estados Unidos, Francia, Gran Bretaña, Holanda, Italia, México, Mónaco, Portugal, Rusia, Suecia y Suiza.

¹³ ISAC, Á., *Eclecticismo y pensamiento arquitectónico en España. Discursos, revistas, congresos, 1846-1919*, Granada, Universidad de Granada, 1987.

¹⁴ CASTÁN PALOMAR, F., *Aragoneses contemporáneos...*, *op. cit.*, p. 2.



Fig. 2. Durá, Vista de la plaza E. Castelar con la fachada principal del palacio de Correos, 1932. Colección privada.

preludian una de las actividades más importantes de su futuro profesional: el urbanismo.

El año 1911 fue crucial para el joven arquitecto, ya que suceden varios acontecimientos que influirán decisivamente en su vida. El primero será el fallecimiento de su padre, el 22 de junio de ese año, en la Ciudad Condal; pocos días después se le hace entrega en la Universidad de Barcelona del título de arquitecto, iniciando a continuación una fructífera carrera.¹⁵

Al igual que su padre, Miguel Ángel Navarro fue uno de los arquitectos aragoneses de su generación que más viajó, aunque la mayor parte de su producción se concentra en Zaragoza. Fuera de la capital aragonesa, Navarro fue autor, entre otras obras, del Centro Aragonés de Barcelona realizado en 1913, del Palacio de Comunicaciones de Valencia construido entre 1915 y 1925, y la residencia veraniega para un miembro de su familia en la ciudad de San Sebastián, urbe en la que pasaba largas temporadas en 1912 [fig. 2].¹⁶ Asimismo, en nuestra ciudad, a él se deben entre otros proyectos: el Banco Hispano-Americano (1916), el Hospital Victoria Eugenia de la Cruz Roja (1920),¹⁷ el Grupo Escolar Joaquín Costa (1923), el Edificio Giesa-Schindler

¹⁵ LACADENA Y BRUALLA, R., «Nuevamente crespones en La Cadiera ante la muerte de don Miguel Ángel Navarro», *La Cadiera*, XCVII, Zaragoza, 1956.

¹⁶ ESPADA TORRES, D. M.^a, «Un trozo de Aragón...», *op. cit.*, p. 3.

¹⁷ ESPADA TORRES, D. M.^a, «El Hospital Victoria Eugenia de la Cruz Roja y el entorno de la Huerta de Santa Engracia de Zaragoza en la década de los veinte», en PAYO HERNANZ, R. (coord.), *XXII Congreso Nacional de Historia del Arte: Vestir la arquitectura*, Burgos, Servicio de publicaciones e imagen institucional de la Universidad de Burgos, 2019, vol. 2, pp. 1255-1260.



Fig. 3. Miguel Ángel Navarro (arquitecto) y Carlos Palao (escultor), Panteón de Gerardo Mermejo, 1915. Fotografía: Adrián Ruiz.

(1942-1945), el cubrimiento del río Huerva (1922-1934) origen del hermoso ensanche en las zonas de Miraflores y Miralbueno como se denominaba en tiempos, la antigua casa de Monterde (1920), e incluso varios panteones del cementerio de Torrero¹⁸ [fig. 3].

El parque Primo de Rivera y actual José Antonio Labordeta, con su magnífico puente e incluso la apertura de las calles Conde de Aranda, antigua General Franco, y San Vicente de Paúl, o las obras de saneamiento de la ciudad, así como los numerosos edificios oficiales y particulares de los cuales ya hemos citado algunos, son otros proyectos que se deben a su mano, que denotan su competencia técnica y el éxito que tuvo en su momento entre la clientela aragonesa.

Como se puede observar, proyectos de diferentes tipologías y gustos artísticos con los que sin duda conseguía cumplir sus fines sociales, dando siempre respuesta a las necesidades planteadas por sus clientes y promotores, logrando encajar armónicamente sus obras entre las demás.¹⁹ De esta forma Miguel Ángel Navarro conseguía atender demandas de diversa índole: desde la creación y reforma de unas instalaciones para el Balneario en Alhama de Aragón, a la

¹⁸ ESPADA TORRES, D. M.^a, «Aportación a la arquitectura funeraria en la Zaragoza del siglo xx: los proyectos del arquitecto Miguel Ángel Navarro», en ASTÓN, A. (coord.), *III Jornadas de Investigadores Predoctorales: La Historia del Arte desde Aragón*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2019, pp. 81-90.

¹⁹ MARTÍNEZ VERÓN, J., *Arquitectura aragonesa: 1885-1920. Ante el umbral de la modernidad*, Zaragoza, Delegación en Zaragoza del Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, 1993.

creación de un hotelito de nueva planta, o la reforma de una plaza de toros, e incluso la colaboración en obras escultóricas como es el caso del Monumento a Alfonso I el Batallador.²⁰

Como complemento a sus funciones de arquitecto y urbanista, Navarro ejerció una importante labor de divulgación, participando frecuentemente en actividades sociales como conferencias o utilizando los medios de comunicación a través de artículos de prensa. Su temática era variada, aludía sobre todo a temas profesionales, pero también a sus experiencias o a sus viajes. Incluso llegó a escribir una novela: *Crucero mediterráneo*, evocando uno de sus viajes a Egipto en 1926. Pero su dedicación fundamental fue la relacionada con las necesidades sociales, con el mundo laboral, con la vivienda obrera y con los problemas económicos de una gran parte de la sociedad zaragozana.²¹ A este respecto, su carácter liberal le ocasionó problemas con la llegada del franquismo, sufriendo una depuración e incluso la cárcel, como tantos otros profesionales en el momento, lo que lo apartó de la actividad municipal zaragozana durante tres años, entre 1939 y 1942.²²

Esa proximidad a la realidad y las necesidades sociales de sus contemporáneos, le permitió trabajar en todas estas tipologías arquitectónicas, creando en parte la imagen que hoy día podemos seguir disfrutando de nuestra ciudad, alejado totalmente de la condición mítica que tuvieron otros arquitectos contemporáneos a él, como pudieron ser Fernando García Mercadal o José Manuel Aizpurúa Azqueta (San Sebastián, 1904-1936),²³ entre otros. Frente al arquitecto mito del modernismo (Gaudí) o de la modernidad (Mercadal), Miguel Ángel Navarro representa una aproximación más pragmática y realista a la arquitectura, orientada básicamente a resolver problemas y atender necesidades, con unos diseños que conectan claramente con el gusto dominante en la época.

²⁰ ESPADA TORRES, D. M.^a, «Historia, memoria y ciudad. La recuperación de la imagen de Alfonso I el Batallador», *Tadeo Dearte*, vol. 5, n.º 5, [Internet]. 28 de octubre de 2019 (consulta: 4/11/2019). Disponible en: <<https://revistas.utadeo.edu.co/index.php/ltd/article/view/1530>>.

²¹ LACADENA Y BRUALLA, R., «Nuevamente crespones...», *op. cit.*, p. 5.

²² En julio de 1936, Regino Borobio Ojeda accede al puesto de arquitecto-jefe de la Dirección de Arquitectura Municipal de Zaragoza, con carácter accidental, cometido que desempeñó hasta el año 1942. ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE ZARAGOZA (A.H.P.Z.), Tribunal Regional de Responsabilidades Políticas de Zaragoza, exp. J/005938/000002, 1940.

²³ LABORDA YNEVA, J., *Arquitectos guipuzcoanos del cambio de siglo*, San Sebastián, Boletín de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, suplemento 14-G, 2000.

Al igual que la mayor parte de sus compañeros de profesión, Miguel Ángel Navarro adecuó sus diferentes proyectos al momento histórico que se vivía en la primera mitad del siglo xx y al gusto mayoritario de corte ecléctico de la época, en unas construcciones que compaginan tradición y modernidad, reelaborando las formas heredadas sin romper los vínculos con el pasado. Es por este motivo por lo que podemos intuir la ideología subyacente en la producción arquitectónica de nuestro arquitecto. Su actitud frente a la arquitectura fue manifiestamente ecléctica, si por eclecticismo entendemos el estilo que surge a partir de una selección de todos los estilos arquitectónicos del pasado, adaptando sus características a las exigencias de sus proyectos que muestran unos esquemas tradicionales a fines a la arquitectura clasicista y modernista, debido a que parte de su formación la realizó en la escuela de arquitectura madrileña, mezclados con la variedad de motivos decorativos procedentes de su relación con la escuela de Barcelona, evitando el uso de un estilo de corte racionalista, más moderno, acorde con los nuevos aires que corrían por Europa en aquel momento, pero que no era el demandado por la clientela de la época.

Debemos pensar que el panorama artístico español en ese momento histórico era complejo y confuso. Fue un período complicado de la historia de la arquitectura en el cual existieron una gran cantidad de tendencias, ya que cada país intenta resucitar sus tradiciones más autóctonas, coincidiendo con la aparición de los regionalismos.²⁴ De hecho, tanto Zaragoza como Aragón tienen que agradecer al arquitecto Miguel Ángel Navarro su preocupación por mantener en muchos de sus proyectos, el estilo arquitectónico aragonés, en ocasiones olvidado por otros profesionales.

Atendiendo las circunstancias vitales y profesionales, y ante el dilema del arquitecto mito y el arquitecto constructor (si podemos definirlo así), Miguel Ángel Navarro no fue ni un innovador ni un mito, pero sin embargo tiene una serie de características que hacen de él una figura importante en Zaragoza en las décadas de los veinte a los cincuenta. Nos encontramos frente a un profesional curioso, con una gran capacidad de trabajo y con una buena preparación técnica, una persona activa y comprometida con su tiempo, con una gran inquietud cultural, que le permitió no estar anclado a un único estilo arquitectónico, sino que supo manejarse en los distintos gustos y estéticas que imperaban en su época, si bien es cierto que sus preferidos fueron tanto el eclecticismo como los

²⁴ CHUECA GOITIA, F., *Historia de la arquitectura occidental. X. Eclecticismo*, Madrid, Dossat, 1984.



*Fig. 4. Retrato de Miguel Ángel Pérez y Navarro.
Fuente: MARTÍNEZ VERÓN, J., *Arquitectos en Aragón: Diccionario histórico. Volumen 1, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (ÉNTASIS: Cuadernos de Arquitectura de la Cátedra «Ricardo Magdalena», 14), 2000, p. 36.**

historicismos propios de los primeros años veinte del siglo xx, en coincidencia, por otro lado, con una parte importante tanto de la sociedad de la época como del medio profesional. Como urbanista contribuyó a una expansión coherente de la capital aragonesa, sentó las bases de un urbanismo moderno y de calidad, y logró trasladar al plano soluciones innovadoras dispuestas a corregir los problemas de su tiempo [fig. 4].

Estudiar una figura como esta es necesario, por tanto, para completar la historia de la arquitectura aragonesa, que no puede entenderse como una línea progresiva en la que solo aparece el movimiento moderno, puesto en paralelo al racionalismo, que dejó una huella relevante en nuestra comunidad y que sin duda constituye un episodio relevante, se constata la pervivencia de una arquitectura ecléctica, no menos importante, que fue curiosamente la preferida por el público de la época.

LA IMAGEN DEL ARTISTA EN EL RÉGIMEN MODERNO DE LA SINGULARIDAD VOCACIONAL: EL ESTETICISMO

FRANCISCO J. FALERO FOLGOSO
Universitat de les Illes Balears

INTRODUCCIÓN

DESDE EL PUNTO DE VISTA DE LA HISTORIA DE LAS IDEAS ESTÉTICAS, la categoría de genio se erige en el epicentro de la estética teórica moderna frente a la estética clásica establecida por la categoría de mimesis. Esta discontinuidad categorial es fundamental respecto de la concepción de la creación artística. Ahí se enmarca la figura del artista como creador de unas obras de arte que son producto de una capacidad formadora autónoma respecto de instancias sociales, morales, religiosas o metafísicas. Ahora bien, la conceptualización abstracta de los sistemas estéticos y las teorías del arte vienen a plasmarse en imágenes del artista en cuanto tal que se van delineando como figura social.

Nathalie Heinich, desde el punto de vista de la sociología del arte, ha establecido que en la modernidad el estatuto del artista se ha configurado bajo dos paradigmas sucesivos, a saber: el régimen vocacional respecto del académico del clasicismo bajo el Antiguo Régimen, que se desarrolla durante el siglo XIX, y el régimen de la singularidad respecto del neoadademicismo decimonónico desarrollado en el siglo XX y que viene a culminar su estatuto social.¹

Ahora bien, el punto de vista que el presente trabajo adopta es el de la historia cultural, entendida en el sentido de una intersección entre la historia del pensamiento y la historia social. Lo cual quiere decir que el objeto de estudio se sitúa en ese campo intermedio entre las instituciones y los reglamentos sociales en que los artistas desempeñan su labor, la función social y los problemas filosóficos y teóricos en torno a la función del genio como categoría fundamental de

¹ HEINICH, N., *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs*, París, Klincksieck, 1996, pp. 35-36 y 51 ss.

su concepción. Es decir, la imagen del artista que se crea en concomitancia con su realidad empírica y que depende de la matriz de la construcción teórica del genio. El ámbito privilegiado desde donde poder indagar este fenómeno es el campo literario. Los relatos sobre la vida de los artistas han sido una constatación en la literatura artística pero es, sin duda, en el siglo XIX, con la moderna subjetividad burguesa y su modo de expresión literaria -la novela-, cuando alcanza un desarrollo culminante. Es el imaginario social que crean los escritores a través de sus imágenes de los artistas el campo de indagación en el que nos situamos. Pues bien, la transformación del artista reconocido desde la estética ilustrada como autor de una «obra maestra» hasta convertirse en un genio sin obra, capaz de ser él mismo su obra, es decir, en el que la «obra maestra» es su propia personalidad. Este es el que seguiremos que viene marcado por la categoría estético-cultural de esteticismo.

EL RÉGIMEN VOCACIONAL Y LA MATRIZ ROMÁNTICA DEL GENIO

Kant, en el párrafo 46 de la *Crítica del juicio*,² había establecido la categoría de genio que venía a dar satisfacción a las expectativas de la moderna reflexión sobre el arte y su estatuto en la cultura ilustrada, la cual había asentado la estética fundamentalmente en el gusto. Se trataba de un equilibrio entre las exigencias de los poderes reconocidos a la excepcionalidad de la creación artística en el seno de la cohesión social que habita o, dicho de otro modo, respetando en todo momento la sociabilidad del genio que hace comprensible o comunicable su obra. De ahí la redacción aclarativa del párrafo 48 que dedica a dicho equilibrio entre gusto y genio.³ Sintetizando este equilibrio se basa en dos aspectos claves. En primer lugar, la «originalidad» como condición *sine qua non* que implica la no-normatividad y, en segundo lugar, sin embargo, la «ejemplaridad» que implica la comunicabilidad. El sujeto queda equilibrado desde el punto de vista de la estética entre el productor y el receptor, no hay preponderancia de ninguno de ellos. Tal como el empirismo dieciochesco inglés había determinado la preponderancia del sujeto receptor —la instancia crítica— el romanticismo a la inversa, siguiendo la senda de la exasperación del individualismo sentimental del movimiento del *Sturm und Drang* que derivaba hacia la inefabilidad del arte, procederá a desequilibrar este estatuto al afirmar

² KANT, I., *Crítica del juicio*, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, pp. 262-263.

³ *Ibidem*, pp. 267-269.

la preponderancia del primero sobre el segundo, fundando una estética de la creación que culminará en Nietzsche. Sobre la articulación / desarticulación de este equilibrio se constituye la imagen del artista.

Situándonos en nuestra perspectiva de estudio, no nos detendremos en el campo propiamente de los escritos filosóficos que desarrollan esa categoría de genio en el paradigma romántico, sino que fijaremos nuestro punto de atención en la imagen creada directamente en este ambiente por Wilhelm Wackenroder. En los textos publicados por mediación de Tieck,⁴ como bien señala Giampiero Moretti, se nos ofrece la imagen ejemplar que calará en el imaginario social de la época y se propagará a lo largo del tiempo como tópica de la sensibilidad romántica tematizada por términos como «amor», «corazón», «efusión», «fantasía», «monacato» que ha contribuido a fomentar la leyenda del irracionalismo romántico.⁵

Desde el punto de vista de la historia social del arte, constatamos, siguiendo los estudios de Nathalie Heinich centrados en las figuras del pintor y del escultor en Francia, cómo tras la Revolución de 1789 se va abriendo, paulatinamente a lo largo del siglo XIX, un régimen vocacional para el estatuto del artista a tenor de las sucesivas etapas del sistema político desde la revolución de 1830 hasta la constitución de la III República, pasando por las insurrecciones de febrero del 48 y la *Comuna*, que contrabalanceaba dialécticamente el neoacadémico, hipernormativista, que asegura la continuidad del régimen profesional. El régimen vocacional supone el abandono generalizado de la concepción del pintor y el escultor como sujetos de una carrera profesional en el seno de un marco institucional para dar paso a una dedicación vocacional vivida al margen de un calculado interés económico y en miras de un prestigio social derivado de la observancia de una serie de requisitos establecidos. En este contexto, como apunta Heinich, la particularidad del pintor como artista vocacional respecto de otras profesiones tradicionalmente vocacionales es su carácter global, que implica al ser personal en su totalidad en una llamada del destino.⁶

⁴ WACKENRODER, W. H., *Efluvios cordiales de un monje amante del arte*, Oviedo, KRK, 2010.

⁵ MORETTI, G., *Il genio. Origine, storia, destino*, Brescia, Marcellana, 2011, p. 134. La tesis de Moretti se enmarca en una indagación estrictamente filosófica que viene a refutar la interpretación racionalista del romanticismo, por lo que califica de peyorativa esa imagen suministrada por el racionalismo e idealismo filosóficos.

⁶ HEINICH, N., *Être artiste...*, *op. cit.*, p. 37.

Es justamente lo que determinan los relatos de Wackenroder, esa llamada vívida semejante a una vocación religiosa. Indican ese punto en que se ha dado un proceso circular desde la secularización del arte llevada a cabo por la Ilustración a la re-sacralización del arte que suplanta a la religión o se instituye como religión del arte en el romanticismo. La operatividad de este proceso es crucial a la matriz ideológica burguesa en tanto en cuanto el genio tematizado perfectamente por Kant es un sujeto puro que se constituye como garante del sujeto ético, el cual se confronta en los intereses del mercado y del juego político. La figura del artista en el imaginario social viene de este modo a colmar dialécticamente esta necesidad de legitimidad ética del sujeto burgués en las contradicciones de su reproducción ideológica. Así desde la vocación religiosa de la instancia del romanticismo alemán a la marginalidad de la bohemia francesa no hace más que erigirse en una contrafigura social de gran operatividad instrumental para la ideología del sujeto burgués.⁷

La aporía de este sistema que desequilibra en favor del artista al sujeto estético manteniendo, no obstante, elementos del anterior sistema clasicista, esto es, en las categorías de Heinich, la convivencia del artista profesional neoacadémico y el artista vocacional, o, de otro modo, la irresolución contradictoria entre estética de la recepción y estética de la creación, se manifiesta de manera sustancial en la concepción de otra de las categorías fundamentales de la estética clásica: la «obra maestra». Es aquí donde se sitúa el epicentro de la contradicción del sistema. Porque este concepto es el pilar clave del artista profesional dependiente de la institución académica, el artista excepcional, el artista *tout court* en última instancia, se reconoce como el autor / productor de una «obra maestra». El paso de la estética clásica a la estética moderna ilustrada queda bien marcado por la instancia del reconocimiento institucional, en el primer caso una sanción de la autoridad, en el segundo caso la instancia crítica como opinión pública en el sentido de Habermas.⁸ La estética romántica al bascular hacia el poder absoluto de la creatividad del genio quiebra ambas reclamaciones del reconocimiento: el genio se autoimpone. Kant, que reconoció como decíamos

⁷ FALERO FOLGOSO, E., «Desinterés estético y autonomía del arte en la construcción de la matriz ideológica moderna», en ZÚÑIGA, J. F. (ed.), *Autonomía y valor del arte*, Granada, Comares, 2018, pp. 45-60.

⁸ HABERMAS, J., *Historia y crítica de la opinión pública: la transformación estructural de la vida pública*, Barcelona, Gustavo Gili, 2014. Sobre estas cuestiones véase WASCHEK, M., «La obra maestra: un hecho cultural», en DANTO, A., *et alii*, ¿Qué es una obra maestra?, Barcelona, Crítica, 2002, pp. 26-30.

los derechos del genio, refleja esta dicotomía equilibradamente a través de la «ejemplaridad» del genio, que no es más que integrar la idea de «obra maestra» en su sistema estético. Porque el reconocimiento vocacional llevado al extremo supone otorgarle todo el poder al genio creador del artista. Y ello supone la instauración de un círculo vicioso en la medida que el artista es reconocido por su «obra maestra», pero esta no satisface demandas externas a sí mismo sino que es su automanifestación absoluta. En todo caso, invierte el sentido del circuito al ser él mismo el que impone su obra como «obra maestra», como arte verdadero. Entonces la imposición de su obra implica que reconocer al genio no puede ser llevada a cabo por la vía de la aprobación sino de su misterioso propio acto creativo, en otros términos, de su personalidad excepcional. La «obra maestra» ya no es el documento o el índice del reconocimiento del genio sino que es el carácter mismo de un ser «original», en todo el espesor del término, el que indica su genialidad. Así, en un principio la «obra maestra» sometida aún a la lógica del público moderno ya no es objeto del gusto (de esa norma del gusto que indagó Hume) sino de un irracional poder cautivador. Un público que cada vez más, en la lógica de lo «interesante» (categoría clave del romanticismo), requiere ser impresionado. Como indica Hans Belting, «La “diabolización” de determinadas obras maestras demuestra incluso que el pensamiento romántico hizo revivir determinados aspectos de la antigua magia».⁹

En este contexto, es Honoré de Balzac con *La obra maestra desconocida* (1831) quien registra la aporía del sistema en el imaginario literario. El breve relato puede ser leído en clave de la querrela clásico / romántico. La ansiada búsqueda de la realización de la «obra maestra» por parte de Frenhofer muestra la contradicción de la lógica clásica frente a la lógica romántica que hace de la «obra maestra» una «obra de arte absoluta». La resolución así no puede acabar más que en el fracaso. Desde el punto de vista de la estética, la ficción de Balzac asume la estética hegeliana y su «fin(al) del arte» que acontece en el relato como la muerte del Frenhofer. Definitivamente el arte, como ideal de manifestación de lo bello, es cosa del pasado, a lo sumo queda el resto arqueológico (el pie figurativo que emerge del embrollo de líneas del cuadro en la ficción) como vestigio de un tiempo resuelto. El romanticismo elabora, en cambio, una nueva teoría del arte de la expresión que se asienta en una categoría estética fundamental: la ironía. La interpretación de Georges Didi-Huberman al respecto, de

⁹ BELTING, H., «El arte moderno sometido a la prueba del mito de la obra maestra», en DANTO, A., *et alii*, ¿Qué es...?, *op. cit.*, p. 50.

que el relato de Balzac cuenta que la causa final de la pintura está más allá de la práctica es pertinente. Afirma:

On peut en tout cas suivre le récit [...] comme une perpétuelle mise en délai [...] la figure de femme « en grandeur naturelle », demi-nue, où Poussin et Porbus crurent sans doute, mais à tort, reconnaître le chef-d'œuvre en question. Perpétuelle mise en retard de la causa finale en tant qu'elle serait réalisée : ils chercheraient la *peinture achevée*, on sait qu'ils ne l'auront pas trouvée.¹⁰

El «fragmento» romántico y la «ironía» romántica de Schlegel a Solger están debajo: el absoluto es inabarcable, «in-formalizable», la «obra maestra» como «obra absoluta» es una tarea infinita.

Desde el punto de vista del imaginario social el relato, como señala Heinich,¹¹ nos ofrece todos los tópicos que marcan su mito moderno. Destacaría, entre todas, la imagen del taller en desorden porque muestra metafóricamente la personalidad del artista. Y es que la personalidad del artista será desde entonces el objeto de atención que desplazará la obra maestra. El taller como espejo del artista, como retrato-símbolo de la obra en el intento de captar el momento (infinito) de la creatividad. El relato de Balzac inicia un interés cada vez más acusado por el taller que desborda el campo de la ficción para recabar el interés de la crítica adquiriendo una iconografía propia y acabando finalmente por suplantar la obra de arte propiamente dicha. Como afirma Phillippe Junod, «la sacralisation de l'atelier, comme sa fortune iconographique, ne pouvait manquer d'en favoriser la disposition comme une œuvre en soi».¹²

SINGULARIDAD Y ESTETICISMO

Esta metáfora del taller como reflejo del ego desbordante y arrebatador del artista nos conduce a una de las facetas más destacadas de su figura como mito moderno: la bohemia como expresión del desplazamiento del paradigma profesional al vocacional a partir de los años treinta que ilustra el giro que inicia la vía del «régimen de la singularidad», según establece Heinich.¹³ Esta lo proyecta

¹⁰ DIDI-HUBERMAN, G., *La peinture incarnée*, París, Minuit, 1985, p. 13.

¹¹ HEINICH, N., *Être artiste...*, *op. cit.*, p. 38.

¹² JOUNOD, P., «L'atelier comme autoportrait», en GRIENIER, P., y SCHNEEMANN, P., *Images de l'artiste. Künstlerbilder*, Berna, Peter Lang, 1998, p. 96.

¹³ HEINICH, N., *Être artiste...*, *op. cit.*, p. 50.

como un ser en la marginalidad social fruto de su radical originalidad individual que lo arroja hacia una «ética de la vanguardia». Esta figura se expande al par de la irrupción de la teoría de «l'art pour l'art» que constituye el inicio de la secuencia que conocemos como esteticismo. Los avatares en la ficción literaria de esta figura en Francia van desde la ilusión en la generación de *Les scènes de la vie de bohème* (1848) de Murger al desencanto que transmite Champfleury en *Les Excentriques* (1866). La prosecución de esta imagen en las siguientes generaciones hasta fin de siglo nos aporta caracteres que ahondan esa quiebra social del artista. Desviado o impotente en *Manette Salomon* de los Goucourt y en *L'éducation sentimentale* de Flaubert en la década de los sesenta, neurótico y enfermizo en los ochenta con personajes como el Lantier que nos recrea Zola en *L'Œuvre*,¹⁴ sumerge a esta figura como mito social en referente del lado oscuro. Frente al ciclo positivista triunfal de la sociedad, el artista se proyecta como contrafigura del sujeto burgués protagonista del éxito rampante. El artista, así figurado, asume un papel de desagüe en el marco del inconsciente social que vehicula la fantasía utópica de la propia burguesía realista y la función social donde proyectarse una aristocracia que ha perdido su razón ser. En este sentido, la dicotomía nietzscheana de lo apolíneo y lo dionisiaco imprime desde el lado filosófico de la estética este carácter ambivalente de la sociedad burguesa moderna. La decidida estética de la creación de Nietzsche lleva al artista al epicentro, en la medida en que él está llamado emergiendo desde las fuerzas de la ebriedad dionisiaca, a constituirse en la regeneración del occidente, a vehicular el impulso de vida de una sociedad languidecente en la autosatisfacción falsa del rostro de Apolo.

Pero el taller no es más que el principio de la lógica de desviación de la obra hacia el quehacer mismo del artista y, en última instancia, es su propia personalidad la que se convierte en obra de arte. De manera semejante a como en el manierismo la obra queda relevada por la impronta de la idea que lleva el artista en su interior, en el esteticismo la obra queda relevada por su propio modo de vida, donde el taller no es más que un aspecto fundamental. La búsqueda se dirige hacia el fuego mismo que prende la creación de obras imposibles. No es extraño, pues, que iconográficamente la chimenea aparezca como motivo clave en las representaciones del taller. Y justamente *Il fuoco* será el título de una de las novelas más relevantes del esteticismo donde se delinea al esteta. Escribe

¹⁴ Véase, HEINICH, N., «Artistes dans la fiction. Quatre générations», en GRIENIER, P., y SCHNEEMANN, P., *Images de l'artiste...*, op. cit., pp. 213-217.

apodícticamente D'Annunzio: «Daniele Glauco taceva, divinando il tormento dello spirito fraterno, egli che aveva sortito dalla natura il dono di gioiare della bellezza ma non di crearla».¹⁵ El esteta será el relevo de la figura novelada hacia el fin de siglo. En efecto, como advierte Heinich, Van Gogh será el pintor clave que lleva a su apoteosis la leyenda de la fascinación de singularidad absoluta del artista en una vida realizada que hace que cualquier figura de ficción aparezca desvaída. Razón por la cual, a diferencia del siglo XIX, la novela en el XX aparece empobrecida en la ficción de grandes artistas.¹⁶

Desde este punto de vista, podríamos afirmar que *La muerte en Venecia* de Thomas Mann cierra el ciclo inaugurado por Balzac sobre la «obra maestra» a través de la secuencia esteticista. Ambas acaban en la muerte del protagonista. Al artista falto de inspiración para poder crear solo le queda un goce que le conduce inexorablemente a la muerte. El siglo XIX imagina al artista de la obra imposible y Mann señala el final de ese imaginario. El artista en el siglo XX bascula entre dos figuras. Por un lado, la superación de ese imaginario creándose una vida de leyenda como obra de arte para su propia vida real siguiendo la lógica de la estela marcada por Van Gogh, ya que la obra de arte es una quimera. Posibilidad que viene marcada por el esteticismo y sus figuras noveladas o no. Entonces el artista se declina como una figura más del esteta. En este sentido, el imaginario creado a partir de vidas de artistas malogrados y final trágico. Se contrasta, por otro lado, con artistas que hacen de esa realidad su triunfo. En este contexto, si hay una figura determinante en el siglo XX para la teoría y la crítica del arte contemporánea esta es sin duda Marcel Duchamp.

Nos situamos en él justamente porque el objetivo último es plantear el eje vertebral de esa imagen de artista desde la singularidad vocacional en la cual se crea un imaginario del artista que desplaza su propia excepcionalidad desde la obra realizada a la personalidad del mismo, su genialidad expandida podríamos decir: el *ready-made* es la consumación donde la «obra de arte» no es ya el producto de su mano sino de su personalidad como tal que lo constituye en artista-genio.¹⁷ El hecho mismo de que Duchamp abandone tempranamente la pintura como operatividad disciplinar para dedicarse a hacer de su propia

¹⁵ D'ANNUNZIO, G., *Il fouco*, Milán, Fratelli Treves, 1900, p. 110.

¹⁶ Véase, HEINICH, N., «Artistes dans la fiction. Quatre générations», en GRIENIER, P., y SCHNEEMANN, P., *Images de l'artiste...*, *op. cit.*, p. 220.

¹⁷ Véase a este respecto la interpretación que lleva cabo Dominique Chateau del artista posmoderno bajo la categoría de la ironía, en que su obra deviene superflua, según el paradigma hegeliano. CHATEAU, D., *L'autonomie de l'esthétique*, París, L'Harmattan, 2007, pp. 192-193.

persona una dimensión esencial de su obra culmina en la construcción de un verdadero mito que puebla el imaginario artístico contemporáneo en una ulterior declinación del dandismo. Esa es precisamente la significación que nos transfiere conceptualmente a relacionarlo con la cuestión tan nuclear en la estética contemporánea de los «artistas sin arte», que siguiendo a Paolo D'Angelo se inserta en la tradición de las relaciones entre arte y artificio que desde la retórica clásica se conoce como *Ars est celeari artem*¹⁸ y que resitúa de nuevo el arte en la categoría de ingenio. Frente a él Picasso supondría el reverso, la afirmación de la posibilidad, a través de un esfuerzo incomprensible, de transferir en obra la creatividad.

La cuestión de fondo subyacente es el modo en que se establece una relación de reciprocidad en la construcción de ese mito, es decir, en nuestro caso hasta qué punto Duchamp, y otros epígonos, se erigen en referencia de las imágenes literarias o más bien vienen a darles vida real desde aquéllas como síntomas de un ser social preconstituido.¹⁹ Porque lo cierto es que la biografía, más o menos novelada, es el género que suplanta a la novela de artista de ficción a partir de Van Gogh. Crear una leyenda en torno a artistas evidentemente no puede estar al margen de la especulación mercantil (y el apogeo de los museos) de obras tangibles de artistas reales. En este sentido, fraguarse una leyenda en «tiempo real» es garantizar de antemano el éxito, no tener que padecer el «tempo deferido» que propició la gloria de Van Gogh.

Entre tanto, junto con estas figuras, ya sea Picasso o Duchamp, que marcan la dialéctica de la modernidad / posmodernidad, se erige el artista de vanguardia cuya obra deja de ser el objeto del espacio estético, para estetizar el mundo. La fagocitación de éste en tanto ejemplos por la política misma, del ejercicio del poder totalitario como propia obra de arte, nos muestra otra cara de la imagen del artista que ha desarrollado la modernidad desde la aporía que relatase magistralmente Balzac. La vida trágica ni novelada, ni mitificada de algunos de estos artistas bajo el régimen soviético es el objeto de atención tan extraordinariamente puesto de relieve por Tveztan Todorov.²⁰

¹⁸ D'ANGELO, P., *Ars est celeari artem. Da Aristoteles a Duchamp*, Macerata, Quodlibet, 2005, pp. 125-135.

¹⁹ CHATEAU, D., *Qu'est-ce qu'un artiste?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008, p. 23.

²⁰ TODOROV, T., *Le triomphe d'artiste*, París, Flammarion, 2017.

EPÍLOGO

La literatura artística en el Renacimiento crea las biografías de artistas como instrumento crítico en función de la alta consideración cultural de su actividad. Significativamente, la obra de referencia de Giorgio Vasari lleva por título *Vidas de...* y no «biografías de...». Y en efecto, no son exactamente biografías, pues no tratan de un relato coherente de su existencia. Más bien son una correlación de hechos anecdóticos a veces extravagantes y ficticios. Y la cuestión es que acertó Vasari al dar ese título a sus «biografías», consideradas de ese modo por la historiografía posterior, en la medida que solo en cuanto biografía podía ser entendida una operación crítica de esa naturaleza. Pero como bien titula Pascal Quignard su ensayo sobre el tema, la vida no se deja biografiar, porque la fuerza del sueño, del origen primordial de la imagen, no es propiamente discursiva.²¹ Por eso, Vasari con toda su incongruencia fue más cauteloso que la historiografía decimonónica posterior al tratar de encerrar la vida en una biografía. La aporía contemporánea reside en haber tratado de sistematizar el *je ne sais pas quoi* en una fórmula, en teorías doctrinales o en biografías reveladoras ficticias o reales.

La cuestión finalmente a dilucidar, en una tentativa de indagar la significación de la figura del artista en la constitución de la subjetividad moderna, es la inextricable circularidad que Foucault señalaba en su curso sobre «La hermenéutica del sujeto» en torno a las formas de vida en la modernidad. En palabras de Agamben: «Por un lado, en efecto, la biografía del artista debe testimoniar por medio de su propia forma de la verdad de la obra que radica en ella; por otro, en cambio, están la práctica del arte y la obra que aquel produce para conferir a su vida el sello de la autenticidad».²² De otro modo, explicar por qué la autenticidad de la vida viene marcada en el sujeto moderno por la figura del artista y sus contradicciones que Foucault no llegó a desarrollar.

²¹ QUIGNARD, P., *La vie n'est pas une biographie*, París, Galilé, 2019.

²² AGAMBEN, G., *El uso de los cuerpos*, Valencia, Pre-textos, 2017, p. 273.

DEL RECONOCIMIENTO AL OLVIDO:
EL ARTISTA PERUANO CARLOS BACA-FLORE
Y SUS RELACIONES CON LAS INSTITUCIONES
DE ARTE EUROPEAS

ESTER GALLEGOS CORDERO
Universidad de Barcelona

CARLOS BACA-FLORE (1864/69¹-1941) FUE UN ARTISTA PLÁSTICO PERUANO que, en sus años de madurez artística a lo largo de las primeras décadas del siglo XX, se consagró a nivel internacional como uno de los mejores retratistas del mundo, formando parte de su clientela personajes provenientes de las más altas esferas económicas y gubernamentales neoyorquinas. Pero antes de suceder todo esto, una prolongada etapa formativa que lo llevó a cursar estudios en las escuelas de Bellas Artes de Santiago de Chile, Roma y París, le precedieron a su consagración internacional.

Con esta comunicación queremos dar a conocer los primeros resultados de una investigación mucho más amplia que estamos desarrollando en torno a la figura del artista.² Estas primeras aproximaciones nos han permitido desvelar algunos aspectos desconocidos en torno a la percepción que de la imagen del artista se tuvo y que además han dado lugar a nuevas interrogantes, por lo que el carácter de las cuestiones que presentaremos a continuación no es conclusivo y tampoco constituyen en su totalidad todas las muestras que esperamos recoger a lo largo de nuestra investigación. Es así que abordaremos aspectos que van relacionados con la fortuna crítica, la configuración del perfil del artista, y de cómo ambos fueron transformándose pasando del reconocimiento al olvido

¹ Entre los biógrafos existen aún muchas discrepancias al determinar la fecha de nacimiento del artista, debido a que no se ha podido localizar documentación que responda a este interrogante de forma fehaciente.

² GALLEGOS, E., *Tránsitos intercontinentales: el artista peruano Carlos Baca-Flore y sus conexiones con la estética finisecular europea (1890-1909)*, proyecto de tesis del Programa de Doctorado Sociedad y Cultura, ámbito de la Historia y Teoría de las Artes. Directores: Irene Gras, Fernando Villegas. Universitat de Barcelona. Proyecto de investigación aprobado durante el curso 2018-2019.

en determinados círculos y ambientes que previamente habían reconocido su trayectoria artística.

FORTUNA CRÍTICA DE CARLOS BACA-FLOR

Reconocimiento temprano y primeras condiciones para la creación del mito

Si bien es cierto que el artista nació en la ciudad de Islay (Arequipa-Perú), la familia Baca-Flor se trasladó a Santiago de Chile al poco tiempo del nacimiento del artista, transcurriendo en esta ciudad su infancia y adolescencia. En 1882, Carlos Baca-Flor ingresa en la Academia de Bellas Artes de Santiago de Chile, destacando ya desde este periodo por la obtención de premios y condecoraciones que determinaron su trayectoria como alumno. Ejemplo de ello son las tres medallas de oro, un premio a la constancia y una mención honrosa en el curso de litografía, conseguidos durante los tres primeros años de educación básica en dicha academia. Esta dinámica continuó hasta culminar su último año de instrucción artística en 1887, al ganar el primer premio en los tres concursos convocados por esta institución, distinciones que le hicieron acreedor del tan ansiado Premio de Roma. Es en este momento en el que podemos identificar una de las primeras circunstancias que condicionaron la creación del mito en torno a la figura del artista, puesto que, para poder disfrutar del Premio de Roma, tenía que renunciar a su nacionalidad peruana.³ Aunque es tarea complicada definir la motivación que condujo al artista a revelar su nacionalidad de nacimiento, el caso es que el joven estudiante no acepta esta oferta y renuncia a la posibilidad de estudiar en Europa. Este hecho captó la atención de la sociedad peruana, que no tardó en ver en el gesto de Baca-Flor un acto heroico,

³ Al parecer Baca-Flor se vio obligado a mantener en secreto la identidad de su país de nacimiento debido a las circunstancias impuestas por el conflicto bélico entre Perú y Chile que se desarrolló entre 1879 y 1883. Aunque el reglamento de la Academia de Chile no estipulaba la condición de la nacionalidad chilena para disfrutar del Premio de Roma, según señalan algunos autores, es más que probable que la condición se impusiera de forma natural y lógica determinado por el marcado clima de la posguerra. Para más información véase KUSUNOKI, R., y MAJLUF, N., «Después de la batalla: Carlos Baca-Flor entre Santiago y Lima, 1882-1890», en KUSUNOKI, R.; MAJLUF, N., y WUFFARDEN, L. (eds.), *Carlos Baca-Flor. El último académico* [catálogo de exposición], Lima, Asociación Museo de Arte de Lima, 2013, pp. 57-58.



*Fig. 1. Carlos Baca-Flor,
La vocación natural, 1986.
Óleo sobre tela, 65,5 x 79 cm.
Banco Central de Reserva
del Perú.*

el cual adoptó dimensiones excepcionales dentro del contexto de la guerra del Pacífico.⁴ Por ello no tardaron en ofrecerle el tan ansiado premio al que había renunciado, extendiéndole la invitación a trasladarse a Lima para iniciar las gestiones de una beca similar, pero ahora patrocinada por el Gobierno peruano. A partir de este momento, las noticias y los logros obtenidos por el joven artista fueron seguidos por la prensa local generando mucha expectación.

En este contexto podemos situar una obra temprana del artista *La vocación natural* [fig. 1] realizada en 1886, a la que se le concede un protagonismo importante en la construcción de una literatura encomiástica centrada en la figura del pintor.⁵ En esta obra, que ha sido interpretada como un autorretrato desplazado, se muestra a un joven aspirante a artista apoyado en actitud plácida realizando sus primeros trazos sobre la pared. En la caja sobre la que está recostado el joven se puede identificar una etiqueta con la inscripción «París», haciendo clara referencia al protagonismo y a la importancia que una estancia en esta ciudad representaba en la preparación de un joven artista. Se han reconocido en esta obra diferentes connotaciones: primero cuando fue expuesta

⁴ El saldo final del conflicto entre Chile y Perú fue la derrota de este último con la consecuente pérdida de territorios, además de los elevados costes que la batalla del Pacífico representó tanto para la economía como para la política y la sociedad peruana en general.

⁵ WUFFARDEN, L., «Un académico a contracorriente, Carlos Baca-Flor frente a su leyenda biográfica», en KUSUNOKI, R., MAJLUF, N., y WUFFARDEN, L. (eds.). *Carlos Baca-Flor. El último académico*, op. cit., p. 3.



Fig. 2. Fotografía de Miquel Blay y Carlos Baca-Flor en su taller de Roma. Museo de Arte de Lima, Archivo de Arte Peruano. Colección Baca-Flor.

en Santiago de Chile, representó un claro reclamo a las rigideces del sistema artístico establecido y en especial al carácter elitista de una de las agrupaciones artísticas de la ciudad, la Unión Artística. En cambio, cuando el joven artista decide trasladarse a Lima en 1887 y llevarse consigo esta obra, su significación será la de poner de manifiesto una llamada de atención a las autoridades locales para que accedan proporcionar a su favor los medios necesarios para completar su formación como artista.

Las gestiones para la obtención de la beca se alargaron más de lo previsto, consiguiendo finalmente en junio de 1890 desembarcar en París, para trasladarse a las pocas semanas a Roma. En la capital italiana se inscribió en el Regio Instituto di Belle Arti, en cuyo examen de ingreso obtuvo el primer puesto entre 84 aspirantes.⁶ Durante esta etapa formativa conoce en 1892 a Miquel Blay, con quien compartió taller cerca de la *piazza* del Popolo [fig. 2], y participa junto con Blay en la Exposición Internacional de Bellas Artes de Madrid celebrada ese mismo año.

En 1893 decide trasladarse a París, y se inscribe en la Académie Julian,⁷ y al año siguiente, se apunta también a la Académie Colarossi. Cuando su aprendi-

⁶ La prensa peruana se hizo eco de estos nuevos logros conseguidos por Baca-Flor en Roma, defendiendo además la idea de que no solo dentro del contexto chileno destacaba el talento del artista, sino que también en un centro de estudios al que acudían los mejores estudiantes del mundo, Baca-Flor continuaba obteniendo los primeros lugares de los concursos o pruebas a las que se sometía. Véase «Baca Flor», *El Comercio*, Lima, 3/9/1891, primera edición, p. 2.

⁷ Nuevamente en los diarios de Lima se hace el respectivo seguimiento de los movimientos del joven artista, comentando que Baca-flor «ha aumentado los triunfos que lleva adquiridos

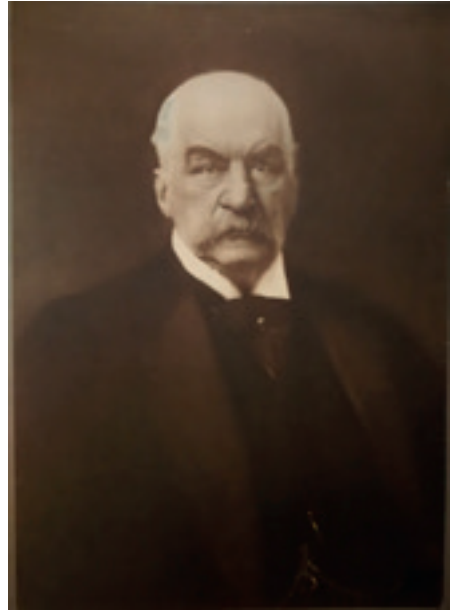


Fig. 3. Carlos Baca-Flor, J. P. Morgan, 1910. [Fotografía], Archivo de la Casa-Museu Alegre de Sagrera.

zaje parisino estuvo a punto de concluir en 1897, entabló amistad con Hermen Anglada Camarasa y muy probablemente con otros pintores modernistas como Marià Pidelaserra y Pere Ysern.⁸ Entre 1897 y 1900 el constante trabajo le impuso la itinerancia entre sus talleres de París y Roma, además de dedicar buena parte del tiempo a su labor como profesor. En 1907, el retrato que realizó del conde Chabannes La Pallice fue tan celebrado que, por iniciativa del mismo patrocinador de la obra, se incluyó en el lugar de honor del Salón de Artistas Franceses de ese año, recibiendo una mención honorífica.⁹ En 1908 conoce al

durante su permanencia en Europa, con el hecho de haber sacado número uno en el taller del famoso pintor francés Jean Paul Laurent, donde concurren de sesenta a setenta alumnos», véase, «Crónica artista peruano», *El Comercio*, Lima, 30/9/1893, segunda edición, p. 2.

⁸ Las relaciones y posibles contribuciones entre Baca-Flor y artistas catalanes como Miquel Blay y Hermen Anglada Camarasa se han puesto de relieve en algunos estudios: FERRÉS, P., *Miguel Blay i Fàbrega 1866-1936. La escultura del sentimiento*, Girona, Marqués Tallers Gràfics, 2001, y FONTBONA, F. (com.), *El món d'Anglada Camarasa* [catálogo de exposición], Barcelona, Fundació Obra Social La Caixa, 2007.

⁹ Diferentes medios de prensa franceses destacaron la buena crítica que generó esta obra: «Et leurs oeuvres aux salons de 1907», *Le Correspondant, revue mensuelle: religion, philosophie, politique*, París, 1907, p. 731; «Envois au Salon», *L'Aurore*, París, 28/4/1907, p. 1;

empresario norteamericano John Pierpont Morgan, quien le propuso trasladarse a Nueva York para la elaboración de su efigie [fig. 3], desembarcando en esta ciudad al año siguiente. Durante esta nueva etapa, el artista realiza los retratos de diferentes personalidades del mundo empresarial, político y eclesiástico de la escena norteamericana, entre ellos el del embajador John Bigelow y el del magistrado John Choate. Y con posterioridad a la muerte de Morgan en 1913, realizó el retrato del presidente del National City Bank, George F. Baker, y el de su esposa Florence Baker-Loew, del cardenal Bonzano, del empresario Nicholas Frederic Brady, del presidente del Museo de Historia Natural de Nueva York, Henry Fairfield, del empresario minero Daniel Guggenheim y del primer ministro de Irlanda Eamon de Valera, entre muchos otros.

El 22 de enero de 1926 el Instituto de Francia lo elige por aclamación y unanimidad como miembro correspondiente americano de su sección de Pintura, en sustitución del difunto pintor italiano Cesare Maccari.¹⁰ Pero el reconocimiento llegó también por parte de su tierra natal, recibiendo en 1928 la Orden del Sol en el grado de gran oficial, distinción que le fue concedida por el Estado peruano. A esta última condecoración se suma la que en 1929 le otorga el Gobierno francés al concederle la Legión de Honor en el grado de caballero. Contrariamente a esto, ese mismo año el crac de la Bolsa afectó seriamente sus finanzas, situación que le llevó a plantearse su retorno a Europa, que no se llegó a concretar hasta 1939. En su taller de París, en la localidad de Neuilly-sur-Seine, la muerte lo sorprendió en 1941, cuando la ciudad estaba bajo ocupación alemana.¹¹

Del reconocimiento al olvido: los sucesos acontecidos a la muerte del artista

A los pocos meses de la muerte de Carlos Baca-Flor, se sucedió un inusitado interés por la figura del artista materializado en publicaciones dedicadas a re-

VAUXELLES, L., «Le Salon des Artistes français au Grand Palais», *Gil Blas*, París, 30/4/1907, p. 1; «Les Salons de 1907. Société des Artistes Français», *Le Figaro*, París, 30/4/1907, p. 5.

¹⁰ Nuevamente la prensa francesa recoge la noticia de este nombramiento: «A l'Institut. Dix-neuf élections», *Le Gaulois*, París, 24/1/1926, p. 2; «Pont des arts», *Excelsior*, 24/1/1926, p. 2; «Intéressante séance à l'Académie des Beaux-Arts», *Comoedia*, París, 24/1/1926, p.1.

¹¹ Aunque pasó un tanto desapercibida la noticia del fallecimiento del artista, podemos encontrar en la prensa francesa noticias que hacen referencia a ello: «Académie des Beaux-Arts», *Bulletin municipal officiel de la Ville de Paris*, París, 15/3/1941, p. 1; «Baca Flor est mort!», *Le Journal*, 19/5/1941, p. 2.

pasar la trayectoria del por entonces aclamado y reconocido retratista peruano. En 1941 se publicaron en Lima (Perú), dos biografías, una de ellas preparada por su biógrafo autorizado,¹² el periodista Emilio Delboy¹³ y la segunda por el escritor y crítico Alberto Jochamowitz.¹⁴ Ambas biografías de marcado carácter encomiástico destacaron por presentar una sucesión de numerosas anécdotas de forma cronológica sin hacer referencia, en la mayoría de los casos, a ninguna fuente documental ni ofrecer referencias suficientes que respalden la narración. En la misma línea, en 1980 se publicó en Barcelona una tercera biografía dedicada a Baca-Flor, en esta ocasión el encargado de la preparación de esta publicación fue el escritor y periodista catalán Ferràn Canyameres.¹⁵ Sobre esta tercera biografía es necesario señalar que, si bien es cierto que se publicó en 1980, esta es una obra póstuma ya que el autor murió en 1964. Aunque aún no podemos precisar mayores detalles sobre el encargo y la preparación de esta publicación, sabemos que fueron las herederas del artista las que le propusieron este proyecto a Canyameres,¹⁶ obra que entendemos se tuvo que concluir a lo sumo durante los primeros años de la década de los sesenta. Algunos autores han obviado este detalle,¹⁷ pero consideramos que es importante señalarlo, ya que nos ayudaría a comprender la correspondencia y las similitudes que comparte con el estilo narrativo de las otras dos biografías publicadas en 1941.

En 1950 se trasladan a Lima la mayor parte de las obras del artista provenientes de su taller en Neuilly-sur-Seine, que fueron puestas a la venta en París y adquiridas por el Estado peruano. Hasta ese momento, el taller y todo el contenido de la colección había permanecido prácticamente intactos por las discípulas y herederas del artista: María Luisa Faivre y Olimpia Arias. Con esta transacción, el fondo Baca-Flor constituyó uno de los pilares de la colección permanente del Museo de Arte de Lima, que fue inaugurado en 1955 y ese

¹² CANYAMERES, F., *Carlos Baca-Flor*, Barcelona, Agut Editor, 1980, p. 150.

¹³ DELBOY, E., *Carlos Baca-Flor. Dos crónicas y una charla*, Lima, San Martí, 1941.

¹⁴ JOCHAMOWITZ, A., *Baca-Flor, hombre singular. Su vida, su carácter, su arte*, Lima, Imprenta Torres Aguirre, 1941.

¹⁵ CANYAMERES, F., *Carlos Baca-Flor, op. cit.*

¹⁶ En las primeras páginas del libro se hace la mención de que la publicación ha sido posible gracias a la contribución de las alumnas del pintor en homenaje a su gran maestro. CANYAMERES, F., *Carlos Baca-Flor, op. cit.*, p. 7.

¹⁷ WUFFARDEN, L., «Un académico a contracorriente, Carlos Baca-Flor frente a su leyenda biográfica», en KUSUNOKI, R., MAJLUF, N., y WUFFARDEN, L. (eds.), *Carlos Baca-Flor. El último académico, op. cit.*, p. 22.



Fig. 4. Portada del catálogo Carles Baca-Flor: 1867-1941. (*Catálogo de Exposición*). Terrassa, Caixa d'Estalvis de Terrassa, 1979.

mismo año se organizó la primera exposición monográfica dedicada al artista con ocasión de celebrar la adquisición de tan preciada colección.¹⁸

Tal como ya hemos comentado previamente, en 1980 se publicó en Barcelona la tercera biografía dedicada a Carlos Baca-Flor. Pero unos meses antes de salir a la luz esta publicación, Olimpia Arias formalizó la donación de un importante número de obras del artista a los Museus de Terrassa. Al materializarse la donación, se organizó una exposición del legado Baca-Flor que estuvo abierta al público por pocos días¹⁹ en la Sala Centenari de la Caixa d'Estalvis de Terrassa y para ella se publicó un pequeño catálogo²⁰ [fig. 4], en el que tras una breve pero interesante introducción de Miquel Almirall, se reproducen hasta seis imágenes en blanco y negro de algunas de las obras expuestas. Se completa

¹⁸ *Exposició Baca-Flor* [catálogo de exposición], Lima, Patronato de las Artes / Museo de Reproducciones Pictóricas de la UNMSM, 1955.

¹⁹ En el catálogo de la exposición se indica que la duración de la exposición fue del 29/10/1979 al 25/11/1979. En cambio, en el acta de la Junta de Museus de Terrassa del 6/11/1979 se indica que la exposición ya había sido clausurada.

²⁰ *Carles Baca-Flor: 1867-1941* [catálogo de exposición], Terrassa, Caixa d'Estalvis de Terrassa, 1979.

esta publicación, cuya extensión no supera las diez páginas, con un listado en el que se enumeran las obras que forman parte del legado.

Un largo silencio sucede a las acciones descritas y presentadas hasta ahora, pues no será hasta 2012 que se organiza nuevamente una exposición monográfica dedicada al artista. Esta vez la iniciativa fue del Museo de Arte de Lima, y la exposición estuvo acompañada por la publicación de un catálogo, editado gracias a la importante aportación de J. P. Morgan. En este catálogo, no solo se intentó mostrar en su totalidad la numerosa y dispersa obra del artista, sino que además se incluyeron dos estudios que analizan diferentes aspectos biográficos, algunos de ellos inéditos hasta el momento. Se puede considerar esta publicación como la más completa recopilación de su obra y la investigación más estrictamente académica que hasta el momento se ha realizado sobre la vida y la trayectoria artística de Carlos Baca-Flor.

Salvo en su país natal, Carlos Baca-Flor es en la actualidad prácticamente un artista desconocido y a pesar de tener en Terrassa (Barcelona) un importante número de obras, tanto en el contexto académico catalán como en el español, no se ha hecho suficiente eco de las aportaciones con las que el artista colaboró en la configuración del arte finisecular y de principios del siglo xx, a pesar de su demostrada y estrecha relación con personajes y artistas claves de la escena artística y cultural española.

Una colección prácticamente olvidada: el Fondo Baca-Flor de los Museus de Terrassa en Barcelona

Tal como acabamos de señalar, en 1979 se formalizó la donación de un buen número de obras de Carlos Baca-Flor a la Junta Municipal de Museus de Terrassa, que estuvo conformada por unas 106 piezas entre bocetos, dibujos, piezas escultóricas y obras acabadas. De esta colección actualmente no más de 20 piezas forman parte de la exposición permanente de la Casa-Museu Alegre de Sagrera en Terrassa, el resto de las obras están en custodia en las reservas de dicha institución. Si bien es cierto que el criterio expositivo de las obras de Baca-Flor en Terrassa no responde favorablemente a las exigencias museísticas actuales, circunstancia que sabemos de primera mano por la conservadora del museo²¹ se debe a la falta de recursos, nuestra intención al señalar el olvido ha-

²¹ En varias ocasiones hemos contactado y visitado los archivos de la Casa Alegre de Sagrera con el asesoramiento de Gemma Ramos Serra, conservadora de dicha institución.

cia este legado es la de poner en evidencia el poco interés que dentro del ámbito académico ha despertado esta colección, ya que han transcurrido cuarenta años desde que se efectuó esta donación sin habersele dedicado hasta el momento ninguna publicación relevante.

La presencia del legado Baca-Flor en Barcelona es un tema lleno de incógnitas, más aún cuando desafortunadamente no existe prácticamente documentación que nos pueda aportar detalles e información sobre las razones que motivaron la elección de Terrassa como destino final de esta colección. Una revisión exhaustiva de las actas de la Junta de Museus de Terrassa nos proporciona algo de información, y es que, aunque no se hace referencia explícita a la donación ni al momento de su realización, se pone de manifiesto lo complicadas que estaban resultando las gestiones: «Seguidament el senyor Rigol informa de les gestions que s'han de fer per obtenir l'entrada a Espanya del llegat de pintures, escultures i mobiliari que la senhora hereva del pintor J. Baca-Flor donaría a la ciutat, i diu que són molt dificultoses. En principi el Sr. Alcalde ha de fer una carta autoritzant les mateixes».²² Asimismo, revisando las actas del Ayuntamiento de Terrassa, localizamos el único documento oficial en el que se recogen los términos acordados para efectuarse la donación del legado Baca-Flor,²³ los cuales fueron aceptados por unanimidad por el consistorio. Uno de los acuerdos recogidos en el acta y de carácter condicional para efectuarse la donación fue que la «colección se destinará y exhibirá permanentemente y en su totalidad en el Museo Casa Alegre», circunstancia que sabemos que hoy en día no se ha mantenido.

Sin duda, otro punto importante a tener en cuenta con el fin de conocer más detalles sobre la génesis de esta colección, es dirigir la mirada hacia los principales artífices de la donación, entre ellos Josep Rigol, vocal de la Junta Municipal de Museus de Terrassa, y del experto en arte Narcís Llorach, pero muy especialmente el periodista e ilustrador egarense Miquel Almirall, quien tal y como se indica en el acta de la donación fue la persona designada por la heredera del artista, Olimpia Arias, para representarla en las gestiones necesarias y ser el responsable de llevar a cabo esta empresa. Además, Almirall es el autor de la introducción del catálogo publicado en 1980 y junto con Ferràn

²² Arxiu Històric de Terrassa [AHT], Acta de la Junta Municipal de Museus de Terrassa, f. 3, Casa-Museo Alegre de Sagrera, 20/11/1978.

²³ AHT, Acta de sesión ordinaria del Ayuntamiento de Terrassa, v. 102, f. 103, Salón de Sesiones de la Casa Consistorial de Terrassa, 26/10/1979.

Canyameres, formaron parte de un grupo de intelectuales tarrasenses que, obligados por las circunstancias impuestas por la Guerra Civil, emigraron a París en 1939 y de esta forma entraron en contacto con el círculo cercano al artista. En el caso de Almirall, sabemos por lo que él mismo explica en la introducción del catálogo que acabamos de citar, que entabló amistad con las herederas del artista por mediación del pintor Anglada Camarasa, pero en el caso de Canyameres aún tenemos pendiente definir el nexa que lo condujo a ser el autor de una de las biografías más importantes dedicadas al artista.

CONSIDERACIONES FINALES

En los apartados anteriores hemos podido comprobar a través de algunos episodios destacados, cómo la fama y el reconocimiento acompañaron en vida a Carlos Baca-Flor, llegando estos incluso a prolongarse hasta algunas décadas después de su desaparición en 1941. Sin duda, el talento y la capacidad del artista son fácilmente reconocibles en su obra, pero esto no nos impide detectar la construcción del mito, por medio del cual se asimilaron a su personalidad cualidades como la de artista-héroe en el momento en el que renunció a la beca de estudios en Santiago de Chile. Además, su prolongada etapa formativa y la excesiva dedicación con la que se entregó a los estudios ponen en evidencia la exigencia del mismo Baca-Flor a su formación como artista, puesto que, habiendo ya estudiado en Santiago de Chile, inicia sus estudios en la Academia de Roma haciendo borrón y cuenta nueva de todo lo aprendido hasta el momento, y aun más supera toda expectativa, cuando decide continuar con sus estudios en la Academia Julian de París. Este nivel de exigencia fue incomprendido por sus coetáneos quienes criticaron su forma de actuar, encontrando sin embargo respaldo en Francisco Pradilla, con quien compartió una estrecha relación.²⁴

Podemos resumir entonces que, si por un lado la fama y el reconocimiento le acompañaron a lo largo de su trayectoria artística, por el otro, la transformación del mito en olvido y el creciente desconocimiento de sus capacidades artísticas en ambientes en los que en otros tiempos su obra fue celebrada y reconocida, son evidencia de que es necesario profundizar más en la historiografía del

²⁴ En una crónica escrita por Ramón Pulido, el artista explica cómo fue su primer encuentro con Francisco Pradilla, al que fue presentado en Roma por Miquel Blay y Carlos Baca-Flor, de quienes decía «tenían bastante intimidad con él». PULIDO, R., «Recuerdos de un pensionado en Roma», *El Globo*, Madrid, 11/11/1911, p. 2.

.....

artista para poder comprender ambos fenómenos tan opuestos. Es posible que parte de la problemática del olvido esté motivada por las diferentes localidades en las que se estableció el artista, sin poder reconocer un único entorno que pueda circunscribirse como el heredero y promotor de su legado. Será a través de la revisión constante de su obra y de la contribución de las investigaciones académicas como podremos desmitificar los hechos que así fueron presentados y como también podremos recuperar con fidelidad el genio y la figura de este artista.

BUCEANDO EN EL *BOOM* DEL CÓMIC ADULTO.
DOS ARTISTAS A RECUPERAR:
SCARAMUIX Y CALONGE

JULIO A. GRACIA LANA

EL *BOOM* DEL CÓMIC ADULTO. UN EXTENSO CAMPO A EXPLORAR

DURANTE LOS AÑOS OCHENTA SE PRODUJO UN AUJE DE LAS PUBLICACIONES sobre cómic en España. Decenas de revistas llegaron a convivir en los quioscos. *El Víbora*, *Cairo*, *1984* o *Totem* fueron algunas de ellas. Sirvieron como soporte de edición a numerosos profesionales, que construyeron su carrera con historias que aparecían de manera periódica, muchas veces siguiendo la fórmula del «continuará». Francesc Capdevila (Max), Laura, Marika Vila, Miguelanxo Prado o Nazario concibieron relatos, estilos y personajes muy conocidos, que tuvieron numerosos lectores. Sin embargo, la efervescencia de publicaciones resultó efímera. Este carácter pasajero ha hecho que conozcamos históricamente al fenómeno como el *boom* del cómic adulto. De acuerdo con la Real Academia Española de la Lengua, la onomatopeya hace referencia al «éxito o auge repentino de algo».¹ Los magazines gozaron de una popularidad muy alta, pero limitada temporalmente a la transición a la década de los noventa, durante la que fueron progresivamente desapareciendo.

La producción narrativa y estética durante los ochenta en el territorio de las viñetas fue importante. Sin embargo, muchas firmas no han sido todavía lo suficientemente reconocidas o estudiadas. En este breve texto proponemos una aproximación a dos trayectorias interesantes pero no tan referenciadas y conocidas a nivel histórico: Scaramuix y Calonge. Dos sendas creativas distintas en las que encontramos puntos de tangencia: ambos compartieron sus historias

¹ Definición disponible en <<https://dle.rae.es/?w=boom>> (consulta: 24/2/2020). Sobre el *boom* del cómic adulto, se puede consultar: VILCHES, G. (coord.), *Del BOOM al CRACK. La explosión del cómic adulto en España (1977-1995)*, Barcelona, Diminuta Editorial, 2018.

en publicaciones como *Bésame Mucho* o *El Víbora*; cultivaron la parodia y la ironía; dejaron atrás el cómic en los noventa o, en el caso de Calonge, fueron trágicamente apartados de él. Tuvieron, asimismo, un vínculo con el trabajo en lienzo, al igual que otros historietistas, como Nazario Luque, Javier Ballester (*Montesol*) o Ernesto Murillo (*Simónides*).

PARODIAS Y BANDE DESSINÉE. SCARAMUIX

Joan Romani, conocido principalmente por el seudónimo de *Scaramuix* (1956) es el primero de los dos casos a estudiar. Su apelativo deriva del nombre de Scaramouche, un personaje de la *Commedia dell'Arte*, «un género teatral surgido en Italia, muy famoso durante los siglos XVI, XVII y XVIII. Se trataba de un teatro de carácter improvisado, basado en un esquema previo o *scenari*o, donde los intérpretes representaban unos personajes muy definidos». ² Scaramouche era «originalmente un capitán de origen napolitano o español, fanfarrón e intrigante». ³ Como destaca la Real Academia Española de la Lengua, del italiano *scaramuccia*, «combate breve y no decisivo», deriva la palabra castellana «escaramuza». ⁴

Bajo este seudónimo, el autor trabajó para distintas revistas del *boom*, colaborando con guionistas como Fortuny ⁵ o Molina, junto con el que firmó *Recaderos* para el número cuarenta y tres de *El Víbora*. ⁶ Se trata de una historia breve protagonizada por un mensajero. Su cliente es un anciano con mucho poder adquisitivo que le encarga comida para su perro. El millonario sufre un

² FERREIRA FERNÁNDEZ, M., «La *Commedia dell'Arte* de la porcelana rococó a Scaramouche (1952)», en CAMARERO, E., y MARCOS, M., *III Congreso Internacional de Historia, Literatura y Arte en el Cine en español y portugués. Hibridaciones, transformaciones y nuevos espacios narrativos*, Salamanca, Centro de Estudios Brasileños / Universidad de Salamanca, 2015, pp. 51-73, espec. p. 53.

³ *Ibidem*, p. 52.

⁴ Entrada del término *Escaramuza* en el diccionario de la RAE: <<https://dle.rae.es/?w=escaramuza>> (consulta: 24/2/2020).

⁵ Fortuny y Scaramuix aparecen incluso retratados al final de una de sus historias, en el número 9 de *Bésame Mucho*. SCARAMUIX y FORTUNY, «Una aventura de Vicente Audaz», *Bésame Mucho*, 9, Barcelona, Producciones Editoriales, s. f. (hacia finales de la década de los setenta-comienzos de los ochenta), pp. 59-66, espec. p. 66.

⁶ MOLINA y SCARAMUIX, «Recaderos», *El Víbora*, 43, Barcelona, J. M. Berenguer Editor, 1983, pp. 51-57.

infarto y el recadero aprovecha para robar el dinero que hay en su caja fuerte. Sin embargo, en un giro de la trama, el anciano no ha fallecido. El desenlace está bien resuelto y el relato se plasma con un dibujo realista en el que tiene una cierta importancia el sombreado.

Para *Bésame Mucho* dibujó multitud de aventuras, como *Esos no cambian nunca (la azotea)*, con guion de Martí. Historia de traiciones y falta de lealtad entre ladrones.⁷ Los personajes de esta propuesta volvieron a aparecer en *No me comas el coco*, editada en los números tres y cuatro de *Bésame Mucho*, sobre guion de Jesús. El dibujo se ajustaba a cada revista y propuesta, normalmente con guiones muy subversivos o en los que se incluían fuertes dosis de violencia, pero manteniendo en su mayoría una cercanía estética a la línea clara. *Vacaciones en el mar*, realizado junto con Fortuny, supone una adición de personajes e interinfluencias muy distintas que crean un ambiente extraño: animales antropomorfos, rocas con forma fálica o corredores de relevos se dan cita en una suerte de asteroide vacacional.⁸ *Descontrol en Patoburgo* plantea una parodia en la que el supuesto guionista no es otro que Baldisnei, ironía escrito-fonética de Walt Disney. El Pato Donald, Daisy, los Golfos Apandadores, Mickey Mouse, Pluto o Goofy se constituyen como protagonistas de una historia violenta, con escenas en las que aparecen violaciones y drogas.⁹ En la misma línea temática se encuentra *La epopeya sado-masoca de Popeye*, que ocupó la portada del número once de *Bésame Mucho*. Parodia también a grandes referentes de la animación y la historieta. Popeye, personaje creado por Elzie Crisler Segar, protagoniza junto con su novia Olivia un relato de sexo BDSM muy explícito.¹⁰

En las obras que produjo para *Cairo*, la cercanía a la «línea clara» que propugnaba la revista fue absoluta. El estilo se plantea de forma mucho más refina-

⁷ MARTÍ y SCARAMUIX, «Esos no cambian nunca (la azotea)», *Bésame Mucho*, 2, Barcelona, Producciones Editoriales, s. f. (hacia finales de la década de los setenta-comienzos de los ochenta), pp. 24-29.

⁸ SCARAMUIX y FORTUNY, «Vacaciones en el mar», *Bésame Mucho*, 5, Barcelona, Producciones Editoriales, s. f. (hacia finales de la década de los setenta-comienzos de los ochenta), pp. 42-47.

⁹ SCARAMUIX, «Descontrol en Patoburgo», *Bésame Mucho*, 6, Barcelona, Producciones Editoriales, s. f. (hacia finales de la década de los setenta-comienzos de los ochenta), pp. 35-40.

¹⁰ SCARAMUIX, «La epopeya sado-masoca de Popeye», *Bésame Mucho*, 11, Barcelona, Producciones Editoriales, s. f. (hacia finales de la década de los setenta-comienzos de los ochenta), pp. 38-43.

da, pero sin renunciar a la plasmación del sexo o la violencia. El primer número de la publicación incluye la historia corta *Pasión en el supermercado*. Realizada junto a Montesol, toma como protagonistas a dos trabajadores, Manolín y Josefina. La historia relata el encuentro de los dos amantes en el lugar menos indicado, un frigorífico industrial.¹¹ Con guion de Vidal y tan solo dos números después, en el tercero del magacín editado por Norma Editorial, realizó *Costa y Montebianco en el caso de la casa del queso*. La historia se centra en el intento de asesinato de un rico productor de queso. Como muestra el final del relato, el empresario tiene un secretario y una sobrina más que peligrosos.¹²

La influencia y la crítica a la *bande dessinée* en Scaramuix se observa perfectamente en el número diecinueve de *Cairo*. El autor realizó una página, *Cita con... Tintín*, que relata cómo el intrépido reportero cae en una emboscada en el «Bar Guayra».¹³ El ejemplar incluye historias de los más destacados representantes del cómic francobelga, como Franquin, Jacques Tardi, Edgar P. Jacobs o el propio Hergé. También resulta obvio en *Navidad en Moulinsard*, historia protagonizada por un Tintín desmejorado, más regordete y con más edad, como el resto de personajes que se dan cita por Navidad.¹⁴ El magacín se abre además con una portada de Peret en la que Tintín aparece vestido solo con una bata abierta y portando una muñeca hinchable.

La referencia a la *bande dessinée* se puede localizar también en otras historias, como las desarrolladas para *Bésame Mucho*. En la primera parte de *No me comas el coco*, publicada en el número tres, el protagonista acude en taxi a la calle de Rackham el Rojo,¹⁵ mientras que un mercader cita explícitamente el nombre de Tintín.¹⁶ La portada del número cuatro de la publicación presenta a la cantante de ópera ideada por Hergé, Bianca Castafiore, con los pechos al

¹¹ MONTE y SCARAMUIX, «Pasión en el supermercado», *Cairo*, 1, Barcelona, Norma Editorial, 1981, pp. 22-24.

¹² SCARAMUIX, «Costa y Montebianco en el caso de la casa del queso», *Cairo*, 3, Barcelona, Norma Editorial, 1981, pp. 46-49.

¹³ SCARAMUIX, «Cita con... Tintín», *Cairo*, 19, Barcelona, Norma Editorial, 1983, p. 18.

¹⁴ SCARAMUIX, «Navidad en Moulinsard», *Bésame Mucho*, 17, Barcelona, Producciones Editoriales, s. f. (hacia finales de la década de los setenta-comienzos de los ochenta), pp. 33-36.

¹⁵ JESÚS y SCARAMUIX, «No me comas el coco», *Bésame Mucho*, 3, Barcelona, Producciones Editoriales, s. f. (hacia finales de la década de los setenta-comienzos de los ochenta), pp. 28-33, espec. p. 29. Rackham el Rojo aparece en las aventuras de Tintín como un pirata que se enfrenta a uno de los antepasados del Capitán Haddock.

¹⁶ *Ibidem*, p. 32.

descubierto. En la última viñeta de *No me comas el coco*, los autores agradecen «la colaboración, prestada por Giraud, Hergé, Pratt y otros». ¹⁷ Tampoco Lucky Luke, otro icono de la BD concebido por el historietista Morris, se libró de la ironía. El personaje se reconvierte en *Una del Oeste* en el Sheriff Reagan, en referencia al actor y presidente de Estados Unidos, con el que mantiene algo más que un parecido razonable. El resto de personajes reciben también los nombres de los mandatarios de Estados Unidos: Carter, Kennedy, Lincoln, Nixon, Roosevelt o Truman. ¹⁸ La historia se configura una vez más con una mezcla de traiciones, violencia y sexo.

Scaramuix trató también de crear un personaje permanente con Peter Plumcake, junto con el guionista Rubio. Con un tupé negro como rasgo más característico, su apellido hace referencia a la clásica tarta de ciruela británica y muchas veces aparece acompañado de su amigo Roth. Sus aventuras gravitan entre algún acontecimiento extraordinario y la vida cotidiana, sobre el trasfondo de Londres. En *Bésame Mucho*, los personajes se configuran tanto narrativa como estéticamente con una profunda influencia de la *bande dessinée* [fig. 1]. ¹⁹ Recuerdan a Tintín, las aventuras de Spirou y Fantasio (Robert Velter, continuadas por autores como André Franquin) o Blake y Mortimer (Edgar P. Jacobs). La conexión entre los relatos del personaje en *Bésame Mucho* y los producidos para *Cairo*, se observa en elementos como el garfio que porta Roth, en lugar de su mano derecha. El muchacho pierde la mano durante sus aventuras en *Bésame Mucho*. ²⁰

El atentado, editado en la revista de Norma Editorial, representa bien la forma en la que Plumcake interviene en la narración: la primera parte de la his-

¹⁷ JESÚS y SCARAMUIX, «No me comas el coco», *Bésame Mucho*, 4, Barcelona, Producciones Editoriales, s. f. (hacia finales de la década de los setenta-comienzos de los ochenta), pp. 17-23, espec. p. 23.

¹⁸ SCARAMUIX, «Una del Oeste», *Bésame Mucho*, 12, Barcelona, Producciones Editoriales, s. f. (hacia finales de la década de los setenta-comienzos de los ochenta), pp. 29-34; SCARAMUIX, «Una del Oeste», *Bésame Mucho*, 13, Barcelona, Producciones Editoriales, s. f. (hacia finales de la década de los setenta-comienzos de los ochenta), pp. 39-47, y SCARAMUIX, «Una del Oeste», *Bésame Mucho*, 14, Barcelona, Producciones Editoriales, s. f. (hacia finales de la década de los 70-comienzos de los 80), pp. 53-58.

¹⁹ Entre el número 22 y el 30 de *Bésame Mucho*, se distribuye la historia «Operación Macbeth».

²⁰ RUBIO y SCARAMUIX, «Operación Macbeth. Cap. 3.º», *Bésame Mucho*, 24-25, Barcelona, Producciones Editoriales, s. f. (hacia finales de la década de los setenta-comienzos de los ochenta), pp. 34-42, espec. p. 36.



Fig. 1. Portada de Scaramuix para el número 22 de Bésame Mucho.

toria muestra la preparación de un ataque terrorista que termina mal. El principal instigador huye con un maletín cargado de explosivos. El azar consigue que el objeto llegue a las manos de Roth y Plumcake. Este último, desoyendo el consejo de su compañero, se deshace de la cartera, que termina explotando en el vertedero de la ciudad.²¹ *La muerte del cisne* sigue el mismo patrón: el protagonista compra un coche nuevo y el azar introduce en el relato a una estrella internacional del *ballet*. Huye de dos hombres que tratan de embarcarla por la fuerza rumbo a su país. Plumcake intenta impedirlo, pero termina fracasando.²²

Dios salve a la reina se publicó en el número 29 de *Cairo*.²³ Va un poco más allá que los anteriores en lo que respecta al planteamiento de la historia. En ella, los dos personajes ni siquiera intervienen directamente, sino que todo progresa

²¹ RUBIO y SCARAMUIX, «El atentado», *Cairo*, 23, Barcelona, Norma Editorial, 1984, pp. 8-15.

²² RUBIO y SCARAMUIX, «La muerte del cisne», *Cairo*, 24, Barcelona, Norma Editorial, 1984, pp. 68-73.

²³ RUBIO y SCARAMUIX, «Dios Salve a la Reina», *Cairo*, 29, Barcelona, Norma Editorial, 1984, pp. 7-13.

de manera metafórica. Por un lado, se explica el intento de robo de las joyas de la Corona británica en la Torre de Londres. Por otra parte, Plumcake y su compañero juegan al ajedrez. Scaramuix establece un paralelismo entre los ladrones y las piezas del juego. Es Peter Plumcake el que acaba dando el jaque mate.

LA HUELLA DE LA PINTURA. CALONGE

Tras el *boom*, Scaramuix mantuvo una actividad totalmente interdisciplinar: fundó el estudio creativo Artcelona y la productora de animación Cartoon Films. Recibió encargos del mundo del teatro, se dedicó a la ilustración, la escultura y también cultivó la pintura.²⁴ Barcelona Gallery, un espacio que buscaba «la promoción de artistas plásticos en internet», cita varias muestras de Scaramuix en espacios en su mayoría alternativos.²⁵ Con su pseudónimo, Scaramuix podía:

transmutar constantemente sin necesidad de soportar el peso de ningún apellido [...]. En este sentido, no debe extrañarnos que sus primeros pasos artísticos los hiciera en el mundo del cómic «underground» [... hasta que decidió] hacer uno de sus primeros y sorprendentes cambios de registro para pasar al mundo de la ilustración editorial y publicitaria [...]. Pero Scaramuix, como decíamos, solo podía actuar movido por la íntima convicción de tener que rendir cuentas al propio destino: el artista espadachín vuelve a driblar la monotonía mediante un sorprendente regreso a los géneros pictóricos más tradicionales, empezando por el retrato [...] y terminando por los bodegones o la tauromaquia.²⁶

Scaramuix acudió a estos géneros tradicionales, al igual que Nazario o Javier Montesol (en ambos casos, su obra plástica tuvo un amplio recorrido en galerías

²⁴ ROMINA, T., «Una masía que cuenta», s. l., *La Vanguardia*, 27/9/2015.

²⁵ Disponible en <<http://www.fortuny.org/paginas/6es.htm>> (consulta: 24/2/2020).

²⁶ En catalán en el original: «transmutar-se constantment sense necessitat de suportar el pes de cap cognom [...]. En aquest sentit, no ha d'estranyar-nos que els seus primers passos artístics els fes en el món del còmic 'underground' [...] decidís fer un dels seus primers i sorprenents canvis de registre per passar al món de l'il·lustració editorial i publicitària [...]. Però Scaramuix, com dèiem, només podia actuar mogut per la íntima convicció d'haver de retre comptes al propi destí: l'artista espadatxí torna a driblar la monotonia mitjançant un sorprenent retorn als gèneres pictòrics més tradicionals, començant pel retrat [...] i acabant pels bodegons o la tauromàquia» (traducción propia). CAMPS, E., «Polièdric Scaramuix», s. l., *Página web oficial de Eudald Camps*, 29/1/2013, <<https://eudaldcamps.com/2013/01/29/poliedric-scaramuix/>> (consulta: 24/2/2020).

y ferias de arte). Sin embargo, mantuvo una preferencia por lugares expositivos distintos y una orientación hacia un cierto realismo mágico. Los dos aspectos recuerdan a la trayectoria del historietista y pintor Simónides.²⁷

Lo que resulta claro es que el fin del *boom*, supuso también el término de las ilusiones creativas de toda una generación. Se podía trabajar en las revistas cuando uno era joven, podía mantenerse con poco dinero y aguantaba las salidas nocturnas. Pero la nueva década trajo consigo otro punto de vista sobre la vida a los autores. Otros no tuvieron tanta suerte y sus vidas quedaron truncadas por la fatalidad. Aunque realizar futuribles en historia es algo imposible, no cabe duda de que la exploración de los límites entre las artes y del paso entre cómic y pintura, habría tenido en un autor como Antoni Calonge (1956-1988) a uno de sus mejores representantes.

El historietista falleció «justamente cuando comenzaba a ser reconocido por sus producciones».²⁸ Trabajó para multitud de diarios y revistas durante las décadas de los setenta y ochenta, como *El Paps*, *Interviú*, *El Correo Catalán* o *Bésame Mucho*. Una buena parte de su producción la realizó en *El Víbora* durante los años ochenta.

Coincidió con Scaramuix en el número cinco de *Bésame Mucho* o en el cuarenta y tres de la revista de La Cúpula. En esta última, encontramos historias como *El secuestro*, editada en el ejemplar dieciocho. Se encuentra protagonizada por un detective que recibe el nombre de Roberto Alcázar, haciendo referencia a la figura creada por Juan Bautista Puerto y Eduardo Vañó Pastor. Aunque, significativamente, él utiliza el seudónimo «Desencanto» Alcázar. Al igual que en el caso de Scaramuix, Calonge desarrolla una parodia a partir de referentes clásicos. El autor juega con un doble sentido: *El Víbora* se editó en pleno contexto del desencanto. El concepto podría definirse como la desilusión provocada, en ciertos ámbitos de la población, por parte de una Transición

²⁷ Simónides destaca que, desde el año 1990, «hasta comienzos del 2000 expongo en un montón de tabernas, centros sociales, cafeterías y tugurios», <<http://simonides.biz/simonides/>> (consulta: 24/2/2020).

Sobre su producción pictórica véase MURILLO, E., *Simonides: margoak / Simónides: pinturas*, catálogo de la exposición realizada del 25 de febrero al 31 de marzo de 2000, Biblioteca Pública de Vitoria-Gasteiz, Vitoria, Diputación Foral de Álava, 2000.

²⁸ En catalán en el original: «justament quan començava a ser reconegut per les seves produccions» (traducción propia). Reseña de la exposición en el Museu Thermalia, Caldes de Montbui (Barcelona), 10 de octubre de 2015 – 10 de enero de 2016, <<https://www.visiteucaldes.cat/calonge-deliri-grafic/>> (consulta: 24/2/2020).



Fig. 2. Colorista portada realizada por Calonge para el número ochenta de El Víbora.

que no trajo todos los cambios esperados. Ha sido profusamente estudiado por investigadores como Teresa Vilarós²⁹ o Pedro Pérez del Solar. Este último planteó en *Imágenes del Desencanto: nueva historieta española, 1980-1986*,³⁰ un estudio sobre esta idea en base, principalmente, a tres grandes revistas del *boom*: *El Víbora*, *Cairo* y *Madriz*. El nombre, «Desencanto», no resultaba nada casual, aunque la historieta lo justificara como que era «una forma de prevenir al cliente para que no espere demasiado».³¹ En *Pasión y muerte de Verohina y los Stupas*³² se incluyen dosis de violencia, al igual que en *El secuestro*. El trasfondo viene definido por un grupo musical. La serie *Pasión y muerte* tiene también otro destacado capítulo en la protagonizada por Bruto. El personaje es un

²⁹ VILARÓS, T., *El mono del desencanto: una crítica cultural de la transición española*, Madrid, Siglo Veintiuno de España, 1998.

³⁰ PÉREZ DEL SOLAR, P., *Imágenes del Desencanto: nueva historieta española, 1980-1986*, Madrid, Editorial Iberoamericana / Vervuert, 2013.

³¹ CALONGE y RODOLFO, «El secuestro», *El Víbora*, 18, Barcelona, J. M. Berenguer Editor, 1981, pp. 16-19.

³² CALONGE y RODOLFO, «Pasión y muerte de Verohina y los Stupas», *El Víbora*, 36, Barcelona, J. M. Berenguer Editor, 1982, pp. 7-14.

hombre de mediana edad con instintos violentos, que vive con su madre y que consume prostitución.³³

Algunos de sus trabajos muestran una importancia del color, como *Ghetto*,³⁴ la portada del número ochenta de *El Vibora* [fig. 2] o *La bomba*, publicada en el cuarenta y ocho.³⁵ La relevancia del cromatismo para perfilar a la figura humana se aplicó también a los óleos sobre tela que concibió al mismo tiempo que sus historietas. Es decir, el interés por el color y por la pintura estaba muy presente en la producción de Calonge de una manera transversal, concibiendo un estilo «indefinible».³⁶ Además, en su trayectoria se observa, por una parte, un interés por la representación de su cotidianeidad y de los objetos que formaban parte de ella. Este hecho se puede observar en el sumario que dibujó para el número sesenta y cinco de *El Vibora*,³⁷ en la historia *Ya nunca me llamas*, publicada en la siguiente entrega de la publicación,³⁸ o en la portada del ejemplar noventa y nueve.³⁹

Un día es un día ofrece también un planteamiento en este sentido.⁴⁰ En ella se plasma la crónica de un día laborable en un estudio que podría ser de diseño, publicidad, de un magacín o de una editorial de historietas. Papeleras, flexos y mesas de trabajo conviven con un inesperado proyector que introduce un vuelco inesperado en la jornada. En *Colgao*, la radio, el despertador o el dentífrico ocupan cada uno toda la viñeta.⁴¹ Elementos que se definen con un realismo que recuerda a los dibujados por Nazario en historietas como *Helena*⁴² y que adelantaron el trabajo en pintura del autor del *underground*.

³³ Se desarrolla del número cincuenta de *El Vibora* en adelante.

³⁴ CALONGE, «Ghetto», *El Vibora*, 31, Barcelona, J. M. Berenguer Editor, 1982, pp. 13-16.

³⁵ CALONGE, «La bomba», *El Vibora*, 48, Barcelona, J. M. Berenguer Editor, 1983, pp. 49-50.

³⁶ Antoni Guiral en RIBAS TUR. A., «Els originals d'Antoni Calonge fan emergir un geni maleït del dibuix», Barcelona, *ara.cat*, 30/6/2018, <https://www.ara.cat/cultura/originals-Antoni-Calonge-emergir-maleit_0_2042795883.html>.

³⁷ CALONGE, Sumario, *El Vibora*, 65, Barcelona, La Cúpula, 1985.

³⁸ CALONGE, «Ya nunca me llamas», *El Vibora*, 66, Barcelona, J. M. Berenguer Editor, 1985, pp. 46-53.

³⁹ CALONGE, Portada, *El Vibora*, 99, Barcelona, La Cúpula, s. f. (hacia 1987).

⁴⁰ CALONGE, «Un día es un día», *El Vibora*, 39, Barcelona, J. M. Berenguer Editor, 1983, pp. 60-65.

⁴¹ CALONGE «Colgao», *El Vibora*, 46, Barcelona, J. M. Berenguer Editor, 1983, pp. 16-18.

⁴² NAZARIO, «Helena», *El Vibora*, 125, Barcelona, La Cúpula, 1990, pp. 43-50.

Por otro lado, junto con la representación de los elementos cotidianos, se conjuga un interés por la mezcla entre el mundo real y la imaginación, entre lo «cotidiano» y lo «raro», lo que puede remitirnos a los cómics y a las pinturas de Simónides. La historieta *Humedad 95%* publicada en *El Vibora* ciento dos,⁴³ constituye un buen ejemplo en este sentido. Sin que podamos saber cuál hubiera sido la trayectoria de Calonge en los noventa, está claro que compartía intereses con muchos de sus contemporáneos: Nazario, Simónides o, por supuesto, Scaramuix.

REFLEXIONES FINALES

Las influencias durante el *boom* fueron de ida y vuelta y afectaron a varias manifestaciones expresivas. Los casos de los dos autores analizados muestran que existen muchas trayectorias que quedan todavía por explorar durante el auge del cómic adulto en los años ochenta. Sus producciones en el ámbito de la historieta son originales, irreverentes, subversivas e incluyen un fuerte contenido paródico, no exento en ocasiones de doble sentido. Scaramuix intentó crear personajes fijos como Peter Plumcake y Calonge establecía conexiones a través de sus historias cortas, como en *Pasión y muerte de Bruto*.

Muchos autores pueden vincularse con Calonge: el interés por la representación de los elementos cotidianos recuerda a los planteamientos que realizaba de manera contemporánea Nazario. La necesidad de experimentar, gracias a las posibilidades que ofrecía un formato como la revista, era algo que también sentían Montesol o Max, entre otros muchos historietistas. El realismo mágico de Simónides fue experimentado tanto por Scaramuix como por Calonge.

Ambos representan, por último y como hemos definido, la primacía de los procesos intermediales en la época. La breve aproximación a su obra que hemos trazado en este texto, reafirma las múltiples posibilidades de investigación que ofrece, en particular, un fenómeno como el *boom* del cómic adulto y, en general, la historia del arte reciente en España. El auge de las revistas fue efímero, pero su huella permanece.

⁴³ CALONGE, «Humedad 95%», *El Vibora*, 102, Barcelona, La Cúpula, 1988, p. 75.

VERBA VANA SUNT.
USOS Y FORMAS DE LA FIRMA
DE STEPHANO MASI EN LOS CÓDICES

JORGE JIMÉNEZ LÓPEZ
*Universidad de Zaragoza*¹

EL ESTAMPADO DEL NOMBRE PROPIO DE UNA PERSONA ES UNA ACCIÓN tan sencilla en su ejecución como compleja en sus consecuencias. El significado y la repercusión de una misma rúbrica pueden variar en función del tiempo y del lugar, oscilando entre un acto de apropiación, de vandalismo, de fidelización, de compromiso, de solemnidad... Al mismo tiempo, su presencia no garantiza que la ejecución se deba a la persona mencionada, ni si quiera su connivencia o conocimiento, pero incluso en ausencia de todo esto, muestra un vínculo con el sujeto referido. En efecto, la firma manuscrita se convierte, por contacto real, al menos aparente, en una forma más de representación.

Cuando los nombres se asocian a un objeto, este asume una identidad, generalmente vinculada a la autoría, a la promoción o a la posesión. Este dato fue un indicio muypreciado para la construcción de los primeros relatos historiográficos puesto que, centrados como estaban en la reconstrucción de biografías, aportaban la certeza necesaria para la recreación de las personalidades. De esta forma, la presencia de firmas en determinados soportes contribuyó a la aparición de las «leyendas de los artistas»,² pues inmediatamente fueron interpretadas como la prueba más palpable del *apetitus gloriae* de la nueva generación de creadores «modernos». No obstante, estos nombres siguen siendo un elemento que no deja de

¹ Este trabajo forma parte del proyecto de Investigación del MINECO (HAR-201785392-P), «Intermedialidad e institución. Relaciones interartísticas, literatura, audiovisual, artes plásticas».

² No aborda el fenómeno de la firma de forma extensa, pero sí que hace referencia al auge de los formatos vinculados a los modelos clásicos con la aparición de las primeras biografías de artistas. Véase KRIS, E., y KURZ, O., *La leyenda del artista*, Madrid, Cátedra, 1991, p. 24 (1.ª ed. *Legend Myth, and Magic in the Imagen of the Artist. A historical experiment*, New Haven, Yale University, 1979).

fascinar a los historiadores, fetichizando a los objetos y a los individuos, de hecho, cada cierto tiempo son varias las voces que advierten del riesgo que produce su «desmesurada veneración», ya que, en realidad, en su uso más aséptico, «se reduce a un nombre escueto que no viene a confirmarnos más que la obra tuvo un autor»,³ en cualquiera de las acepciones que pueda entenderse a tal.

Autoría y firma son dos conceptos complementarios sobre los que la historiografía vuelve cada cierto tiempo para matizar los diferentes aspectos que los condicionan y definen en cada periodo y lugar. En las últimas décadas, uno de los proyectos referentes, tanto desde el punto de vista teórico como en la recopilación de materiales, es el *Repertorio delle opere firmate nell'arte italiana. Medioevo e Rinascimento*. Iniciado bajo el auspicio de los trabajos de E. Castelnuevo y M. M. Donato, se ha propuesto elaborar un amplio corpus de obras firmadas, con el fin de abordar el fenómeno en su globalidad.⁴

La propuesta fue pionera desde el comienzo, pues asumían que debían considerarse las obras en su conjunto, teniendo en cuenta la unidad entre los diferentes elementos que interfieren, así como los usos y las funciones del objeto donde se localizan la firma, la imagen, el texto y la escritura, así como la modalidad semántica, visual y figurativa. En definitiva, proponen «osservare e interrogare le sottoscrizioni da punti di vista diversi —forme, testo, funzioni, sempre in relazione alle opere— per ricavarne qualcosa di più che le semplici attestazioni dei responsabili».⁵

Otro de los aspectos novedosos que impulsó la creación del proyecto fue explorar el valor sociológico de la información extraída. A las premisas tradicionales se sumaron de esta forma diferentes aspectos singulares que ofrece la organización del trabajo y las relaciones entre promotores y artífices durante el periodo medieval y los inicios del moderno. Una de las primeras observa-

³ MORALEJO, S., *Formas elocuentes. Reflexiones sobre la teoría de la representación*, Madrid, Akal, 2004, p. 128.

⁴ DONATO, M. M., y MANESCALCHI, M. (eds.), *Le opere e i nomi*, Pisa, Scuola Normale Superiore di Pisa, 2000; DONATO, M. M., «Kunstliteratur monumentale. Qualche riflessione e un progetto per la firma d'artista dal Medioevo al Rinascimento», *Letteratura e Arte*, 1, Pisa, Fabrizio Serra Editore, 2003, pp. 23-47; DONATO, M. M., «Il progetto 'Opere firmate nell'arte italiana / Medioevo'. Ragioni, linee, strumenti; prima presentazione», *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, Classe di Lettere e Filosofia, Quaderni*, 4.ser (16), Pisa, Scuola Normale Superiore, 2008, pp. 365-400. Otras informaciones recientes en el sitio web del *Laboratorio di Documentazione Storico Artistica de la Scuola Normale Superiore di Pisa*.

⁵ DONATO, M. M., «Linee di lettura», *Opera nomina historiae*, 1, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2009, p. iv.

ciones de M. M. Donato fue constatar que las alteraciones en las fórmulas de suscripción en el tiempo de Giotto están en relación con la consolidación de las instituciones propias de la modernidad y de los sistemas de producción. Concluyendo que «la sottoscrizione antica s'impone come indice privilegiato in vista dello studio dei contesti di produzione e recezione, e dei relativi campi di realizzazioni: per l'appunto, *als Quelle der Kunstsozionlogie*».⁶

LOS CÓDICES Y LOS NOMBRES DE SUS ARTÍFICES

El libro antiguo es uno de los artefactos culturales donde se pueden encontrar mayor número de menciones a sus artífices, como demuestran los amplios índices de copistas, calígrafos, iluminadores o encuadernadores que se pueden consultar en los diferentes catálogos bibliográficos. Esta singularidad se explica por la concurrencia de determinadas características propias de su proceso de ejecución, circulación y uso.

Una de ellas tiene que ver con los responsables de su materialización, un colectivo familiarizado y conocedor del valor del códice como contenedor de memoria, visual y escrita. Un ámbito en el que no existe una división clara entre los profesionales que trabajan dentro de los talleres, es más, es frecuente que un mismo individuo se haga cargo de varias fases. No solo eso, sino que por su cualificación dentro de los gremios vinculados a la cultura escrita, también suelen atender otro tipo de labores, como es el caso de escribas y copistas que desempeñan funciones de notarios o fedatarios, para quienes el valor de la suscripción está fuera de toda duda.⁷ En este sentido, ya se manifestó R. Bosi quien, analizando la personalidad de Neri da Rimini, destacaba la importancia del «*possessione di strumenti culturali e di consuetudini (pratica della scrittura, abitudine alla sottoscrizione) acquisiti dal maestro in virtù degli studi notarili*».⁸

⁶ DONATO, M. M., «Kunstliteratur monumentale...», *op. cit.*, p. 28.

⁷ Un ejemplo más de esta práctica habitual es el caso de *Toribio Fernandi* notario episcopal de Diego de Anaya y responsable de la copia de las dos partes que conforman el Ms. 2313 y del Ms. 2439, en sendos testimonios se menciona a sí mismo, al responsable del encargo y la fecha y lugar de la ejecución. Véase JIMÉNEZ LÓPEZ, J., *Libros y primer Humanismo en Salamanca. Inventarios y ámbitos del patrimonio librario del Colegio Mayor de San Bartolomé de la Universidad de Salamanca*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2020, p. 67.

⁸ BOSI, R., «Qualche nota intorno alle sottoscrizioni di Neri da Rimini», en DONATO, M. M. (ed.), *L'artista medievale. Atti*, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2008, p. 339.

Por otra parte, el elevado grado de pericia técnica y la especialización en el uso de determinados materiales requería de profesionales con cierta cualificación que, unido al valor material de muchos volúmenes, restringía su circulación a los grupos de poder religioso, político e intelectual. El manuscrito se sitúa dentro de un mercado de acceso restringido y ciertamente elitista, un espacio propicio para la circulación de obras de autor y equiparable a lo sucedido con otros objetos suntuarios, como la orfebrería, donde también es muy destacada la cantidad de obras «firmadas». Así pues, las funciones de la suscripción en el libro antiguo adquieren connotaciones específicas en virtud de la propia idiosincrasia del objeto. Por ejemplo, el avance en la secularización de su producción, así como de su contenido y lugares de exhibición hace que las razones devocionales pierdan peso a la hora de estampar los nombres. Del mismo modo, que el acceso restringido a su interior reduce la búsqueda de la gloria pública y de reconocimiento popular frente al interés de una audiencia selecta, que, por otra parte, se obsesionará por la detección y colección de obras firmadas; uno de los síntomas más representativos de la incipiente bibliofilia.

Una vez más, las artes del libro cuestionan la vieja idea de la anonimidad medieval. El análisis de las diferentes formas y funciones de estas inscripciones permite detectar variaciones sumamente sugerentes que desvelan matices de carácter sociolaboral. J. J. G. Alexander constata cómo durante los siglos altomedievales, cuando la actividad productiva se concentra en entornos monásticos, las menciones son de copistas o calígrafos, fundamentalmente. En la mayoría de los casos también son los responsables de los aparatos icónicos, no en vano, es el momento en el que predominan las representaciones figuradas que utilizan inscripciones de agradecimiento a la divinidad por el trabajo realizado.⁹ Sin embargo, el cambio más notable llega con la secularización de los medios de producción y uso del códice, momento en el que el número de firmas y de noticias documentales sobre los iluminadores irrumpe con fuerza.¹⁰ El autor imputa este hecho a los movimientos de liberalización de las estructuras corporativas y en particular al vínculo de los talleres con personajes de la corte y la nobleza. Este fenómeno advertido por J. J. G. Alexander se constata en la última edición del *Dizionario biografico dei miniatori italiani*, donde la extensa

⁹ Uno de los casos más conocidos es el de Matthæus Parisiensis en la *Historia Anglorum*, St. Albans, 1250-1259 (London, British Library, MS Royal 14.C.VII, f. 6).

¹⁰ ALEXANDER, J. J. G., *I miniatori medievali e il loro metodo di lavoro*, Módena, Franco Cosimo Panini, 2003, p. 41. (1.ª ed. *Medieval Illuminators and Their Methods of Work*, 1992, New Haven, Yale University Press).

nómina de artistas identificados en este periodo evidencia ese repunte de nombres y su consecuencia dentro del nuevo marco de relaciones mercantiles en el umbral de la modernidad.

En este sentido, una de las figuras representativas de este fenómeno y de la producción miniada italiana de este periodo es Neri da Rimini, iluminador y notario activo en las primeras décadas del siglo y de quien se han localizado hasta siete obras firmadas entre 1300 y 1340.¹¹ Nicolini, Dauner, Gibbs o Bosi, son algunos de los autores vinculados al proyecto de *Opere firmate* que han analizado los rasgos de sus suscripciones demostrando sus connotaciones semánticas, morfológicas y funcionales.¹² En uno de los últimos trabajos, R. Bosi presenta una certera conclusión para definir el fenómeno en el área espacio-temporal sobre el que se centra este ensayo:

Neri fungessero da contrassegno di garanzia, che certificava, agli occhi del committente, il pregio e le caratteristiche di un prodotto realizzato nella bottega di un maestro valente ed esperto; ma così concepita l'iscrizione-‘firma’ è anche strumento di autopromozione, attraverso il quale l'artista esibisce la propria identità, pubblicizza la propria opera e ambisce a guadagnare l'apprezzamento del pubblico.¹³

En términos similares se ha manifestado F. Manzari a la hora de abordar la producción miniada de la región romano-abruzzese, un centro atravesado por la *via degli Abruzzi*, que constituyó una de las principales arterias de intercambio de objetos e individuos de la península. Las suscripciones localizadas en esta área también muestran un especial cuidado desde el punto de vista formal y compositivo, pues como afirma la autora: «nell'ultimo quarto del Trecento, si realizzano manoscritti miniati in cui i materiali preziosi e la perizia degli artisti stupiscono per quantità e qualità», donde la inserción de los nombres de sus

¹¹ Para una aproximación a la figura de este iluminador: A. Iafrate en el *Dizionario biografico degli italiani*, de la Treccani. Disponible en el sitio web de la institución Véase BIANCHI, I., *Neri da Rimini: il Trecento riminese tra pittura e scrittura*, Milán, Electa, 1995, y más reciente NICOLINI, S., «Neri da Rimini», en *Dizionario Biografico dei Miniatori Italiani*, Milán, Edizioni Silvestre Bonnard, 2004, pp. 816-820.

¹² DAUNER, G., *Neri da Rimini und die Rimineser Miniaturmalerei des frühen Trecento*, Múnich, Scaneg, 1998; NICOLINI, S., *Le firme di Neri*, en *Neri da Rimini: il Trecento riminese tra pittura e scrittura*, Milán, Electa, 1995, pp. 51-59; GIBBS, R., «The signatures of bolognese painters from 1250 to 1400», en DONATO, M. M. (ed.), *L'artista medievale*, Pisa, Scuola Normale Superiore di Pisa, 2003, pp. 321-335.

¹³ BOSI, R., «Qualche nota intorno...», *op. cit.*, p. 339.

responsables «mostrano un alto grado di autoconsapevolezza e un mercato librario in cui il peso dei miniatori era di certo notevole, forse anche perché —a quanto pare— essi erano spesso copisti».¹⁴

Uno de los grupos más activos y representativos de este entorno está vinculado a la Cancillería pontificia romana, una vez que fue restituida la sede apostólica, momento en el que la creación libraria en la ciudad experimentó un renacimiento significativo. En concreto, una de las figuras más sobresalientes por su elevada y refinada calidad técnica es Stefano Masi, natural de la ciudad de l'Aquila. El virtuoso dominio de la pluma lo convierte en un referente de la creación afliggranada, a la cabeza de un grupo de trabajo sobre el que ejerció una intensa influencia.

STEPHANO MASI, ILUMINADOR Y CALÍGRAFO

En los años noventa del siglo xx, F. Avril reparó en la discreta inscripción *S. de Aquila* que se esconde entre el follaje afliggranado de la letra P del denominado como *Liber cancelleriae apostolicae* (Paris, BnF, *latin* 4169).¹⁵ Inmediatamente lo asoció al nombre de Stefano Masi, mencionado en su interior desde octubre de 1381 como *abbreviator, scriptor y taxator*.¹⁶ De esta forma, el autor francés pudo adscribirle la ejecución del único códice firmado conocido en ese momento: el libro de horas conservado en la Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial (El Escorial, RBME, h.IV.9). Las características compositivas y formales de este material le permitieron trazar las primeras relaciones dentro de una serie de manuscritos coetáneos y propuso varias atribuciones.¹⁷

¹⁴ MANZARI, F., «La miniatura abruzzese in epoca gotica e tardogotica», en CURZI, G.; MANZARI, F., y TENTARELLI, F. (eds.), *Illuminare l'Abruzzo. Codici miniati tra Medioevo e Rinascimento*, Pescara, Carsa, 2012, p. 62.

¹⁵ Paris, BnF, *latin* 4169, f. 89. Digitalización disponible en el repositorio institucional.

¹⁶ AVRIL, F., «Stephanus de Aquila», en CURZI, G.; MANZARI, F., y TENTARELLI, F. (eds.), *Illuminare l'Abruzzo...*, *op. cit.*, p. 51.

¹⁷ AVRIL, F., «Stephanus de Aquila...», *op. cit.*, pp. 51-52. La definición del corpus es todavía objeto de debate científico, que no abordaremos en este ensayo por no ser vinculante al objetivo propuesto. No obstante, remitimos a los trabajos de referencia de F. Avril, F. Manzari y los derivados de la tesis doctoral *Cultura visual y libraria del arzobispo Diego de Anaya y del Colegio Mayor de San Bartolomé entre 1433 y 1440*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2019; JIMÉNEZ LÓPEZ, J., *Materializar un manuscrito iluminado en la Italia del Trecento. El Comentario a las Tragedias de Nicholas Trevet* (Salamanca, Biblioteca General Histórica, Ms. 2703), Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2020.

F. Manzari, continuando la estela del autor galo, ahondó y revisó las relaciones con el resto de los códices de la región. Una de las últimas aportaciones novedosas de esta autora tiene que ver con la producción documental del aquilano durante su actividad profesional en la Cancillería¹⁸ Este material, hasta ahora inédito, aporta numerosos testimonios de la firma del calígrafo, así como interesantes noticias sobre su proceder a la hora de enfrentarse a este tipo de trabajo, más restrictivo en lo creativo y ajustado a los cánones que requería el instrumento papal.¹⁹ En cambio a la hora de ejecutar en los códices otras iniciales de similares características explota todo el potencial creativo y técnico que ofrece el minucioso dibujo a pluma. Ambos ejercicios artísticos son complementarios a la hora de perfilar la personalidad artística de Stefano Masi, pero no deben ser parangonados de forma acrítica, puesto que responden a usos y funciones diferenciados, incluidas sus firmas.

Los códices firmados por Stefano Masi

En la figura del calígrafo abruzzese confluyen los rasgos señalados al comienzo y demuestran que la suscripción de sus obras era un acto intencionado y premeditado, en nada fortuito o insignificante. Por un lado, era plenamente consciente del valor de su presencia, gracias al trabajo notarial en la cancillería papal y, por otro, de su reconocimiento profesional, pues los promotores de los encargos pertenecen a la élite política y religiosa del reino.²⁰

¹⁸ La autora localiza todos los documentos salidos de la cancillería durante este periodo que implican a Stefano Masi, en cualquiera de los puestos que ocupó, y realiza un exhaustivo análisis comparativo entre todos los testimonios que aportan importantes conclusiones sobre el trabajo de estos personajes. MANZARI, F., «Scribes, Pen-flourishers and Illuminators in Papal Charters from the Great Western Schism to the Age of the Councils (1378–1447)», en *Illuminierte Urkunden. Beiträge aus Diplomatik, Kunstgeschichte und Digital Humanities / Illuminated Charters. Essays from Diplomatic, Art History and Digital Humanities*, Colonia, Böhlau Verlag, 2018, pp. 153-178.

¹⁹ MANZARI, F., «Scribes, Pen-flourishers and...», *op. cit.*, p. 160.

²⁰ El promotor o poseedor inicial del libro de horas perteneció a un miembro de la corte aragonesa, como declara su escudo de armas todavía sin identificar. Recientemente, Manzari ha planteado la posibilidad de que perteneciera al propio Masi, véase en MANZARI, F., «The Revival of Book Production in Rome and L'Aquila during the Schism and the Flowering of Illumination in Florence during the Council: Artists, Patrons and Owners of the Calderini Pontifical (Harvard, Houghton Library, Typ 1)» en HAMBURGUER, J., *Beyond Words. The Symposium (Boston and Harvard, 4th-6th November 2016)*, Toronto, Pontifical Institute of Medieval Studies, en prensa. El manuscrito salmantino fue promovido por un miembro de la familia Sanserverino, posiblemente Hugo, protonotario de Giovanna I.



Fig. 1. BnF, Latin 4169, f. 89. © Bibliothèque Nationale de France.

Inicialmente, la escasez de testimonios indujo a F. Avril a suponer que la motivación de sus firmas respondía a un deseo de darse a conocer, puesto que las obras donde aparecían eran las consideradas de menor calidad, frente al refinamiento de los otros volúmenes que le fueron imputados y que no contaban con referencias a su nombre.²¹ Sin embargo, la localización en la Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca de un nuevo códice firmado de extraordinaria calidad obliga a reconsiderar esta idea.

La primera suscripción, ya referida, se encuentra en el propio *Liber Cancellariae* donde se puede apreciar entre los motivos afiligranados de una letra inicial pe: *S. de Aquila* [fig. 1]. Ciertamente la anotación pasa desapercibida y no denota un cuidado o significado especial, algo comprensible al tratarse de un libro administrativo, de uso interno sin especial trascendencia simbólica.²² En consecuencia, su ejecución resulta casi anecdótica, pues el ejemplar tampoco cuenta con un repertorio ornamental significativo, únicamente, son tres las iniciales decoradas que abren los correspondientes apartados.

²¹ AVRIL, F., «Stephanus de Aquila...», *op. cit.*, pp. 51-52.

²² Paris, BnF, *Latin 4169*, f. 89. Digitalización disponible en el repositorio de la institución.



Fig. 2. RBME, Ms. h-IV-9, f. 116v.

© Patrimonio Nacional.

Ocurre todo lo contrario en el rótulo que sella el libro de horas escurialense donde, ocupando la mitad inferior del folio, se proclama: *Stephanus Masii de Aquila fecit hoc opus*²³ [fig. 2]. El tratamiento que le concede es extraordinario en sus dimensiones y en sus características formales: con caracteres de gran tamaño, dorados todos ellos, excepto las iniciales del nombre, de la ciudad y el vocablo completo *fecit*, en tinta azul y con motivos afligranados. La autoconciencia de su trabajo es un hecho incuestionable, pero, sobre todo, su rotunda presencia en el pequeño libro devocional pone de manifiesto la connivencia y el reconocimiento del promotor, revelando cierto deseo o aceptación de contar con una obra de autor.

Por su parte, la incorporación al corpus de firmas del ejemplar salmantino ahonda en estas premisas. El manuscrito contiene el *Comentario a las Tragedias de Séneca* de Nicholas Trevet O. P. (Salamanca, BGH, Ms. 2703) y está formado por 196 folios de pergamino. El repertorio figurativo se compone de 249 letras iniciales que abren cada fragmento trágico y cada comentario. Dentro de este amplio repertorio, el calígrafo selecciona el interior de la letra Q que abre

²³ El Escorial, RBME, h-IV-9, f. 34v.

el Carmen VI de la tragedia de las *Troyanas*, en el folio 103r, para inscribir: STEPHANVS : G : ET STEPHANVS : M : FECER(unt) : H(oc) O(pus) y en el centro de la composición: DE AQ(u)ILA.²⁴

La ubicación *a priori* puede resultar casual o incluso discreta, por situarse en una zona intermedia e interna del manuscrito, lejos de otros espacios de mayor visibilidad como son el *incipit* o el colofón. Todo lo contrario, si se repara en el contenido del texto. El pasaje que precede a la letra corresponde con el final del comentario de N. Trevet al II Coro de las *Troyanas*, donde se encuentra el lamento de las mujeres por las trágicas muertes. Los últimos versos trágicos claman:

Después de la muerte nada hay y la misma muerte,
 última meta de una rápida carrera, nada es.
 Depongan los ambiciosos la esperanza, los angustiados el miedo:
 el tiempo codicioso y el caos nos devoran.
 La muerte es indivisible, daña el cuerpo
 y no perdona al alma: el Ténaro, y el reino
 sometido a un cruel señor, y Cerbero,
 el guardián instalado junto al no fácil umbral,
 son dichos vacíos, vanas palabras,
 y leyenda semejante a un sueño angustiados.
 ¿Preguntas dónde yacerás después de la muerte?
 En donde yace lo que no ha nacido.²⁵

A propósito del pasaje, el comentarista inglés aborda el controvertido tema sobre la pervivencia del hombre tras la muerte, desgranando las secuencias hasta el último fragmento donde afirma que «Et quasi tacite questioni respondens, scilicet ex quo nichil de homine manet post mortem» y concluye «quasi dicat: verba vana sunt, quia nisi fabule et ficciones sompniorum».²⁶ El dominico ex-

²⁴ LILAO FRANCA, Ó., y CASTRILLO GONZÁLEZ, C. (eds.), *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Universitaria de Salamanca*, vol. II, Manuscritos 1680-2777, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2002. Sobre una primera identificación véase JIMÉNEZ LÓPEZ, J., «La materialización de un clásico: unas tragedias de Séneca con comentario de Nicholas Treveth (BGH/Ms. 2703) de Diego de Anaya», en *Doce siglos de materialidad del libro. Estudios sobre manuscritos e impresos entre los siglos VIII y XIX*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2017, pp. 169-183.

²⁵ PÉREZ GÓMEZ, L., *Tragedias completas*, Madrid, Cátedra, 2012, pp. 341-342 (versos 397-408).

²⁶ Agradezco la traducción del pasaje completo a la Dra. L. Ranero Riestra (Universidad de Salamanca).



Fig. 3. BGH, Ms. 2703, f. 103. © Biblioteca General Histórica de la Universidad de Salamanca.

plica que con la muerte desaparece todo, no queda nada, ni el alma, y solo son las palabras de las fábulas y los sueños las que conserva la memoria del hombre, pues el resto, *verba vana sunt*. Semejante afirmación tan contundente sobre la propia inmortalidad del alma resulta sorprendente que haya sido formulada por un religioso, de hecho, un tiempo después el jesuita Martín del Río sentenció: «hic Chorus totus impius est».²⁷

No obstante, persuadido de tal advertencia, *Stephanus Masi* decide rellenar con su nombre y el de su compañero la siguiente palabra del texto, con la intención de convertirla en su salvaguarda tras la muerte. Cinco siglos después, se ha cumplido el aviso, pues la eficacia de la solución tomada por el calígrafo ha sido la más fiel garante de su recuerdo.

La utilización de este recurso intertextual es una práctica ciertamente habitual en la producción caligráfica italiana, las inscripciones dentro de otras

²⁷ Véase CAVIGLIA, F., «Commenti di ecclesiastici a Seneca tragico: Trevet e Delrio», *Aevum antiquum*, 13, Milán, Vita e Pensiero, 2000, pp. 351-363.

se comprenden a partir de la libertad medieval que se resistía «a encorsetar lo escrito en la superficie cerrada y plana de la placa clásica, y de allí, también, la preferencia por el gusto por las innovaciones técnicas y los nuevos soportes, aunque fueran ficticios o simulados».²⁸ En efecto, Masi opta por un símil visual de la metáfora textual utilizada por N. Trevet, confirmando el valor de estas inscripciones como «messaggi non soltanto verbali, ma anche e soprattutto visivi», en palabras de A. Petrucci.²⁹

En definitiva, el ascenso hacia el reconocimiento público de su trabajo queda reflejado en la evolución espacial de su firma, de una discreta y abreviada ubicación entre el follaje caligráfico, a la apropiación del folio y de la totalidad del trabajo que le confiere la rotundidad del *fecit hoc opus*. Sin duda, Stephano es consciente de que se encuentra entre los calígrafos más sobresalientes de la Roma del momento, pero el carácter y la presencia de las suscripciones en los manuscritos de El Escorial y Salamanca demuestran la aquiescencia de sendos promotores. Un aspecto que no es menor dentro del nuevo marco de relaciones comerciales y laborales que comienza a darse con el inicio de la modernidad, donde estas jugaran un papel esencial como certificado de autoría. De manera especial, en el mercado del libro, selecto y exigente, en un tiempo en el que comienzan a manifestarse los primeros síntomas de su propia *filia*.

²⁸ PETRUCCI, A., *La scrittura. Ideologia e rappresentazione*, Turín, Einaudi, 1986, p. 90.

²⁹ PETRUCCI, A., *La scrittura...*, *op. cit.*, p. 19. El autor se refiere propiamente a un tipo de escritura de aparato, en cuyos términos pueden entenderse este tipo de firmas que se destacan formalmente.

RETAZOS DE GOYA EN LA PERSONALIDAD DEL ARTISTA MODERNO: EL CASO DE CONSTANTIN GUYS (1802-1892)

GUILLERMO JUBERÍAS GRACIA
Universidad de Zaragoza

GOYA COMO PERSONIFICACIÓN DE ESPAÑA: LA RECEPCIÓN DEL ARTISTA EN LA FRANCIA DECIMONÓNICA

A LO LARGO DEL SIGLO XIX, LOS ARTISTAS Y LITERATOS FRANCESES volvieron la mirada hacia España, encontrando al otro lado de los Pirineos fuentes de inspiración para la renovación del arte decimonónico. En este proceso, Goya fue uno de los creadores españoles más valorados.¹

Para comprender la vocación goyesca e hispanófila de Constantin Guys, conviene aludir al proceso de descubrimiento de Goya en el país vecino.² La fortuna de Goya en Francia fue evolucionando a lo largo del siglo XIX desde el gusto minoritario de algunos intelectuales a la plena consolidación del artista, revisitado por figuras de primer orden en el arte francés como Manet.

En este proceso, dos fueron las vías principales para difundir al pintor de Fuendetodos entre el público galo: la rápida dispersión de su obra gráfica y

¹ Esta investigación ha sido desarrollada gracias a una «Ayuda a la movilidad para estancias breves» del MEF, para realizar una estancia en el HiCSA (Université Paris 1, Panthéon Sorbonne). Miembro del grupo de investigación consolidado Observatorio Aragonés de Arte en la Esfera Pública.

² No es objetivo de este estudio abordar de manera exhaustiva la difusión de Goya en Francia, cuestión ya analizada en publicaciones francesas y españolas. Así, para profundizar en la relación de Goya con Francia en vida del artista y en las cuatro décadas posteriores a su muerte, se recomienda la lectura de WILSON-BAREAU, J., «Goya et la France», en *Manet Velázquez. La manière espagnole au XIX^e siècle* [catálogo de exposición], París, RMN, 2002, pp. 107-137. Este asunto fue abordado desde la perspectiva de las artes gráficas y el coleccionismo particular en ANDRÉ-DECHONCHAT, S., «Goya dans la seconde moitié du XIX^e siècle: échos et correspondances», en CHAZAL, G. (com.), *Goya graveur* [catálogo de exposición], París, Petit Palais, 2008, pp. 121-137.

la presencia de importantes pinturas en colecciones públicas y privadas francesas. Para el primer caso, su formato fácilmente transportable facilitó, ya en vida del artista, la llegada a Francia de sus grabados. Ejemplo de ello fue la familia Guillemardet —encabezada por Ferdinand Guillemardet, embajador de Francia en España retratado por Goya— poseedora de una colección de *Los caprichos* que Delacroix, amigo de la familia, vio y copió.³ Pero, además de sus grabados, los dibujos de Goya fueron conocidos por los artistas franceses, pues entre ellos fue frecuente el viaje a España. A ello se sumó la exposición y subasta de 105 dibujos del maestro aragonés en 1877 en el Hôtel Drouot, circunstancia que facilitó la difusión de estas obras en el país vecino.⁴ Fruto de este conocimiento, artistas como Manet o el propio Guys descubrieron en Goya una fuente original e inspiradora para su propia producción artística, fundamental para su configuración como creadores modernos.

La segunda vía de difusión fue la llegada a Francia de pinturas del maestro aragonés. Un hito al respecto fue la selección de sus obras que formaron parte de la Galerie Espagnole del rey Louis Philippe d'Orléans en el Louvre. Tal y como estudiaron Baticle y Marinas,⁵ los once supuestos goyas que integraron esta colección pasaron bastante desapercibidos entre la crítica. Sin embargo, algunas de estas piezas acabaron por configurar el imaginario de lo goyesco y, por ende, de lo español más allá de nuestras fronteras. Fue el caso de las *Majas en el balcón*, revisitada por artistas franceses de la segunda mitad del XIX como Manet o Constantin Guys, o de *Las jóvenes*, que tras la dispersión de la Galerie Espagnole regresó a Francia y fue adquirida por el Palais des Beaux-Arts de Lille en 1873.⁶

³ Parte de esas copias se conservan en el Département des arts graphiques del Louvre. La misma institución posee un lienzo de Delacroix titulado: *Étude d'après un des Caprices de Goya, deux plats de reliures médiévales et une veste orientale*, n.º de inventario: MD 2011-1.

⁴ DELESTRE, M., *Catalogue de 105 dessins par Francisco de Goya*, París, Hôtel Drouot, 1877. Una parte importante de estos dibujos fue adquirida por el pintor y coleccionista Eugène Féral: Archives de Paris [AP]. Archives Judiciaires. Commissaires-priseurs. Maurice Delestre: *Vente de dessins de Goya* (París, 17/4/1877). Ref.: D60E3 32.

⁵ BATICLE, J., y MARINAS, C., *La galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre: 1838-1848*, París, RMN, 1981. Una mirada actualizada sobre la Galerie Espagnole es la ofrecida por Alisa Luxemburg; LUXEMBURG, A., *The Galerie Espagnole and the Museo Nacional*, Aldershot, Ashgate Publishing Limited, 2008.

⁶ El museo priorizó la adquisición de esta obra frente a la conocida como *Las viejas* o *El tiempo*, de carácter más satírico. Fue adquirida finalmente por el museo por voluntad expresa de su director, Édouard Reynart. Archives Palais des Beaux-Arts de Lille [APBAL]. Commission 1.2 Peinture 1862-1883, p. 50, (Lille, X-1873).

No fue un caso aislado, pues en la segunda mitad del XIX varios museos franceses se hicieron con obra del artista aragonés. El propio Louvre consiguió en 1865 el retrato de Ferdinand Guillemardet y en 1903 pagó 31.900 francos por una *Mujer con abanico*.⁷ Todavía más determinante fue la donación realizada en 1894 por el pintor Marcel Bruguiboul al Museo Municipal de Castres (Occitanie), que concretó la vocación hispanófila del museo, rebautizado ya en el siglo XX como Musée Goya. En ese mismo año de 1894 el Musée des Beaux-Arts de Besançon recibió del artista local Jean Gigoux cuatro supuestos goyas de brutal temática canibalística. En la actualidad tan solo dos son considerados originales del artista. Finalmente, habría que aludir a la donación hecha por el conde de Chaudordy al museo de Agen, cuya calidad llevó al museo a crear una sala monográfica para el artista aragonés.⁸

A pesar de la tendencia de los museos franceses de incluir a Goya en sus acervos, las exposiciones de sus obras en Francia no despertaron el mismo interés. En 1878, por iniciativa del barón d'Erlager, fueron expuestas las *Pinturas negras* en la Exposición Universal de París. El propósito del banquero era darlas a conocer con el fin de venderlas, pero al no encontrar comprador las donó al Museo del Prado. Aun así, resulta interesante la disposición de las pinturas en la sección española de la exposición, enlazando las sombrías escenas populares de las *Pinturas negras* con una muestra de fotografías de tipos y trajes regionales en la galería paralela. La revista oficial de la exposición las describía como «escenas fantásticas y populares al mismo tiempo, donde el arte del maestro se muestra con todo su poder y toda su filosofía burlona y severa al mismo tiempo».⁹

Testimonios como este confirman cómo la modernidad de las *Pinturas negras* sí fue apreciada en París a pesar de su infructuosa venta. Para las artes francesas de la segunda mitad del XIX, Goya perpetró la imagen de una escuela pictórica española oscura, sombría y muy diferente de la italiana o la francesa. Paradójicamente, esa singularidad de la pintura española ofrecía nuevas perspectivas para afrontar la modernidad, tal y como supo apreciar Baudelaire desde la crítica y Guys desde la praxis artística.

⁷ Archives Nationales de France [ANF]. Archives des Musées Nationaux, Département des peintures du Musée du Louvre, (París: 11/3/1903). Ref.: 20144790/66.

⁸ MAYER, A. L., «Les tableaux de Goya du Musée d'Agen», *Gazette des Beaux-Arts* (París, 1935), pp. 173-178.

⁹ ADELIN, «Cronique. Sections étrangères», *L'Exposition universelle de 1878 illustrée* (París, VII-1878).

GOYA Y LO HISPÁNICO COMO SINÓNIMO DE MODERNIDAD EN CONSTANTIN GUYS

Nacido en Zelanda en el seno de una familia de comerciantes franceses, en 1835 desembarcó en Dover para trabajar en el negocio marítimo, aunque pronto orientó su actividad profesional hacia enseñanza del francés y del dibujo.¹⁰ Durante los años cuarenta llegó a ser director artístico del *Illustrated London News*.

En 1846 viajó a España para cubrir la boda de Isabel II, ocasión aprovechada por otros artistas y literatos franceses como Gautier, Dumas, Boulanger, Desbarolles, etc., para visitar el país. Entre 1852 y octubre de 1853 estuvo viajando entre Francia y España. La muerte en 1860 del director del *Illustrated London News* puso fin a sus colaboraciones con la revista, en una época en la que su relación con Baudelaire se estrechó, al igual que con Gavarni, director de ilustración del diario *Le Temps, Illustrateur Universel*. Durante los años sesenta frecuentó el Café Guerbois y el círculo impresionista, asentándose definitivamente en París en 1871. Pasó los últimos años de su vida en un hospicio. Entre los coleccionistas de sus obras se encontraban el propio Baudelaire, Manet, Monet, Champfleury, etc.

Además de sus viajes a la península ibérica, en el interés de Guys por el arte español se aprecia la influencia de su amigo y defensor Baudelaire, uno de los mayores admiradores de la Galerie Espagnole y, en concreto, de la obra de Goya. El poeta parisino dedicó al maestro de Fuendetodos un capítulo de su ensayo «Quelques caricaturistes étrangers», publicado en *Le Présent* en 1857,¹¹ subrayando el talento de Goya para la caricatura, y más en concreto para lo fantástico. En las cartas enviadas al fotógrafo Nadar, Baudelaire expresaba su admiración por las mujeres goyescas, reconociendo en ellas rasgos que anticipan la *femme fatale* finisecular,¹² una visión fantástica que se corresponde con los versos dedicados a Goya en su poema *Los faros*, el sexto de *Las flores del mal*. Además, fue un asiduo visitante de la Galerie Espagnole y en sus comentarios a los salones de 1845 y 1846, se refirió al museo español como una institución

¹⁰ DUFILBO, J., y LANCHÁ, C., «Biographie de Constatin Guys», en VV. AA., *Constantin Guys (1802-1892). Fleurs du mal*, París, Les musées de la ville de Paris, 2002, pp. 131-144.

¹¹ BAUDELAIRE, C., «Quelques caricaturistes étrangers», *Le Présent*, París, 15/10/1857, pp. 188-190. En 1858 volvería a ser publicado en *L'Artiste*.

¹² NADAR, *Charles Baudelaire intime: le poète vierge*, París, A. Blaziot, 1911, carta n.º 436. Recogido en *Ibidem*, pp. 327 y 328.

que había venido a aumentar «las ideas generales sobre el arte» y que favorecía la comunión internacional de ambos pueblos. Años más tarde, en 1864, escribió a Thoré una carta en la que mencionaba la colección, alabándola y lamentando que la República la devolviese a la familia Orléans.¹³

Señalada esa predisposición de Baudelaire hacia Goya, resulta mucho más comprensible la influencia que el pintor aragonés pudo ejercer sobre Constantín Guys. Paul Guinard se preguntaba en su estudio de 1967 «¿Es el recuerdo de ese Goya “moderno” el que atrae a Guys y a Manet? ¿Es el Madrid goyesco el que se encuentra en el Madrid isabelino de Guys, en ese álbum traído de España donde revivían las mujeres elegantes, los militares y las carrozas del Prado?». ¹⁴

Guys encarnó el mito del pintor de la vida moderna y lo que la presente comunicación analiza es en qué medida España y en concreto la obra de Goya otorgaron al artista nuevos modelos que contribuyeron a construir esa idea de modernidad baudeleraiana. Para llevar a cabo esta investigación se han seguido dos cauces: el análisis de obras en las que se hace palpable la influencia del pintor aragonés y el estudio de la recepción crítica de Guys y las comparaciones que diversos autores hicieron de su obra y la de Goya.

Así, en primer lugar, hay que analizar la imagen de España en ese álbum disperso elaborado por Guys. En lo formal, su visión se alejó del tipismo y del tópico al que habitualmente recurrieron los artistas extranjeros que en la primera mitad del XIX retrataron España. Guys se interesó por representar los paseos de las majas y sus acompañantes en los escenarios madrileños. Así se aprecia en una interesante acuarela titulada *Jardin du Buen Retiro et son casino* [fig. 1].¹⁵ Utilizó una novedosa composición, otorgando protagonismo al espesor de los árboles en primer plano. En el umbral de la arboleda aparecen los paseantes que se dirigen hacia el estanque principal del Retiro.

A través de estas acuarelas de caminantes por el Prado y por el Retiro, Guys construyó una imagen de los madrileños. Uno de sus motivos favoritos fue el de las majas paseando en parejas o tríos, abanico en mano y en galante conversación con soldados. Así aparece en obras como *Femmes et officier*, del Musée

¹³ Estas noticias fueron recogidas en GUINARD, P., «Baudelaire, le musée espagnol et Goya», *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 2, París, Presses Universitaires de France, 4/6/1967, pp. 310-328.

¹⁴ GUINARD, P., «Baudelaire...», *op. cit.*, p. 327.

¹⁵ Subastada en Christie's el 25/11/1982.



Fig. 1. Constantin Guys, *Jardin du Buen Retiro et son Casino, mediados del siglo XIX*.
Colección privada.

des Arts Décoratifs de París,¹⁶ o en otras subastadas en el mercado del arte bajo los títulos *Deux élégantes et un officier espagnol*, *Officier et manolas au Prado dans un parc* o *Souvenir d'Espagne*. Las cuatro son relacionables con otras representaciones de majas de paseo, en actitudes galantes, especialmente con los álbumes de dibujos de Goya. En los años en los que el pintor francés visitó España, estas obras seguían en manos de los descendientes del maestro aragonés, primero su hijo Javier y posteriormente su nieto Mariano. De este pasarían a Valentín Carderera y a Federico de Madrazo, personajes bien relacionados con las instituciones artísticas francesas del momento. En *Trois dames espagnoles en promenade* [fig. 2], del Musée des Beaux-Arts de Angers,¹⁷ la copia de Goya es evidente al ser comparada con algunos de los dibujos del *Álbum B o de Madrid*. Guys tomó las figuras de las majas de una aguada de este álbum, conservada en la Kunsthalle de Hamburgo, titulada *Majas luciéndose en el paseo* [fig. 3].¹⁸

¹⁶ N.º de inventario: 34727.

¹⁷ N.º de inventario: MTC 4858.

¹⁸ N.º de inventario: 586 (38545). Contendida en GASSIER, P., *Dibujos de Goya. Los álbumes*, Barcelona, Noguer, 1973, p. 78.



Fig. 2. Constantin Guys, *Trois dames espagnoles en promenade*, mediados del siglo XIX. Musée des Beaux-Arts, Angers.



Fig. 3. Francisco de Goya, *Majas luciéndose en el paseo*, h. 1794-1797. Extraída de GASSIER, P., *Dibujos de Goya. Los álbumes*, Barcelona, Noguer, 1973, p. 78.

Esta obra también se encontraba en la colección de los descendientes del pintor aragonés y más tarde pasó a manos de Valentín Carderera.

A pesar de esas referencias tan explícitas, Guys demostró en estas composiciones una notable originalidad, siendo capaz de evolucionar a partir de los modelos goyescos para crear obras innovadoras, introduciendo figuras más estilizadas y diversidad de técnicas pictóricas, consiguiendo gran riqueza de efectos.

Además de estos retratos de la España isabelina de esencia castiza, Guys elaboró hasta seis versiones diferentes de las *Majas en el balcón* de Goya. Desaparecida la Galerie Espagnole, las *Majas en el balcón* continuaron durante décadas formando parte del imaginario de lo español en Francia, tal y como demuestran las interpretaciones elaboradas a partir de ellas por Guys

y Manet.¹⁹ Una de las versiones de esta obra pudo haber sido vista por el pintor durante sus estancias en España, pues se encontraba expuesta en el Museo Nacional de la Trinidad, según indica su inventario de 1854. Posteriormente fue vendida en París en 1867. También pudo haber conocido la que hoy en día se considera como la original, pues tras la venta en Londres de la colección de Louis Philippe, la obra permaneció en Gran Bretaña en la Colección Conalghy. Además, en 1867 se publicaba en París el *Goya* de Yriarte, con una interesante reproducción de la versión original, que para entonces había regresado a España y formaba parte de la colección del duque de Montpensier.²⁰

Para el estudio de esta iconografía se han localizado obras que abordan la temática de las mujeres en el balcón en diferentes colecciones, públicas y privadas. Una de ellas es *Deux femmes espagnoles à leur balcon*, conservada en el Musée des Arts Décoratifs de París.²¹ Al igual que en el resto de representaciones a las que alude este estudio, Guys retrató a mujeres vestidas siguiendo la moda de mediados del siglo XIX. En este caso, los perfiles de las jóvenes se recortan sobre un fondo neutro, a diferencia de otras versiones en las que dispuso ventanas con lamas de madera. En otras ocasiones simplificó la composición eliminando a una de las jóvenes, como sucede en una acuarela conservada en la Phillips Collection de Washington.²² Titulada *Jeune espagnole*, es una de las mejores obras de Guys, por su delicadeza y riqueza cromática [fig. 4]. Permite apreciar lo abocetado de las acuarelas del artista, en las que la mancha cobra protagonismo.

En otro ejemplo perteneciente a esta temática, Guys introdujo una modificación sustancial.²³ Adoptó un punto de vista diferente, más alejado del edificio, permitiendo contemplar la forma completa del balcón [fig. 5]. El autor representó un edificio propio de la arquitectura tradicional española, con tirantes de hierro forjado que derivan el peso del balcón hacia el edificio y con telas colgadas de la parte superior para dar sombra.

La temática de las mujeres en el balcón no fue exclusiva del arte español. De hecho, la pintura francesa del siglo XVIII también ofreció ejemplos de este asunto. Sin embargo, la comparación con estos demuestra la filiación hispánica de las obras de Guys. Sus acuarelas son más deudoras de la escuela española y,

¹⁹ *Manet, 1832-1883*, París, RMN, 1983, pp. 304-307.

²⁰ YRIARTE, C., *Goya*, Zaragoza, Gobierno de Aragón, 1997, p. 90.

²¹ N.º de inventario: 34710.

²² N.º de inventario: 0874.

²³ <<http://cort.as/-MvT0>> (consulta: 19/6/2019).



Fig. 4. Constantin Guys, *Jeune espagnole*, mediados del siglo XIX. *The Phillips Collection*, Washington.



Fig. 5. Constantin Guys, *Femmes au balcon*, mediados del siglo XIX. *Colección privada*.

en concreto, de la obra de Goya. El mismo ejercicio comparativo puede hacerse con pinturas decimonónicas francesas en las que se representa a mujeres en el balcón. El pintor alsaciano Paul René Schützenberger también retrató a una joven junto a un balcón en *Liseuse à la fenêtre*, de 1891,²⁴ una intimista representación de una muchacha leyendo. Sin embargo, las formas de la rejería son de estilo *haussmaniano*, mientras que los balcones de Guys son españoles, copia exacta de los representados por Goya.

Aun así, el artista no fue un mero imitador de la pintura costumbrista romántica de temática española. Su perfil de reportero e ilustrador de las revistas gráficas inglesas —probablemente las más novedosas de Europa en aquel momento—, aportó modernidad a su producción.

La segunda vía para analizar cómo Goya y Guys fueron asociados como pintores modernos, ha sido el estudio de la recepción crítica de sus obras. Así, se ha comprobado cómo célebres críticos de arte franceses como Gustave Geffroy o españoles como el madrileño José Francés compararon la obra de Goya y la de Guys como caricaturistas de su tiempo. Goya y Guys merecien-

²⁴ Musée de Soissons. N.º de inventario: 93.7.2615.

ron dos capítulos de una publicación francesa escrita por Arsène Alexandre: *L'art du rire et de la caricature*, de 1892. En el dedicado a Goya se perpetra el mito del arte español sombrío, severo y grave.²⁵ El autor reivindicó la importancia de *Los caprichos* como «lo más extraño y elevado que la caricatura ha producido». Páginas más adelante, Arsène Alexandre dedicó otro capítulo a Guys, haciendo continuas referencias al célebre texto de Baudelaire dedicado al artista.²⁶ El capítulo concluye afirmando que «Guys ha sido uno de los pintores más agudos para la bobada, ya que ha sido antes de todo uno de los más ardientes y variados de la vida».

Otro caso fue el del poeta Jean Lorrain en 1899, quien utilizando el seudónimo de Raitif de la Bretonne, situaba a Goya y a Guys como referentes del artista Georges Bottini, pintor del París de la *Belle Époque*, un «Goya de Montmartre» para el autor.²⁷ El mismo recurso de asociar a Guys y a Goya como referentes de otro artista contemporáneo fue utilizado para Charles Corder por el crítico Jacques-Émile Blanche «sus figuras torpes y peripuestas son de un dibujo sensible, impresionista y caprichoso como el de Constantin Guys, o incluso Goya».²⁸

También interesante es la visión que el crítico e historiador del arte Armand Dayot tenía de Guys como pintor del mundo de la prostitución: «Esta cortesana de Guys... ¡Persigue el recuerdo como un macabro capricho de Goya!».²⁹

En ocasiones llegaron a exponerse juntas las obras de ambos artistas, como en una muestra organizada en 1909 por les Liberées de Saint-Lazare, una sociedad destinada a la ayuda de mujeres empresidarias. La muestra se dedicó a la presencia de las *lorettes*³⁰ en la obra de artistas como Goya, Guys, Gavarni,

²⁵ ALEXANDRE, A., «Les espagnols ne sont pas caricaturistes. Goya et Les Caprices», en ALEXANDRE, A., *L'art du rire et de la caricature*, París, Librairies-Imprimeries Réunies, 1892, pp. 142-146.

²⁶ ALEXANDRE, A., «Constantin Guys», en *ibidem*, pp. 207-210.

²⁷ DE LA BRETONNE, R., «Pall-Mall Semaine», *Le Journal*, París, 27/2/1899, p. 1.

²⁸ BLANCHE, J. E., *Propos de peinture: de David à Degas, première série*, París, Emile-Paul frères, 1919, p. 101.

²⁹ DAYOT, A., *Exposition des oeuvres de Constantin Guys*, París, Clarke & Bishop, 1904, s. p.

³⁰ Es la denominación que se utilizaba para hacer referencia a las prostitutas hasta el Segundo Imperio. El nombre deriva de la iglesia parisina de Notre-Dame-de-Lorette, una zona de París conocida en esa época por acoger este tipo de negocio.

Lautrec, Rops.³¹ De nuevo la crítica recibió bien las obras de Goya y Guys, asociándolas.³²

El ejercicio inverso sería el de comprobar la recepción de la obra de Guys en España, bastante tardía, pues la mayor parte de las menciones a este artista en críticas y ensayos pertenecen ya al siglo xx. El escritor Enrique Gómez Carrillo publicó en 1900 en el diario *El Liberal* un interesante artículo titulado «París. Los caricaturistas franceses», en el que reflexionó a partir de un álbum de caricaturas publicado con motivo de la Exposición Universal. En él reivindicó el papel de estos autores, oponiéndolos a los grandes maestros del arte antiguo: «ninguno de ellos, empero, produce una sensación de vida diaria, de vida universal, de vida exasperada, tan profunda, como la que producen los Goyas, los Luykens, los Cruikshanos, los Gavarny». Gómez Carrillo realizó un recorrido por los autores que más admiraba, aludiendo a Constantin Guys como un «enamorado de las manolas».³³

Esa misma identificación de Guys como pintor de lo español fue propuesta por el crítico José Francés, quien en 1907 publicó un artículo «Del extranjero: Constatin Guys» sobre el artista. En él reconoció la modernidad de Guys como retratista del Segundo Imperio, resaltando sus creaciones hispanófilas: «Hay en los modernos y admirables cuadros de Zuloaga una prolongación de esta acuarela hecha sincera y honradamente».³⁴

José Francés entendía la obra de Guys como un prelude del casticismo de Zuloaga, pintor que continuaría esta vía de la construcción de la modernidad pictórica a partir del imaginario español.

CONCLUSIONES

Tras su muerte, la historiografía francesa apenas prestó atención a la obra de Constantin Guys, por lo que a lo largo del presente artículo se ha puesto en valor una producción artística merecedora de mayor reconocimiento.

³¹ CHAMPAGNAC, M., «Pour les Liberées», *L'Aurore*, París, 7/6/1909, p. 1.

³² Para el diario *Le Temps*, las obras de Goya y Guys eran conmovedoras y profundas. R. A., «Au Jour le Jour. Celles qui tombent», *Le Temps*, París, 7/6/1909, p. 1.

³³ GÓMEZ CARRILLO, E., «París. Los caricaturistas franceses», *El Liberal*, Madrid, 4/9/1900, p. 1.

³⁴ FRANCÉS, J., «Del extranjero: Constatin Guys», *Por el arte*, Madrid, mayo de 1907, pp. 70 y 71.

Por medio de los ejemplos estudiados se ha demostrado cómo la representación de España —utilizando elementos extraídos del universo artístico de Goya— dotó de nuevos horizontes a la plástica del artista francés, ahondando en esa noción de «pintor de la vida moderna» sugerida por su amigo Baudelaire. Con ese fin, Guys recurrió a la copia y a la inspiración en el maestro aragonés para articular una imagen novedosa de lo español. En ella, el Goya más castizo —el de las majas y los caballeros embozados— fue reinterpretado desde un punto de vista innovador, que junto con la visión de creadores como Manet, contribuyó a la renovación de la pintura francesa de la segunda mitad del XIX.

Además, a través de los ejemplos estudiados ha podido comprobarse el grado de originalidad alcanzado en estas acuarelas, obras en las que Guys supo configurar un estilo muy personal. Por todos estos motivos, convendría dedicar a su figura futuros estudios e investigaciones.

LA TRANSMISIÓN DE LA ARQUITECTURA
DENTRO DEL TALLER FAMILIAR: LA TRAYECTORIA
PROFESIONAL DE JUAN FELIPE IBÁÑEZ EN ARAGÓN
(DOC. 1674-1706)*

JORGE MARTÍN MARCO**
Universidad de Zaragoza

LA MAYORÍA DE LOS PROFESIONALES DE LA CONSTRUCCIÓN que ejercieron su trayectoria laboral en la zona del Bajo Aragón se organizaron —como solía ser habitual— en torno al taller familiar. La cabeza visible de la cuadrilla solía ser el padre, y cuando fallecía, pasaba a ser el hijo de mayor edad, a cuyo cargo pasaban a estar el resto de hermanos y colaboradores. En ocasiones podían llegar a crearse sagas de profesionales de la construcción que se extendieron a lo largo de varios siglos, como los Gascón o los Estrada, que, asentados en el Bajo Aragón, atendieron diversas empresas constructivas en la zona, y algunos miembros de esas dos familias llegaron a trabajar —incluso asociados entre ellos— en algunas localidades de la diócesis de Tortosa.¹

Pero otros maestros tuvieron que abandonar sus lugares de origen y trasladarse a otros territorios para desarrollar su carrera. Es el caso de Juan Ibáñez, un profesional de la construcción que acabó trasladándose a tierras de la actual

* Trabajo realizado en el marco del Proyecto de Investigación I+D «Los diseños de arquitectura de tradición gótica en la península ibérica entre los siglos XVII y XVIII. Inventario y catalogación» (HAR2017-85523-P).

** Investigador en formación del Ministerio de Ciencia e Innovación en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Realiza su tesis doctoral sobre arquitectura religiosa en Aragón durante los siglos XVII y XVIII bajo la dirección de los Dres. Javier Ibáñez Fernández (Universidad de Zaragoza) y Yolanda Gil Saura (Universidad de Valencia). Dirección de correo: jorgemartinmarco@unizar.es

¹ Una primera aproximación a los Gascón y Estrada en el siglo XVII, en MARTÍN MARCO, J., «Aportaciones documentales sobre los maestros de la iglesia de la Asunción de Gandesa (Tarragona) entre 1698 y 1701», *Recerca*, 18, Tortosa, Arxiu Comarcal del Baix Ebre, 2019, pp. 35-53. Sobre las transferencias artísticas entre ambas sedes, véase MARTÍN MARCO, J., «La circulación de maestros franceses entre las diócesis de Zaragoza y Tortosa durante los siglos XVI y XVII. El caso de Pedro Pizarro», *Archivo de Arte Valenciano*, XCIX, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 2018, pp. 89-110.

provincia de Castellón —pertenecientes a la mitra dertosenense—, donde acabó asentándose y desarrollando su trayectoria profesional.² Hasta el momento se había apuntado que Juan contó entre sus discípulos con Juan Felipe, a quien identificamos con el Juan Filiu, Juan Felipe y Juan Felipe Ibáñez, que trabajó en nuestra comunidad entre 1674 y 1706, y que gracias a la última fórmula lo reconocemos como hijo de Juan.

JUAN IBÁÑEZ (DOC. 1644-1668)

En el estado actual de nuestros conocimientos no conocemos nada sobre la formación de Juan ni de su trayectoria antes de su llegada a Vinaroz (Castellón), donde trabajó en el convento de los agustinos de la localidad entre 1644 y 1648. Posteriormente se trasladó a Villarreal para ocuparse tanto de la construcción del convento de dominicas —donde la documentación lo reconoce como *un alvañil aragonés famoso oficial*—; como del claustro y la canalización de las aguas que discurrían por los terrenos de los carmelitas descalzos. Desde esa ciudad pudo compaginar las obras del claustro de los dominicos de Castellón —1648— y las del convento de la Purísima Concepción Victoria de Tortosa —fundado por el obispo Veschi³— cuatro años después, que fue la obra que le reportó la consolidación de su figura [fig. 1].⁴

De vuelta a Castellón, contrató la reforma del hospital de la villa en 1653; el crucero de la ermita del Lledó —una de sus obras más destacadas— y la capilla de la comunión de la arciprestal de Vinaroz tres años después; visuró uno de los pilares que soportaban el cimborrio de la catedral de Valencia en 1660; construyó el trasagrario de la arciprestal castellonense a partir de 1664 —que a su muerte asumió Pedro Vilallave—, y contrató la renovación de la nave de la ermita del Lledó de esa villa en 1666, el mismo año en el que arrancaron

² Los datos de Juan Ibáñez están tomados de GIL SAURA, Y., «La iglesia de la Purísima Concepción Victoria de Tortosa, el arquitecto Juan Ibáñez y la arquitectura valenciana del Seiscientos», *Nous col·loquís*, IV, Tortosa, Centre d'Estudis Francisc Martorell, 2000, pp. 177-190; GIL SAURA, Y., *Arquitectura barroca en Castellón*, Castellón, Diputación de Castellón, 2004, pp. 180-184.

³ NARVÁEZ CASES, C., «El obispo Veschi y la fundación del convento de monjas concepcionistas de Tortosa», en *El Mediterráneo y el Arte Español. Actas del XI congreso del CEHA*, Valencia, Comité Español de Historia del Arte, 1998, pp. 144-147.

⁴ GIL SAURA, Y., «La iglesia de la Purísima Concepción Victoria...», *op. cit.*, p. 180.



*Fig. 1. Juan Ibáñez. Iglesia de la Purísima Concepción Victoria de Tortosa, 1652.
Foto Jorge Martín.*

las obras de la parroquial de Nules. El trabajo en cuadrilla le permitió asumir a Juan las obras del trasagrario de la iglesia de Villafranca (Castellón) en 1667, realizar las trazas para la torre del mar de El Grao (Castellón), y contratar otros trabajos en la localidad turolense de Cantavieja —límitrofe con la provincia de Castellón— en 1668, donde pudieron realizar la portada conservada en el templo actual.⁵

Juan Ibáñez redactó sus últimas voluntades en Villarreal en octubre de 1668, así que Juan Felipe y Andrés Destre fueron los encargados de finalizar las obras del trasagrario de la iglesia parroquial de Villafranca, y de contratar la construcción de la ermita de la Virgen del Llosar de esa localidad, cuya traza se ha venido atribuyendo a Juan.

⁵ GIL SAURA, Y., *Arquitectura barroca...*, *op. cit.*, p. 183. El templo actual fue construido por Antonio Nadal entre 1730 y 1745 (p. 197).

LA TRAYECTORIA PROFESIONAL DE JUAN FELIPE IBÁÑEZ
(DOC. 1674-1706)

En el estado actual de nuestros conocimientos, desconocemos en qué momento y por qué motivo concreto nuestro maestro se trasladó a tierras aragonesas, pero la primera referencia conocida lo sitúa como *Juan Filiu* y obrero de villa vecino de Lécera (Zaragoza), cuando contrató las obras de la iglesia parroquial de Muniesa (Teruel) en 1674.⁶ El hecho de que aparezca avecindado en Lécera habría que ponerlo en relación con las obras de remodelación del templo parroquial, un edificio de origen medieval que ya había sido reformado en el Quinientos.

En este caso, las reformas de la iglesia de Lécera comenzaron por la construcción de cuatro capillas en el lado del Evangelio gracias al impulso de Juan Muniesa —comisario general de la Orden de San Francisco, calificador de la Santa Inquisición y predicador real—, pero que acabó truncándose a su muerte en noviembre de 1666.⁷ Veinte años después, Juan Crisóstomo Muniesa continuó el proyecto iniciado por su tío mediante la construcción de las capillas del lado de la Epístola y del oratorio dedicado a Santa Cenobia.⁸ Creemos que Juan Felipe pudo dirigir estas obras, además de la renovación del resto de la iglesia, donde todavía seguía trabajando en el presbiterio en junio de 1706. Para entonces, Joseph Destre —alcalde de la localidad— compareció ante el notario Miguel Montañés, y en presencia de Juan Felipe —«el qual actualmente estaba y esta fabricando una obra en el presviterio»—, expresó en su nombre y en el del señor temporal de la villa, que había «oydo a fray Matheo Aznar» —del que no conocemos nada— y a los jurados de Lécera algunas «razones» sobre la «diferencia» de que el religioso fuese quien dirigiese la obra, aunque el documento no especifica en qué consistió la disputa. Así que por estos motivos, el alcalde «intimo cara a cara» a Juan Felipe para que no continuase trabajando en el presbiterio hasta que el señor temporal de la localidad «no diere nueva orden» [fig. 2].⁹

⁶ CARRERAS ASENSIO, J. M.^a, *Noticias sobre la construcción de iglesias en el noroeste de la provincia de Teruel (siglos XVII-XVIII)*, Calamocha, Centro de Estudios del Jiloca, 2003, p. 266.

⁷ FRANCO, J. M., «La iglesia de Lécera en el siglo XVIII», *Aragonia Sacra*, IV, Zaragoza, Comisión Regional del Patrimonio Cultural de la Iglesia en Aragón, 1989, pp. 71-94, esp. p. 71.

⁸ *Ibidem*, pp. 71-72.

⁹ Archivo Histórico de Protocolos de Alcañiz [A.H.P.A.], Miguel Montañés, notario de Valdealgorfa, 1704-1711, f. 95v. (Lécera, 24-VI-1706).



Fig. 2. Juan Felipe Ibáñez. Iglesia de Santa María Magdalena de Lécera (Zaragoza), h. 1666-1706. Foto Jorge Martín.

De vuelta a Muniesa, el acuerdo para la construcción del templo parroquial —rubricado el 3 de abril de 1674— preveía la materialización de un edificio de mampostería, con tres naves y cúpula en la encrucijada del transepto, que acabó convirtiéndose en uno de los primeros *falsos salones* de la provincia de Teruel [fig. 3].¹⁰ En la nueva obra se respetaron elementos anteriores como la torre campanario —construida por Domingo de Yza en 1586—;¹¹ la capilla de

¹⁰ MARTÍN MARCO, J., «Salón y falso salón en la arquitectura aragonesa de finales de la Edad Media y la Edad Moderna», *III Congreso Internacional do Tardo-gótico. Da traça á edificação. A arquitetura dos séculos XV e XVI em Portugal e na Europa. Lisboa, 20-22 de noviembre de 2017*, [en prensa].

¹¹ Se declaró «obrero de la torre vezino de Muniesa» cuando otorgó haber recibido 800 sueldos «por razon de la torre de la yglesia de Muniesa» el 6 de octubre de 1586. En Archivo Histórico de Protocolos de Montalbán [A.H.P.M.], Domingo Lumbierre, notario de Muniesa, 1586, s. f. (Muniesa, 6-X-1586). La noticia, sin cota de archivo, en ITURBE POLO, G., y LORENZO MAGALLÓN, I., *Historia del siglo XVI en Muniesa y su entorno*, Muniesa, Centro de Estudios «Miguel de Molinos», 2017, p. 265.



*Fig. 3. Juan Felipe Ibáñez. Iglesia de la Asunción de Muniesa (Teruel), 1674.
Foto Heraldo de Aragón.*

mosén Antonio Serrano de Nuez — fechada hacia 1593—,¹² y el oratorio dedicado a la Virgen del Rosario, que acababa de finalizarse cuando los jurados contrataron la realización del retablo con Jaime Viñola y Francisco del Condado el 10 de enero de 1618.¹³ En el acuerdo del 3 de abril de 1674, se especificaba que el maestro debía vivir con su familia y su cuadrilla en Muniesa mientras estuviera la obra en marcha, así que los trabajos debían de ir a buen ritmo tres años después de la firma del acuerdo, porque se declaró vecino de la localidad turolense cuando nombró procuradores en Lécera.¹⁴

Sin embargo, las actuaciones en el templo de Muniesa todavía no habían finalizado. El concejo de la localidad concedió licencia a los patronos del hos-

¹² Véase nota 6.

¹³ Además, presentaron como fianzas a Francisco Ruiseco, pintor, y a Pedro Moned, carretero, vecinos de Calatayud. En A.H.P.M., Miguel Aranguren, notario de Muniesa, 1617-1619, ff. 175-178 (Paracuellos de Jiloca, 10-I-1618).

¹⁴ Nombró al presbítero Juan Ibáñez, en A.H.P.M., Jacinto Domingo, notario de Muniesa, 1673-1677, ff. 462-462 v. (Muniesa, 17-III-1677).

pital para que construyesen una capilla bajo la advocación de Todos los Santos el 4 de abril de 1683;¹⁵ y al día siguiente, los representantes de la institución —que también lo eran de la población— contrataron con nuestro maestro la realización del oratorio, que debía seguir el mismo modelo que «la otra capilla» situada en el «crucero de dicha yglesia».¹⁶

A la vez que asumía los trabajos en la localidad de las Cuencas Mineras, nuestro maestro realizó las trazas para la desaparecida ermita de la Virgen de la Langosta de Alpeñés (Teruel), que se han venido fechando para 1676, y cuyos trabajos acabó dirigiendo también entre 1678 y 1691.¹⁷ El rastro de Juan Felipe vuelve a aparecer en 1687, cuando salió fiador del albañil Juan Faure en la continuación de las obras de la iglesia de los agustinos de Belchite (Zaragoza);¹⁸ y se desvanece durante catorce años, hasta que compareció ante el notario Miguel Montañés para constituir en fianzas a Francisco Muniesa —su suegro— y a Mateo y Crisóstomo Muniesa para cumplir con la capitulación de la construcción de la nueva iglesia parroquial de Castelserás (Teruel) [fig. 4].¹⁹

El edificio preexistente —probablemente de origen medieval, y reformado en el Quinientos²⁰— se había quedado insuficiente para toda la población, tal

¹⁵ CARRERAS ASENSIO, J. M.^a, *Noticias sobre la construcción...*, *op. cit.*, doc. 5, pp. 272-273.

¹⁶ CARRERAS ASENSIO, J. M.^a, *Noticias sobre la construcción...*, *op. cit.*, doc. 6, p. 274.

¹⁷ CARRERAS ASENSIO, J. M.^a, *Noticias sobre la construcción...*, *op. cit.*, p. 48.

¹⁸ Documento parcialmente publicado en FRANCO ANGUSTO, J. M., «Colección de documentos inéditos procedentes del Archivo Histórico de Belchite», *Aragonia Sacra*, II, Zaragoza, Comisión Regional del Patrimonio Cultural de la Iglesia en Aragón, 1987, pp. 183-206, doc. 2, pp. 185-187; e íntegramente, con discrepancias en la transcripción, en MARTÍN BLASCO, J., y BARRUECO SALVADOR, M. (OSA), *El convento de San Agustín de Belchite (Zaragoza): datos para su historia. 1594-1994*, Belchite, Ayuntamiento de Belchite, 1994, pp. 56-59.

¹⁹ «[...] yo dicho Juan Felipe haber constituido y obligado [a] hazer y fabricar la yglesia de Castelseras por los pactos en una capitulación contenidos que echa fue en el lugar de Castelseras la qual la quiero aqui haber calendada devidamente y segun fuero. Y para dar entero cumplimiento a dicha yglesia y menos cabo que se puede seguir por mi dicho Juan Felipe fue pactado habia dar fianzas para entera satisfacion de dicho lugar de Castelseras. Por tanto dicho Juan Felipe da por fianzas a Francisco Muniessa su suegro a Matheo y a Chrisostomo Muniesa infanzones todos y labradores domiciliados en dicha villa de Lezera, los quales dichos Francisco Matheo y Chrissostomo Muniessa se constituien fianzas por el dicho Juan Felipe y salen fiadores a dicha yglesia segun y como esta en dicha recitada /f. 305/ capitulación de dicha yglesia de Castelseras etc. [...]» [A.H.P.A., Miguel Montañés, notario de Valdealgofa, 1701, ff. 304 v.-305 (Lécera, 8-X-1701)].

²⁰ Los jurados de Alcañiz contrataron con Guillem de Gari la construcción de una sacristía en 1552, en A.H.P.A., Tomás Roberto, 1552, ff. 12v.-14 (Alcañiz, 3-I-1552); y la ampliación



Fig. 4. Juan Felipe Ibáñez y otros. Iglesia de la Natividad de Castelserás (Teruel), h. 1701-1749. Foto Jorge Martín.

y como indicó el párroco en el informe realizado para el sínodo convocado por el arzobispo Juan Cebrián (1644-1662) en Valderrobres (Teruel) en 1656.²¹ Tuvieron que pasar bastantes años para que los jurados de la localidad solicitaran a Francisco José de Híjar Silva y Pimentel, duque de Aliaga y comendador de Molinos y Lagunarrotta —división territorial de la Orden de Calatrava a la que pertenecía Castelserás— su contribución económica a las obras del templo. El acuerdo, suscrito entre los representantes de la localidad y José Salvador y Asín, procurador de Jaime Fernández de Híjar —«conde duque y señor de Yxar y conde de Belchite [...] y administrador de la persona y bienes y rentas» de su hijo, Francisco José de Híjar Silva y Pimentel— se protocolizó

de la nave y la construcción de la torre campanario con Juan de Curamonte en 1578 (MARTÍN MARCO, J., «La circulación de maestros franceses...», *op. cit.*, p. 90, nota 20).

²¹ «[...] la qual [iglesia] necesita de crezerse porque es corta para el numero de los feligreses que tengo que son mas de quinientos de comunión». Archivo Diocesano de Zaragoza [A.D.Z.], Relación de las iglesias del Arciprestazgo de Belchite, 1656, f. 142 (Castelserás, 1656).

en Zaragoza el 29 de marzo de 1696, y estableció que el comendador debía contribuir a la fábrica del nuevo templo con 1.500 libras provenientes de los frutos primiciales.²²

Los trabajos —ya al mando de Juan Felipe— continuaron su curso, y el aprovisionamiento de piedra «para la fabricacion de la nueba yglesia» se contrató con el cantero Antonio Arana —«domiciliado en Baldealgorfa»— por «dos mil seyscientos y veynte sueldos dineros valencianos» el 22 de septiembre de 1703,²³ y con los franceses Juan Plantadas y Antonio Villot dos años después.²⁴ Durante su estancia en la localidad bajoaragonesa, nuestro maestro fue llamado para visurar, junto con Miguel de Aguas, las obras de la iglesia parroquial de Valdealgorfa (Teruel);²⁵ una elección de maestros que no resultó arbitraria, ya que Aguas se encontraba en Calaceite dirigiendo las obras de la iglesia de la Asunción,²⁶ y nuestro maestro las de Castelserás, dos de las empresas arquitectónicas más importantes que estaban realizándose en el Bajo Aragón a comienzos del Setecientos.

Probablemente, la continuación de la fábrica del templo de Castelserás se ralentizó por la guerra de Sucesión, y por ese motivo, el arzobispo zaragozano Antonio Ibáñez de la Riva Herrera (1687-1710), en visita pastoral a la localidad, decretó que, en caso de que el comendador de Molinos —o su arrendador— no colaborasen anualmente destinando la mitad de la primicia en la fábrica de la iglesia, esta podía secuestrarse, porque «dicha yglesia parroquial [necesitaba] de dicha mitad de premicias para la prosecucion de la fabrica». Por ese motivo, Blas Lorente —vicario perpetuo de la localidad— requirió a

²² Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza, Domingo Antonio Montaner, 1696, s. f. (Zaragoza, 29-III-1696). Este documento aparece regestado, con una interpretación que no compartimos, en ALMERÍA, J. A., *et alii*, *Las artes en Zaragoza en el último tercio del siglo XVII (1676-1696)*. *Estudio documental*, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1983, p. 53.

²³ A.H.P.A., Jaime Castillo y Egea, notario de Castelserás, ff. 121v.-122 (Castelserás, 22-IX-1703).

²⁴ THOMSON LLISTERRI, T., *Las artes en el Bajo Aragón en la primera mitad del siglo XVIII*. *Estudio documental*, Alcañiz, Centro de Estudios Bajoaragoneses, 1998, doc. 19, p. 255.

²⁵ Las obras de la iglesia estaban al cargo de Juan de Lorita desde 1700 (THOMSON LLISTERRI, T., *Las artes...*, *op. cit.*, pp. 76-85). La autora interpretó el apellido Lorita por Zorita, tal y como ya se advierte en CARRERAS ASENSIO, J. M.^a, *Noticias sobre la construcción...*, *op. cit.*, p. 433.

²⁶ VIDIELLA Y JASSÁ, S., *Recitaciones de la historia política y eclesiástica de Calaceite*, Calaceite, Ayuntamiento de Calaceite / Instituto de Estudios Turolenses / Centro de Estudios Bajoaragoneses / Familia Jassá, 1996, p. 346.

Gerbás Ximeno, el arrendador, para que «manifestare todos los frutos y otras cosas» el 7 de febrero de 1714.²⁷

Aunque el secuestro de la primicia se hizo efectivo el 11 de noviembre de ese mismo año,²⁸ la localidad continuaba sumida en un estado de «miseria y pobreza» debido a «las contribuciones» y a una «tempestad de piedra tan crecida» que arruinó las cosechas de olivas y legumbres. Por ello, los representantes de Castelserás suplicaron al arzobispo zaragozano Manuel Pérez de Araciel y Rada (1714-1726) que justificara «los referidos arriendos» y que atendiera «a la cortedad de medios con que se [hallaba] esta villa como lo [manifestaba] lo poco adelantado de la fabrica de esta iglesia».²⁹

Probablemente, los compromisos adquiridos en Lécera le impidieron continuar al frente de las obras de Castelserás, así que acabó siendo sustituido por Gerbás Ximeno —el arrendador de la primicia—, que ya aparece como vecino de la localidad en un acto notarial del 26 de mayo de 1705,³⁰ y todavía siguió cobrando por sus trabajos cierta cantidad de dinero proveniente del caudal de la primicia durante 1728.³¹ Para entonces, los representantes de la localidad habían centrado sus esfuerzos en la construcción del retablo mayor, que estaba al cargo del escultor belchitano Martín Villabona y sus hijos Roque —que también se encargó del tornavoz del púlpito³²—, Antonio y Alejandro;³³ en el cerramiento de la media naranja, una operación dirigida por Miguel de Aguas y ejecutada por José y Francisco Villagrasa en 1732;³⁴ y en la construcción de último cuerpo de la torre campanario —levantada en el Quinientos— con Pedro Tello entre 1739 y 1740.³⁵

²⁷ A.H.P.A., Cosme Labrador y Alcolea, notario de Castelserás, 1714, ff. 24-24v. (Castelserás, 7-II-1714).

²⁸ A.H.P.A., Cosme Labrador y Alcolea, notario de Castelserás, 1714, f. 129 (Castelserás, 11-XI-1714).

²⁹ A.D.Z., Visita Pastoral de 1715, ff. 80v.-86v. (Castelserás, 3 y 4-VI-1715).

³⁰ A.H.P.A., Miguel Joseph Figuera, 1701-1707, ff. 266v.-267 (Alcañiz, 26-V-1705).

³¹ A.D.Z., Castelserás, Libro de la Primicia, f. 9. Agradezco a la profesora Dra. M.^a Isabel Álvaro Zamora que me pusiese tras la pista de este libro.

³² A.D.Z., Castelserás, Libro de la Primicia, ff. 1-8.

³³ Los pagos a los Villabona comienzan el 22 de febrero de 1726 y se extienden hasta 1734 (A.D.Z., Castelserás, Libro de la Primicia, f. 1v. y f. 45).

³⁴ «Mas se dio a Miguel de Aguas por dirigir la obra de la media naranja 3 libras 4 sueldos» (A.D.Z., Castelserás, Libro de la Primicia, f. 7, y f. 13 v).

³⁵ En 1738 se abonaron 39 sueldos por «un diseño para la primera cornisa»; 29 libras y 14 sueldos al alfarero de Muel por «las pizarras, y tejas albernizadas para el tejado y capitel de la

LA ARQUITECTURA DE JUAN FELIPE IBÁÑEZ EN EL CONTEXTO BAJOARAGONÉS DE FINALES DEL SEISCIENTOS

La valoración de la arquitectura desarrollada por Juan Felipe Ibáñez en Aragón debe realizarse a través de los ejemplos de Lécera y Muniesa, ya que la ermita de Alpeñés se vino a tierra en la segunda mitad del siglo xx —y tan solo podemos conocerla a través de fotografías³⁶— y en la parroquial de Castelserás permaneció poco tiempo al frente de la fábrica.

La producción del padre de nuestro maestro en tierras castellonenses coincidió con un momento de cambio de gusto en la arquitectura, donde se dejó atrás el uso de la piedra y se adoptó el empleo de las técnicas de albañilería que exigían la realización de revestimientos, como los esgrafiados. Juan Felipe supo trasladar algunos de esos presupuestos, pero también introdujo algunas novedades, en este caso tipológicas, como el empleo del *falso salón* en los casos de Muniesa y Castelserás, aunque en este último ejemplo, no puede precisarse si el resultado alcanzado finalmente responde al proyecto original de Juan Felipe.

En la obra de nuestro maestro se mantuvieron algunas cuestiones como las cúpulas de tres puntos, sin tambor y con una elevada linterna, que su progenitor volteó en algunas de sus obras —como en la capilla de la comunión de la iglesia arciprestal de Vinaroz—, y que Juan Felipe empleó en el tramo previo del presbiterio y en la capilla de Santa Cenobia de Lécera; en la media naranja de la encrucijada y en las de las dos capillas de los extremos del transepto de la iglesia de Muniesa, o la que se elevaba en el santuario de Alpeñés.

Los esgrafiados —denominados trepados en la época³⁷— desplegados sobre los muros y las bóvedas de la iglesia parroquial de Lécera, y en el acceso principal de Muniesa, responden a modelos muy similares a los utilizados por el padre de nuestro maestro en la iglesia de la Purísima Concepción Victoria

torre» (A.D.Z., Castelserás, Libro de la Primicia, f. 50). Un año después se pagaron 89 libras a «Joseph Gascon texero vezino de Calanda por 31800 ladrillos para dicha torre de la yglesia» y 18 libras y 18 dineros a Pedro Tello «maestro arbañil de la obra» (A.D.Z., Castelserás, Libro de la Primicia, f. 51).

³⁶ Como la publicada en SEBASTIÁN, S., *Inventario artístico de Teruel y su provincia*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1974, fig. 18.

³⁷ GIL SAURA, Y., «Muestras, cortados y trepas. Algunas notas sobre los esgrafiados valencianos», *Lexicon. Storie e architettura in Sicilia*, 10-11, Palermo, Edizioni Caracol, 2010, pp. 25-40.



Fig. 5. Pedro Estrada y Pedro Vilallave. Ermita de la Virgen de la Fuente de Peñarroya de Tastavins (Teruel), h. 1655-1660. Foto SIPCA.

de Tortosa o en el proyecto para el presbiterio del Lledó de Castellón.³⁸ Esta técnica aparece documentada por primera vez en el territorio bajoaragonés en la capilla del Santísimo Sacramento de la antigua iglesia colegial de Alcañiz (Teruel) —construida por Juan Gascón y Joan Sorellas entre 1645 y 1652—,³⁹ y que también se utilizó en otros ejemplos cercanos a Lécerca, como en la iglesia parroquial de Castelnou (Teruel); o en la de los agustinos de Belchite, donde el acuerdo —rubricado entre los religiosos y Juan Faure en 1687— exigía «trepar de dibujo» la media naranja y los «arcos torales y fornicinos y arcos de las capillas y arcos del coro».⁴⁰

³⁸ OLUCHA MONTINS, F., y GIL SAURA, Y., «Trazas del santuario del Lledó de Castellón», en GIL SAURA, Y. (com.), *La llum de les imatges. Sant Mateu 2005*, Valencia, Generalitat Valenciana, 2005, p. 611.

³⁹ El acuerdo, algunos pagos y el contrato para el retablo de la capilla, en GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V., *Noticias histórico-artísticas de Alcañiz. Siglos XVII y XVIII*, Alcañiz, Centro de Estudios Bajoaragoneses, 1994, pp. 120-129.

⁴⁰ Véase nota 18.

También habría que mencionar los presbiterios apoyados en pechinas avernadas que Juan Ibáñez realizó en la Purísima Concepción de Tortosa o en Vinaroz, y que su hijo aplicó en los testeros de las capillas laterales de Lécera; y las cabezas de querubines que aparecen de manera reiterada en la nave, la cúpula y en la capilla de Santa Cenobia de ese templo, o en los nervios que dividen la media naranja de la iglesia de Muniesa. Estas dos características también las supieron aplicar otros colaboradores de Ibáñez que llegaron a trabajar en tierras aragonesas, como Pedro Vilallave, que sustituyó a Pedro Estrada al frente de las obras de la ermita de la Virgen de la Fuente de Peñarroya de Tastavins (Teruel) entre 1658 y 1660 [fig. 5].⁴¹

⁴¹ PÉREZ TEMPRADO, L., «Datos sueltos», *Boletín de Historia y Geografía del Bajo Aragón*, Zaragoza, Mariano Escar, 1909 (ed. facsímil, Zaragoza, Centro de Estudios Bajoaragoneses / Ayuntamiento de Alcañiz / Ayuntamiento de Calaceite, 1982), pp. 252-253.

EL ARTE MÁS LEVANTADO, QUE A CRESSO EN RIQUEZAS VENCE...

MARC MILLAN RABASA
Universidad de Zaragoza

A INICIOS DEL SIGLO XVII LOS COFRADES DEL GREMIO DE SAN ELOY de Zaragoza afirmaban que su oficio era «el arte más levantado», un calificativo que mostraba su orgullo públicamente en medio de las fiestas por el nombramiento de Luis de Aliaga como inquisidor general en 1619. Pintores, escultores y arquitectos ya contaban con un largo recorrido reivindicándose como trabajadores liberales emancipados de los oficios puramente manuales, y los practicantes de la platería no querían quedarse atrás.

Pese a que tradicionalmente se ha englobado la labra de los metales nobles dentro de las artes decorativas, los documentos dejan ver que los orfebres estaban estrechamente relacionados con otros artistas tanto en el ámbito laboral como en el personal. Además, algunos tuvieron un importante papel en el debate sobre la liberalidad de las artes en el ámbito hispánico, destacando las obras teóricas de Juan de Arfe y Villafañe. Por lo tanto, en el presente texto pretendemos exponer estas muestras de autoafirmación del oficio de la platería en el ámbito aragonés, encontrar los condicionantes que originaron este sentimiento y determinar cuáles eran los valores que se apreciaban en los plateros en la época.

DIBUJO, MÍMESIS, CIENCIA Y ARTE: LA VALORACIÓN DE LA PLATERÍA EN LA ÉPOCA MODERNA

Como ya hemos avanzado, el texto que sienta las principales bases teóricas de la platería es *De varia commensuración para la Esculptura y Architectura*, publicado por Juan de Arfe y Villafañe en cuatro volúmenes entre 1585 y 1587. En este escrito, el importante platero equiparaba su actividad con la de pintores, escultores y arquitectos. Como todos ellos, el buen platero debía seguir

«la verdad de la imitación, en que consiste la perfección del Arte».¹ Disciplinas como la geometría, la anatomía, la astronomía y el dibujo eran rescatadas por Arfe para sus colegas, pero a su vez también les eran exigidas como parte de una formación intelectual que permitiría elevar tanto sus obras como a ellos mismos.² Además de su faceta como tratadista, fue un artista interesado por las novedades de la arquitectura coetánea, trabajó para la Monarquía cobrando cantidades elevadas, gozaba de la categoría de hijodalgo y revistió su imagen de un halo de intelectualidad y humanismo, emulando a los tratadistas italianos.³ Juan de Arfe se convirtió en un modelo de éxito para todos aquellos plateros que quisieran defender la reivindicación de su trabajo.

Su obra escrita no es solo relevante por sus consideraciones e influencia inmediata, pues también actuó como punto de referencia durante más de dos siglos en la teoría artística nacional. Por ello, fue reeditada hasta ocho veces durante los siglos XVII y XVIII. Francisco Pacheco la consideró su más inmediato precedente, Antonio Palomino usó sus láminas y textos para completar el *Museo Pictórico y Escala Óptica* y Ventura Rodríguez, dos siglos después de la primera edición, empleó sus estampas como material didáctico.⁴ Tanto plateros como pintores y arquitectos vieron en él, al menos, un punto de partida.

Tras Arfe, varios tratadistas incluyeron a la platería en sus textos. Uno de los primeros que tomaron el testigo fue Gaspar Gutiérrez de los Ríos en su *Noticia general para la estimación de las artes*, donde incluye la labra del argento.⁵ Sin

¹ ARFE Y VILLAFañE, J. de, *De varia commensuración para la Esculptura y Architectura*, Madrid, Francisco Sanz, 1675, pp. 13-14.

² GARCÍA LÓPEZ, D., «De platero a escultor y arquitecto de plata y oro: Juan de Arfe y la teoría artística», *Estudios de Platería San Eloy*, 2, Murcia, Universidad de Murcia, 2002, pp. 127-142.

³ HEREDIA MORENO, C., «Juan de Arfe y Villafañe, entre la hidalguía y la picaresca. Problemática sobre una situación financiera», *Estudios de Platería San Eloy*, 4, Murcia, Universidad de Murcia, 2004, pp. 197-210; HEREDIA MORENO, C., «Juan de Arfe y Villafañe, tratadista de arquitectura y arquitecto de la plata labrada», *Estudios de Platería San Eloy*, 5, Murcia, Universidad de Murcia, 2005, pp. 194-211; BARRÓN GARCÍA, A., «Juan de Arfe en Burgos», *Burgense*, XXXV, Burgos, Facultad Teológica del Norte de España, 1994, pp. 249-278.

⁴ HEREDIA MORENO, C., «La fortuna crítica de Juan de Arfe y Villafañe», *Archivo Español de Arte*, 315, Madrid, Centro Superior de Investigaciones Científicas, 2006, pp. 313-319.

⁵ Hijo de un tapicero, Gutiérrez de los Ríos también añade el bordado y la confección de los tapices a su defensa de las artes del dibujo. Véase HELLMIG, K., *La literatura artística española del siglo XVII*, Madrid, Visor, 1999, pp. 160-161.

embargo, solo denomina artífices plateros a «aquellos que dibujan, esculpen, y relievan en pequeño, o en grande figuras y historias al vivo», mientras que el arte de la plata cae en desgracia si sus maestros solo se dedican a hacer «vasos, cadenas y anillos a la llana, sin imitar a [...] la naturaleza en que consiste el ser liberal».⁶ En términos similares se expresaría un siglo después el ya citado Palomino, asumiendo que para el buen platero es «necesario el arte de la geometría [...] y ciencia de la perspectiva», así como un buen conocimiento del dibujo.⁷

JUSEPE MARTÍNEZ Y CLAUDIO IENNEQUI:

MUESTRAS DE ORGULLO ARTÍSTICO EN LA PLATERÍA ZARAGOZANA

En Aragón, el principal interlocutor en el debate artístico del siglo XVII fue Jusepe Martínez con los *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*.⁸ Pese a que su principal objetivo era defender la liberalidad de la pintura, también argumentó que otras disciplinas son más fructíferas si se ven sometidas al control del dibujo, herramienta indispensable para los artífices de todas y cada una de las artes:

Viendo que [un artista] no podía llegar a la escelencia de su maestro [Guido Reni] dió por la escultura de mármol con tanta escelencia que ningun otro le puso el pié delante [...] otros se han hecho escultores de plata o plateros, otros [...] se han valido en hacer medias figuras y cabezas con grande escelencia [...] esta facultad y ejercicio del dibujo tiene [...] campo abierto para describir su ingenio.⁹

Martínez cita a los plateros entre aquellos artistas que trabajan la escultura, asimilación cercana a la de Gutiérrez de los Ríos. Por lo tanto, estos pueden beneficiarse del conocimiento del dibujo. Dicha referencia no puede ser casual, pues el pintor estaba emparentado con uno de los miembros más sobresalientes

⁶ GUTIÉRREZ DE LOS RÍOS, G., *Noticia general para la estimación de las artes, y de la manera en que se conocen las liberales de las que son mecánicas y serviles, con una exortacion a la honra de la virtud y del trabajo contra los ociosos, y otras particulares para las personas de todos estados*, Madrid, Pedro Madrigal, 1600, pp. 205-213 y 127-130.

⁷ PALOMINO DE CASTRO Y VELASCO, A., *El museo pictórico y escala óptica*, Madrid, Imprenta de Sancha, 1795 (1715), pp. 110-128.

⁸ HELLWIG, K., *La literatura artística...*, *op. cit.*, pp. 105-108, 175-176 y 270-276.

⁹ MARTÍNEZ, J., *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, Zaragoza, M. Peiró, 1853, pp. 96-97.

del gremio de San Eloy de Zaragoza. Su suegro fue Claudio Iennequi, uno de los principales orfebres de su tiempo. De origen italiano, concretamente de la provincia de Campania,¹⁰ encontramos las primeras noticias sobre su figura a finales de 1606.¹¹ Cuando conoció a Martínez, el artífice italiano ya contaba con una larga trayectoria profesional tanto como platero catedralicio al servicio de la Seo zaragozana como de muchas otras instituciones religiosas que le encargaron algunas de sus piezas más preciadas.¹²

El matrimonio con su hija Ana Francisca fue celebrado el 10 de enero de 1628 en el Pilar,¹³ cuando Martínez tenía veintiocho años y ella, a lo sumo, catorce. En las capitulaciones se incluyó una cláusula, posiblemente a causa de la tierna edad de la contrayente, en la que el maestro platero se comprometía a acoger a la pareja de recién casados en su casa durante cuatro años o,¹⁴ en caso contrario, entregarles 2.000 sueldos anuales para que pudieran emanciparse. En todo caso, dicha convivencia pudo tener cierto impacto en el joven pintor. Por una parte, se ha propuesto que Iennequi introdujo a Martínez en ciertos círculos eclesiásticos, como el cabildo de la Seo y las diferentes órdenes religiosas para las que habitualmente trabajaba.¹⁵ El platero también podría haber ejercido cierto influjo directo sobre el joven pintor, teniendo en cuenta su formación en el panorama artístico italiano, como bien plasmaría décadas después

¹⁰ Archivo Parroquial de San Pablo de Zaragoza [A.P.S.P.Z.], *Quinque libri* de la parroquia de San Pablo, Libro de matrimonios, 1613, f. 17v. (Zaragoza, 21-I-1613).

¹¹ Archivo Histórico de Protocolos Notariales de Zaragoza [A.H.P.Z.], Lupercio Andrés, 1606, ff. 601-602v. (Zaragoza, 2-XII-1606).

¹² Para conocer mejor la figura Iennequi véase ESTERAS MARTÍN, C., *Orfebrería de Teruel y su provincia, siglos XIII al XX*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1980, t. II, p. 231; ESTEBAN LORENTE, J. F., *La platería de Zaragoza en los siglos XVII y XVIII*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1981, t. I, p. 161, t. II, pp. 79 y 97; CRIADO MAINAR, J., «Santiago apóstol y el Pilar de Zaragoza. El papel de las imágenes en el debate pilarista a comienzos del siglo XVII», en DUPLÁ ANSUÁTEGUI, A.; ESCRIBANO PAÑO, M. V.; SANCHO ROCHER, L., y VILLACAMPA RUBIO, M. A. (eds.), *Miscelánea de estudios en homenaje a Guillermo Fatás Cabeza*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2014, pp. 209-213; MILLAN RABASA, M., «Los bustos relicario de Claudio Yenequi», en NAYA FRANCO, C., y ALFARO PÉREZ, F. (eds.), *Supra Devotionem. Reliquias, cultos y comportamientos colectivos a lo largo de la Historia*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2019, pp. 238-249.

¹³ Archivo Capitular del Pilar [A.C.P.], *Quinque libri* de la parroquia del Pilar, Libro de matrimonios, 1615-1646, t. II, p. 314 [paginación moderna]. (Zaragoza, 10-I-1628).

¹⁴ GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V., *Jusepe Martínez (1600-1682)*, Zaragoza, Museo e Instituto de Humanidades Camón Aznar, 1981, pp. 133-137.

¹⁵ GONZÁLEZ HERNÁNDEZ, V., *Jusepe Martínez...*, *op. cit.*, pp. 25, 26 y 29.

en los *Discursos*.¹⁶ Claudio Iennequi, de origen transalpino, y Jusepe Martínez, recién llegado de su viaje formativo en Italia, compartirían diferentes inquietudes artísticas, pese a la divergencia tanto generacional como profesional.

La principal muestra de esta afinidad la encontramos en una de las obras más importantes que ejecutó Iennequi en Aragón, los blandones o candeleros mayores de la Seo de Zaragoza.¹⁷ El contrato especificaba que estas piezas tenían que ser obradas conforme a una pareja de dibujos confeccionados por el propio platero, actualmente perdidos, y firmados por los representantes del cabildo. Una copia fue entregada a los canónigos, desconocemos si la misma que debía custodiar el notario Juan Moles.¹⁸ Claudio Iennequi quiso mostrar el orgullo de ser algo más que el mero artífice material de la obra y muestra de ello es su firma. El texto, colocado en la parte inferior de la pieza situada en el lado sureste del altar, es el siguiente:

*CLAUDI[VS] IENNEQUI FUIIT INVENTOR ET FECIT / ANNO
D[OMI]NI MDCXV.*

El único elemento que diferencia los dos blandones es esta inscripción en la que remarca su pericia tanto en el diseño de la obra como en el correcto trabajo de la plata. No se trata de un caso único, pues era común que en un nuevo contexto los artistas reivindicaran su valía como artífices, especialmente en aquellos encargos que iban a suponerles una gran promoción entre potenciales comitentes.¹⁹ Sin embargo, es especialmente interesante que remarque su papel de *inventor*, de creador.

¹⁶ MANRIQUE ARA, M. E., *Jusepe Martínez (1600-1682), una vida consagrada a la pintura*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2000, pp. 27-28 y 76.

¹⁷ ESTEBAN LORENTE, J. F., *La platería de Zaragoza...*, *op. cit.*, t. II, pp. 41 y 97-98; ESTEBAN LORENTE, J. F., «Blandones. Claudio Yenequi. 1615», en AGUDO ROMERO, M. M. (coord.), *El Espejo de Nuestra Historia. La diócesis de Zaragoza* [catálogo de exposición], Zaragoza, Arzobispado de Zaragoza, 1991, p. 419.

¹⁸ A.H.P.Z., Juan Moles, menor, 1614, ff. 153-159 (Zaragoza, 4-IV-1614). Referenciado en VELASCO DE LA PEÑA, E., «Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1613 a 1615», en BRUÑÉN IBÁÑEZ, A. I.; JULVE LARRAZ, L., y VELASCO DE LA PEÑA, E. (coords.), *Las artes en Aragón en el siglo XVII según el Archivo de Protocolos Notariales de Zaragoza. De 1613 a 1696*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2005, t. I, pp. 149-150, doc. 1-693 (753), disponible en red en <ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/23/88/_ebook.pdf> (consulta: 21/9/2019).

¹⁹ Por ejemplo, la firma del platero valenciano Pere Bernés en el banco del retablo de plata de la catedral de Gerona. Véase DALMASES BALANÁ, N. de, *Orfebrería catalana medieval: Barcelona 1300-1500*, Barcelona, Institut d'Estudis Catalans, 1992, t. 1, pp. 83-84.

Encontramos en estas fechas tres referencias adicionales sobre trazas y modelos, posiblemente de su mano, con valor contractual en sus obras. Junto con los candeleros mayores se ha hallado una capitulación para una custodia del convento de franciscanos observantes de Nuestra Señora de Jesús de Zaragoza y otro contrato para una cruz procesional para la cartuja de Aula Dei, ambos en 1613.²⁰ Poco después, con motivo de la confección del busto de Santa Emerenciana para la catedral de Santa María de Mediavilla de Teruel, el cabildo exigió dos modelos entre los que elegir.²¹ No obstante, desconocemos si tenía la capacidad de crear sus propios bocetos escultóricos o contó con la ayuda de otro profesional, como era habitual.

Aunque Claudio Iennequi presenta unas peculiaridades propias de un artífice italiano, el dibujo debía ser un elemento formativo imprescindible para la mayoría de los plateros. Por ese motivo, en los exámenes de maestría se exigía tanto la confección de una obra como la entrega de un diseño de la misma. Además, según una modificación de las ordenanzas redactada en 1723, también se debía crear un molde en caso de no ser hijo de cofrade.²²

EL GREMIO DE SAN ELOY COMO HERRAMIENTA DE REIVINDICACIÓN LABORAL

Más allá de las circunstancias individuales y la consideración personal de cada platero por su oficio, no podemos obviar el papel del gremio en el desarrollo de estas ambiciones. En el caso oscense ya se han apuntado diversos sucesos al respecto. Cabe destacar que en esta ciudad los plateros compartían

²⁰ A.H.P.Z., Martín Español, 1613, ff. 515v.-519 (Zaragoza, 9-VIII-1613). Extraído de VELASCO DE LA PEÑA, E., «Las artes en Aragón en el siglo XVII...», *op. cit.*, pp. 73-74, doc. 1-302 (336), disponible en red en <ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/23/88/_ebook.pdf> (consulta: 21/9/2019); A.H.P.Z., Francisco Morel, 1613, ff. 711-711v. (Zaragoza, 11-VI-1613). Citado en VELASCO DE LA PEÑA, E., «Las artes en Aragón en el siglo XVII...», *op. cit.*, p. 40, doc. 1-136 (149), disponible en red en <ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/23/88/_ebook.pdf> (consulta: 21/9/2019).

²¹ ESTERAS MARTÍN, C., *Orfebrería de Teruel...*, t. I, pp. xv-xviii, pp. 257-260 y 278-279.

²² ESTEBAN LORENTE, J. F., «Ordenanzas que rigen la platería zaragozana desde 1420 a 1742», en ANSÓN CALVO, M.^a del C. (coord.), *La ciudad de Zaragoza en la Corona de Aragón: comunicaciones X Congreso de Historia de la Corona de Aragón*, Zaragoza, Institución Fernando de Católico, 1984, pp. 245-260.

asociación con los herreros, espaderos y demás trabajadores de los metales, manifestando un especial interés por independizarse de estos. Lo intentaron por diversas vías: en 1608 propusieron asociarse con los pintores, en 1629 pidieron la redacción de unos estatutos propios y, un año después, una cofradía específica. Sin embargo, estas reivindicaciones no se consumaron hasta 1713, cuando consiguieron que el Ayuntamiento diera visto bueno a la constitución de un organismo individual.²³

En cuanto al caso zaragozano, el 23 de septiembre de 1617 se concedió una ampliación de las ordenaciones del gremio mediante un real decreto firmado por Felipe III en El Escorial. El primero de los artículos añadidos pretendía regular el comercio tanto de piezas de orfebrería como de piedras preciosas, oro y plata, con especial atención a las falsificaciones, la compraventa de piezas hurtadas y a la ley de los materiales. A quien cometiera alguna de estas faltas se le sometería a una multa de 100 sueldos a repartir entre la cofradía y las arcas del Reino. Además, se expulsaría al delincuente del gremio y se le privaría «del uso del arte de platero». En el segundo epígrafe se establecía «que nadie use del arte de la platería en Zaragoza ni en su término sin haber [sido] examinado y aprobado por la cofradía, y antes de ello se verifique que es persona de buena conducta y reputación». Dicha legislación ya estaría vigente tiempo atrás, especialmente en lo que toca a los exámenes, pero con estas precisiones la Cofradía de San Eloy se estableció legalmente como un organismo artístico cerrado.²⁴

Sin embargo, el episodio más ilustrativo de la reivindicación de la liberalidad de la platería es aquel con el que abrimos el presente texto. En 1619, en plena celebración por el nombramiento de Luis de Aliaga como inquisidor general, la Cofradía puso un cartel en el Coso que empezaba de la siguiente manera:

El arte más levantado,
que a Cresso en riquezas vence
el más refinado y galán,
que el ingenio humano tiene.
El que al buril y dibujo
ama, estima y obedece,

²³ Al no editarse la tesis de María Auxiliadora Esquíroz Matilla adjuntamos el resumen publicado en la revista *Artigramma* donde también se ofrecen estas noticias. Véase ESQUIROZ MATILLA, M.^a A., «Estudio histórico, artístico y documental de la Platería Oscense», *Artigramma*, 11, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 1994-1995, pp. 557-564.

²⁴ ESTEBAN LORENTE, J. F., «Ordenanzas que rigen la platería...», *op. cit.*, pp. 245-260.

y en las artes liberales
 su intención fundada tiene.
 El que trata con Señores,
 el estimado de Reyes,
 el arte al fin de Plateros,
 que es lo que decir se puede.²⁵

En estos doce versos se hace una defensa de aquel «arte de plateros» que se había reflejado en la modificación de las ordenanzas. Los argumentos que utilizaron muestran un conocimiento directo del debate artístico que para los plateros se había abierto con la *Varia* de Juan de Arfe. En primer lugar, reiteran el carácter intelectual de sus quehaceres, volviendo a la idea de que el dibujo es la herramienta que enlaza su creatividad e ingenio con la realización material de la obra. Por otro lado, añaden una nueva consideración teniendo en cuenta los materiales que manejan,²⁶ defendiendo el carácter noble, elegante y exclusivo de sus productos.²⁷ En este punto los orfebres diferían de la teoría artística propugnada por los pintores que, como Juan de Jáuregui, afirmaban que «nunca la materia puede dar al artífice honor».²⁸ Francisco Pacheco se pronunció en el mismo sentido al escribir que «no será mayor pintor el que pintase en lámina de bronce, plata y oro, ó gastase ultramarino y otros preciosos colores y metales, que el que obrase sobre baja materia». E incluso va más allá, pues sigue diciendo que «la ligereza y facilidad en el obrar, y humildad en la materia, hace mayor la profesión de la pintura y más semejante a Dios».²⁹ Finalmente, los miembros

²⁵ DIEZ DE AUX, L., *Compendio de las fiestas que ha celebrado la imperial ciudad de Çaragoça por haber promovido la Magestad Catholica del Rey Filipo Tercero de Castilla al señor don Fray Luys Aliaga en el oficio y cargo supremo de Inquisidor General de España*, Zaragoza, Ivan de Lanaja y Quartanet, 1619, p. 25. Tomado de SAN VICENTE, Á., *La platería de Zaragoza en el Bajo Renacimiento*, Zaragoza, Pórtico, 1976, p. 59.

²⁶ SAN VICENTE, Á., *La platería...*, *op. cit.*, pp. 59-60.

²⁷ De hecho, los plateros eran los únicos artistas con beneficios impositivos por los tipos especiales de los que gozaban el oro y la plata en el impuesto de la alcabala. Véase HELLOWIG, K., *La literatura artística...*, *op. cit.*, p. 63; GALLARDO FERNÁNDEZ, F., *Origen, progresos y estado de las rentas de la corona de España, su gobierno y administración*, Madrid, Imprenta Real, 1808-1817, t. I, pp. 99-100 y 169-170.

²⁸ JÁUREGUI, J. de, *Rimas*, Madrid, Imprenta Real, 1819 (1618), pp. 91-92. Para profundizar en la teoría artística de este pintor y poeta véase SANZ SANZ, A., «La teoría del arte en Juan de Jáuregui», *Príncipe de Viana Anejo*, 12, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 1991, pp. 293-300.

²⁹ PACHECO, F., *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, Madrid, Imprenta de Manuel Galiano, 1866 (1649), p. 42.

del gremio de San Eloy de Zaragoza rematan los primeros versos de su cartel calificando su oficio de arte, como hacían los teóricos en sus libros.

Por último, el gremio también actuaba para defender sus propios derechos cuando se veía ultrajado, aunque no siempre con resultados efectivos. En este sentido, se debe mencionar un incidente ocurrido en octubre de 1622,³⁰ tras un altercado provocado por los cofrades Juan Galino y Lupercio Senen. Se decidió multarles con la entrega de una arroba de aceite a cada uno conforme a las ordenaciones vigentes. Por mayoría se determinó que la totalidad de estas prendas fuera dada a los jurados de la ciudad con tal de mantener una relación cordial con el gobierno local,³¹ quizás por exigencia de este.

Pese a ello, Gerónimo Cacho y Domingo Jubero, por entonces mayordomo bolsero y mayordomo compañero, respectivamente, se presentaron en el consistorio con las manos vacías. El primero comunicó que debía marcharse para traer dichas prendas, dejando a su compañero y a los jurados esperando «muchas horas». Suponemos que convocó un capítulo extraordinario, pues no volvió con las dos arrobas de aceite, sino con un acta en la que la cofradía se retractaba de la entrega. Entonces, «mandaron prender a los dichos [Gerónimo] Cacho y [Domingo] Jubero y les hizieron proceso criminal por el desacato que a sus mandamientos se hacia».³²

Se convocó rápidamente un nuevo capítulo extraordinario en el que la cofradía determinó que se debía gastar todo lo necesario para defenderlos «por haberla servido y endefendido los privilegios». De esta manera, nombraron a Antonio de Lir, Luis Lanzarote, Miguel Cubels y Juan de Muro para intervenir en los próximos juicios.³³ La sentencia no halló culpa alguna en Domingo Jubero, pero condenó a Gerónimo Cacho a un mes de suspensión y el pago de las costas del proceso, que ascendían a 64 libras.³⁴ En enero de 1623 ya habían

³⁰ Una primera noticia del mismo se dio en el resumen de *Las artes en Zaragoza (1613-1633) según fuentes notariales* presentado en *Artigrama*, dirigido por el doctor Gonzalo Borrás Gualis. Véase LANASPA MORENO, M.^a Á.; LEÓN PACHECO, C.; LONGAS LACASA, M.^a Á.; LÓPEZ PEÑA, C.; MIGUEL LOU, G. de; ROY LOZANO, A., y VELASCO DE LA PEÑA, E., «Las artes en Zaragoza (1613-1633) según fuentes notariales», *Artigrama*, 2, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 1985, pp. 311-319, esp. 317.

³¹ A.H.P.Z., Francisco Morel, 1622, ff. 1500-1503 (Zaragoza, 22-X-1622).

³² A.H.P.Z., Francisco Morel, 1624, ff. 769-777 (Zaragoza, 20-VI-1624).

³³ A.H.P.Z., Francisco Morel, 1622, ff. 1541-1541v. (Zaragoza, 30-X-1622).

³⁴ A.H.P.Z., Francisco Morel, 1624, ff. 769-777 (Zaragoza, 20-VI-1624).

.....

sido liberados,³⁵ pero el mayordomo bolsero perdió su cargo. Además, pidió a la cofradía que le pagase las costas del juicio, iniciando así otro proceso judicial. Esta se negó rotundamente, pidiendo otra sentencia que no llegó hasta abril de 1624.³⁶ Viendo que las acciones del antiguo mayordomo habían sido consecuencia de lo acordado en el capítulo, condenaron a la cofradía a pagarle 44 libras en dos plazos.³⁷

En definitiva, el debate sobre la liberalidad del arte también llegó a los gremios de plateros aragoneses que, como el resto de oficios artísticos, pretendieron alcanzar una mejor consideración social para despegarse de las artesanías. Con argumentos que se desprenden de la teoría de Juan de Arfe, defendían la platería como un arte por su conocimiento del dibujo e imitación de la naturaleza, su carácter intelectual y su relación directa con las élites del poder. A ello se sumaba la nobleza y el valor de sus materiales, argumento contrario a lo defendido por los pintores. Aunque haya casos particulares como el de Claudio Iennequi y otros artistas que se alejaron de la cofradía de su oficio para adquirir una mayor libertad, merece la pena considerar el papel de los gremios. Las corporaciones profesionales también funcionaron como canalizadoras de las ambiciones de estos artífices, pues como entidades constituidas legalmente disponían de más resortes para conseguir materializar sus anhelos.

³⁵ A.H.P.Z., Francisco Morel, 1623, ff. 232v.-235 (Zaragoza, 28-I-1623).

³⁶ A.H.P.Z., Francisco Morel, 1624, ff. 359v.-364 (Zaragoza, 12-II-1624).

³⁷ A.H.P.Z., Francisco Morel, 1624, ff. 769-777 (Zaragoza, 20-VI-1624).

TAN SUMO Y ALTO ACTOR DE SUS HECHOS:
EL AUTOR ANTE LA TUMBA DE AQUILES
EN EL TAPIZ DE TROYA

ELENA MUÑOZ
Universidad de Salamanca

*Es deprimente enfrentarse a la constante presión de los medios y de los estudiantes a jugar al juego historicista antimitológico. Por estos motivos debemos resistir a los intentos de identificar un tumulus «real» de Aquiles (y añadiría, una guerra troyana «real»).*¹

LOS TAPICES GÓTICOS DE LA *GUERRA DE TROYA* DE LA CATEDRAL DE ZAMORA se suponen copias de 4 de los 11 originales tejidos hacia 1472 en los talleres de Grenier en Tournai para Carlos el Temerario.² En el último tapiz, *La destrucción de Troya*, aislados en la arquitectura del extremo derecho, tres personajes repre-

¹ BURGESS, J., «Tumuli of Achilles», en ARMSTRONG, R., y DUÉ, C. (eds.), *The Homerizon. Conceptual Interrogations in Homeric Studies*, Washington, Centre for Hellenic Studies, Harvard University, 2006, p. 27 (trad.). El presente texto se enmarca en el proyecto de tesis dirigido por Lucía Lahoz, *Imagen, discurso y memoria de la práctica gótica en la catedral de Zamora* (MECD-FPU17/03735) y el proyecto de investigación «Intermedialidad e institución. Relaciones interartísticas: literatura, audiovisual, artes plásticas» dirigido por Fernando González (MINECO-HAR2017-85392-P, 2018-2020) en la Universidad de Salamanca. Remitimos a la bibliografía y estado de la cuestión recogidos en MUÑOZ, E., «*Tapiçeria rica y otras cosas ançianas que hayan sido de nuestro abuelos y bisabuelos*. Los Tapices de Troya en la catedral de Zamora», en PENA, M. A., y DELGADO, I. (eds.), *Humanistas, helenistas y hebraístas en la Europa de Carlos V*, Salamanca, Universidad Pontificia de Salamanca, 2018, pp. 411-437; MUÑOZ, E., «Nacidos para mirar... tapices del revés», *Monograma*, 2, 2018, pp. 17-37. Disponible en línea en <<http://revistamonograma.com/wp-content/uploads/2019/06/Revista-Monograma-2-2018.pdf>> (consulta: 22/9/2019); MUÑOZ, E., «De la imagen de autor en la tapicería de corte», en *Congreso Internacional Carlos V en Valladolid, de Rey a Emperador*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2018; y MUÑOZ, E., «Sobrepieles de cultura: los tapices de Troya», en PAYO HERNANZ, R. J.; MARTÍN MARTÍNEZ DE SIMÓN, E.; MATESANZ DEL BARRIO, J., y ZAPARAÍN YÁÑEZ, M.^a J. (eds.), *XXII Congreso Nacional de Historia del Arte, Vestir la Arquitectura*, Burgos, Universidad de Burgos, 2019, vol. 1, pp. 899-904.

² Estos cuatro representan: *El rapto de Helena*, n. II de la serie; *La tienda de Aquiles*, VI; *La muerte de Troilo, Aquiles y Paris*, VIII; *La destrucción de Troya*, XI.



Fig. 1. Taller de Pasquier Grenier, Tournai (?), Destrucción de Troya, detalle, Decapitación de Polixena, h. 1472. Imagen extraída de ASSELBERGHS, J. P., *Los tapices flamencos de la catedral de Zamora* (1969), en SAMANIEGO, S. (ed.), *Salamanca, Caja Duero*, 1999.

sentan una ‘discusión de autoría’. Señalan y miran hacia el motivo final de la historia que los precede: la decapitación de Polixena sobre la tumba de Aquiles [fig. 1].³ El paso previo a esta escena en el drama es la caída del eácida, padre de Pirro el verdugo, e implica la construcción de la losa funeraria que será usada como ara sacrificial: la *Muerte de Aquiles*, en el tapiz II de Zamora, cuya tercera orla (en francés, la latina casi perdida) glosa las figuras:

Aquiles fué por Hécuba llamado. / Llegó al templo según lo convenido. / Polixena con el renombrado / Arquilogo, que entonces fué allí muerto./Paris, que estaba secretamente al acecho/ veinte hombres sobre Aquiles arrojó. / Mató a siete; pero Paris de un flechazo / Mató a Aquiles, entre los griegos, flor de los valientes (*fr.*).⁴

Aquiles acudió a la boda con Polixena en el templo troyano para aplacar la guerra, pero fue traicionado por Paris, hermano de la prometida, y esta de-

³ Entrada a la imagen y concepto de autor en estudios de tapicería, y respecto a esta figura, véase nota 1; especialmente, ASSELBERGHS, J. P., *Los tapices flamencos de la catedral de Zamora* (1969), en SAMANIEGO, S. (ed.), *Salamanca, Caja Duero*, 1999; CAVALLO, S., «Scenes from the Story of the Trojan War», *Medieval tapestries in the Metropolitan Museum of Art*, Nueva York, Metropolitan Museum of New York, 1993, pp. 229-249.

⁴ Para las orlas: GÓMEZ, A., y CHILLÓN, B., *Los tapices de la catedral de Zamora*, Zamora, San José, 1925, *passim*. Pueden verse las imágenes digitalizadas de los tapices en la web <<http://tapices.flandesenhispania.org>> (consulta: 29/9/2019).

gollada por el hijo del pelida como venganza expiatoria. La tercera orla en la *Destrucción* culmina la historia:

La reina Hécuba a Antenor encontrando / En custodia a Polixena le entregó, / Que aterrada de un lado a otro huía. / Después Pirro le cortó la cabeza / Sobre la tumba en que Aquiles yacía; / Por lo cual Hécuba quedó tan afectada, / Que como un perro rabioso se enfureció / Y a los que encontraba a su paso mordía (*fr.*).

Polixena fue entregada por Hécuba a Antenor, y Pirro terrible le cortó la cabeza sobre la tumba de su padre; Hécuba se enfurece aullando como un perro (*lat.*).

El sacrificio cierra el relato y da paso al palco de los autores. Sobre y bajo ellos cuelgan orlas exhortativas moralizantes condensando la tragedia en un *contemptus mundi, ubi sunt*:

Así acaba la historia lamentable / de la ciudad digna de renombre. / La gran Troya, noble y honorable, / de gran fama y excelso nombre, / de tan gran alabanza y gran recuerdo, / tan celebrada, tan fuertemente construida, / respetada por su poderío, / antes floreciente, al presente destruida (*fr.*).

Esta es la ilustre nación troyana, famosa en los siglos pasados por la multitud de sus insignes varones: hoy no ofrece más que ruinas a los ojos que la contemplan (*lat.*).

Asselberghs barajó la posibilidad de que estos autores representasen al anónimo creador del escenario y la poesía tejida o a los escritores de la historia autorizados en el entorno franco-borgoñón del siglo xv: Benoît, Guido, Millet, Lefèvre, Dictis y Dares. Estos últimos se presentaban como testigos de los hechos, y los otros imitadores se tenían por traductores de esa *historia verdadera*. Cavallo resaltó lo genérico de la figura: arquetipo de autor-intérprete muy usado en el teatro y la tradición iconográfica del arte religioso y de crónica; véase el retrato del siglo xv de Guido della Colonne escribiendo su *Historia de la destrucción* en la traducción francesa del BNE Ms. Fr. 22553.⁵

La profusión de este tipo de figuras en la tapicería desvela la ligazón del tapiz con el libro como aparato de historiar en imágenes. Aquí se trata de descubrir las funciones que cumple la figura del triple autor, escritor, lector, espectador de la historia troyana, para descubrir un sentido de 'artista' oscurecido por la descontextualización de la obra. El tapiz en cuestión es una pieza interartística, cargada de relaciones intervisuales e intertextuales, síntesis de plástica y poesía. Las investigaciones literarias son básicas para entender su compuesto

⁵ Notas 1 y 3.

de imágenes escriturales y figurativas. En este sentido, la representación de la epigrafía, que materializa un texto en el sepulcro de Aquiles, resulta fundamental.⁶ El programa figurativo vincula esa inscripción directamente a los retratos de los autores a través de las ubicaciones de las figuras y la mirada y gestos de los personajes. El epitafio es, por tanto, un elemento visual iconográfico que permite interpretar el motivo de la autoría al que va ligado, en un campo epistemológico de fusiones y oposiciones entre mito e historia, ficción y realidad. Las distintas escalas de valores epistemológicos, artísticos y poéticos se harán accesibles a través de la composición de imágenes y textos medievales que, en su entretimiento, conjugan principalmente los temas de amor y muerte para lograr el efecto narrativo y expresivo que imprime esta obra épica y trágica en los tapices.

AMORES DE AQUILES Y POLIXENA: DEL SEPULCRO AL ALTAR SACRIFICIAL

El episodio de la muerte de Aquiles es uno de los más señalados en las epopeyas clásicas, y su tumba es lugar preferido de culto y epifanía del héroe. En la *Iliada*, Homero juega con la vida y la muerte del pelida, condenado al Hades, pero ni relata su caída ni describe su túmulo: lo prevé en el funeral de Patroclo, y a través de vaticinios. En la *Odisea*, el fantasma de Agamenón conversa con la sombra del héroe, ya fallecido, le cuenta cómo fue quemado y luego enterrado por los griegos junto a Patroclo en una tumba gigantesca, que los marineros veían desde lejos del Helesponto (para Burgess, una alusión genérica al túmulo heroico).⁷

⁶ RICO, D., «Arquitectura y epigrafía en la Antigüedad tardía: testimonios hispanos», *Pyrenae*, 40, 1, Barcelona, Universitat de Barcelona, 2009, pp. 7-53; DEBIAIS, V., «La poétique de l'image. Entre littérature classique et épigraphie médiévale», *Veleia*, 29, Vitoria, Universidad del País Vasco, 2012, pp. 43-53; DEBIAIS, V., «Mostrar, significar, desvelar. El acto de representar según las inscripciones medievales», *Codex Aquilarensis*, 29, Aguilar de Campoo, Fundación Santa María la Real, 2013, pp. 169-186; DEBIAIS, V., «Intención documental, decisiones epigráficas. La inscripción medieval entre el autor y su audiencia», en MARCHANT, A., y BARCO, L. (eds.), *Escritura y sociedad: el clero*, Granada, Comares, 2017, pp. 65-78. Sobre el «tapiz petrificado» véase LAHOZ, L., *Imago Universitatis*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2018 [catálogo de exposición].

⁷ BURGESS, J., «Tumuli...», *op. cit.* (BURGESS, J., «The Death of Achilles in Ancient Myth», *Classical Antiquity*, 14, 2, Los Angeles, University of California Press, 1995, pp. 217-244;

En la *Hécuba* de Eurípides, de nuevo aparece el fantasma del guerrero para exigir la muerte de Polixena a cambio de que los griegos puedan volver a casa, dando motivos así a esta venganza sacrificial, que no aclara la *Ilioupersis*.⁸ En las *Metamorfosis*, el verdugo es el mismo Pirro, y la sombra de su padre, para que no sepulten la causa de su muerte en su sepulcro, le reclama: «¡Que aplaque los manes de Aquiles el sacrificio de Polixena!».⁹

La *Etiópida* contradice la *Ilíada* y la *Odisea* deificando al héroe, salvándolo del Hades en un traslado físico y psíquico de la pira a la eternidad de Isla Blanca. Esta incoherencia, entendida de modo historicista, condujo a deducir que el túmulo era un cenotafio.¹⁰ Pero las pruebas de que Leuka (Isla Blanca) fuese el centro geográfico del culto al *divino Aquiles*, eran inconcluyentes.¹¹ La cuestión enriquece la interpretación de los motivos medievales con connotaciones políticas, ya que los restos arqueológicos sugieren cultos antiguos establecidos en lugares de visitación en la literatura. Alejandro Magno rindió homenaje a la tumba del pelida, y si Aquiles era referente del macedonio, este lo sería para emperadores romanos y señores medievales.¹²

La leyenda poshomérica recogida por los cristianos ubica la muerte de Aquiles en el templo troyano de Apolo Timbreo, y suele motivarse en el amor de Polixena, en una clave más sensual que las tragedias griegas.¹³ Las fuentes

The Death and Afterlife of Achilles, Baltimore, Johns Hopkins University, 2009; KING, K. C., *Achilles. Paradigms of the war hero from Homer to the Middle Ages*, Los Angeles, University of California, 1991, donde se trata por extenso la arqueología, la literatura y la iconografía clásica). HOMERO, *Ilíada*, ed. de A. López Eire, Madrid, Cátedra, 1989.

⁸ BURGESS, J., «Tumuli...», *op. cit.*; OLLER, M., *Orígenes y desarrollo del culto de Aquiles en la Antigüedad: recogida y análisis de fuentes*, tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona, 2004, pp. 10 y 146; OLLER, M., «Fantasmas de Aquiles: epifanías heroicas entre el mito y el culto», *Minerva*, 27, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2014, pp. 77-96.

⁹ FERNÁNDEZ, M. C., *Leyendas de la guerra de Troya*, Madrid, Alderabán, 2001, pp. 276-277.

¹⁰ EDWARDS, A. T., «Achilles in the Underworld. Iliad, Odyssey, and Aethiopsis», *Greek, Roman and Bizantine Studies*, 26, Durham, Duke University, 1985, pp. 215-227.

¹¹ HOOKER, J. T., «The cults of Achilles», *Rheinisches Museum*, 131, Colonia, Universidad de Colonia, 1988, pp. 1-7.

¹² RADER, B., *Tumba y poder: el culto político a los muertos desde Alejandro hasta Lenin*, Madrid, Siruela, 2006, p. 15, n. 2 y p. 190, n. 161; ERSKINE, A., *Troy between Greece and Rome*, Oxford, Oxford University, 2001, pp. 105-253; y RAYNAUD, C., *Images et pouvoirs au Moyen Âge*, París, Le Leopard d'or, 1993, pp. 101 y 135.

¹³ FERNÁNDEZ, M. C., *Leyendas...*, *op. cit.*, pp. 219-228. OLLER, M., *Orígenes...*, *op. cit.*, p. 147.

tardoantiguas son más parcas en la alusión a estos amores, pero entre ellas, Casas salvó el episodio en Dictis y Dares, fuente ubicua de la tragedia medieval.

En Dictis: «Sepultaron en el Sigeo los huesos de Aquiles, que habían guardado en una urna y juntado con los de Patroclo. La construcción del sepulcro la contrata Ayax» (15); tras derribar las murallas troyanas, a Polixena, «por consejo de Ulises», se la ofrece Pirro al espíritu de Aquiles (v, 13).

En Dares: Hécuba con Paris «trama para vengar su pena un plan propio de una mujer y temerario»; llama al pelida para sellar «la paz y alianza» en el templo de Apolo; el héroe acude con Antiloco «do todas partes se lanzan contra ellos a traición y les disparan flechas»; Agamenón los entierra en un sepulcro con pomposo funeral (34), y cuando los griegos van a marcharse, tras quemar Troya, el cielo se nubla y Calcante anuncia «que no se había dado satisfacción a las almas de los difuntos»; Polixena es entregada a Pirro y «este la degüella ante la tumba de su padre» (43).¹⁴

En obras plásticas de tema clásico es común encontrar el mito de Aquiles, pero el sacrificio de Polixena no es muy representado, aunque duradero, al menos desde 570-560 a. C. en el ánfora ática de figuras negras del Museo Británico. La sensualidad es recurso más propio de artes modernas, como en el tapiz que conserva el Palacio Real de Madrid, de Guillermo de Pannemaker, de *Las poesías* de Ovidio.¹⁵ Pero el motivo siempre articula los temas de amor y muerte. En algunos sarcófagos se plasma con un tono tan pesimista que no ha extrañado que daten de la Anarquía del Imperio. Al sarcófago de Madrid le falta la mitad del ciclo y solo queda el rito de boda frustrada. El recientemente hallado en Turquía combina el sacrificio vacuno con el de Polixena junto al túmulo del pelida, una «horrorificación» de las ofrendas funerarias.¹⁶ La ofrenda de la mujer es el voto supremo que el hombre rinde al dios para pacificar las naciones y expiar la traición; las representaciones medievales posiblemente fuesen interpretadas con connotaciones religiosas, en paralelo a la muerte del mesías.

¹⁴ BARRIO, F. del, y CRISTÓBAL, V., *La Ilias Latina. Diario de la Guerra de Troya de Dictis Cretense. Historia de la Destrucción de Troya de Darse Frigio*, Madrid, Gredos, 2001, *passim*.

¹⁵ BELTRÁN, M. T., «El mito de Aquiles en el arte», *Anales de la Universidad de Murcia*, 42, Murcia, Universidad de Murcia, 1983-1984, pp. 97-114; MÉLIDA, J. R., «Los tapices de Palacio», *La Ilustración Española y Americana*, 1, 1882, p. 20.

¹⁶ Véase POZA YAGÜE, M., «Bodas de Sangre», *Rinconete*, CVC, 7/5/2002, y BURGESS, J., «Tumuli...», *op. cit.*

HISTORIA CONTRA ARTIFICIO

Según los estudios de Saxl y Panofsky, la historia troyana medieval es de cuño norteño. Invasión de Italia atravesando su frontera transalpina, y por el sur, gobernada por los Hohensstaufen y los Anjou. Pero tendría mayor divulgación fuera de la Península a consecuencia de la fama del *Roman de la Troie*, compuesto en el siglo XII por Benoît de Saint Maure para Leonor de Aquitania y Enrique II de Inglaterra. Franceses y borgoñones fueron grandes patronos de tapicería troyana al menos desde el siglo XIV, y sus promociones fueron copiadas para italianos, sobre todo, en el XV. El *Roman* pudo llegar a Castilla cuando Leonor, hija de Enrique, era esposa de Alfonso VIII, de manera que, junto con otras fuentes, pudo ser interpretado en las crónicas hispanas.¹⁷

Benoît había ampliado los «diarios» de Dictis y Dares ensalzando su veracidad historiográfica, ya que se «sabía» que Homero había escrito su obra mucho después de que tuviera lugar aquella antigua guerra.¹⁸ A la manera anacrónica del romance cortés, Benoît representó el amor de Aquiles y Polixena para los cortesanos, y tuvo influencia profunda en la épica europea.¹⁹ Polixena en esta obra no juega un papel activo, pero figura como ofrenda a los griegos y última superviviente del linaje troyano,²⁰ así como en los tapices unos siglos después. Las ilustraciones del romance manuscrito, además, enfatizaban la «aflicción amorosa destructiva» de Aquiles apoyándose en los funerales de Héctor, resaltando el binomio amor-muerte para enfatizar el *topos* que condena la sensualidad femenina.²¹ Los estudios de algunas miniaturas italianas (BNE. Ms. Fr. 9685, Cod. Lat. 5895, h. 1300) indican que «hipotéticos modelos franceses» habían sido traspuestos al estilo del *Trecento*; curiosamente, el sepulcro de

¹⁷ PANOFSKY, E., y SAXL, F., *Mitología clásica en el arte medieval* (1933), Vitoria, Sans Soleil, 2015. RODRÍGUEZ, R. M., «El territorio del código: presencias, resistencias e incertidumbres», *Revista de Poética Medieval*, 20, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2008, pp. 127-162.

¹⁸ CONSTANS, L., y FARAL, E., *Le Roman de la Troie en prose*, París, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1922.

¹⁹ GATHERCOLE, P. M., «Illuminations on the manuscripts of the Romance of Troy», *Romance Notes*, 16, 2, Chapel Hill, University of North Carolina, 1975, pp. 430-438.

²⁰ Véase RAYNAUD, C., *Images...*, *op. cit.*, pp. 141-156.

²¹ PROSSER, S., *A Study of the British Library Manuscripts of the Roman de Troie by Benoit de Sainte-Maure: Redaction, Decoration, and Reception*, University of Sheffield, 2010, pp. 77-82, 155, 176-177 y 183.



Fig. 2. Taller de Pasquier Grenier, Tournai (?), Destrucción de Troya, detalle, Sepulchro de Aquiles, h. 1472. Imagen extraída de <<http://tapices.flandesehispania.org>>.

ASSELBERGHS, J. P., *Los tapices flamencos de la catedral de Zamora* (1969), en SAMANIEGO, S. (ed.), *Salamanca, Caja Duero*, 1999.

Aquiles como altar de sacrificio toma forma de sarcófago tardoantiguo, estrigilado.²² Y un tratamiento distinto reciben las copias de la traducción francesa del *De mulieribus claris* de Boccaccio (siglo xv) hechas para los borgoñones (BNF. MS Fr. 12420, MS Fr. 598). La tumba del tapiz se asemeja más a los primeros modelos [fig. 2].

Otro texto de referencia para crónicas y leyendas medievales es la *Historia destructiones Troiae* de Guido delle Colonne, que prosifica en latín el *Roman* de Benoît hacia 1287. Castro lo ha tratado como reflejo cultural de época, atendiendo a cómo el jurista pretendía hacer una crónica «verosímil e imparcial». Como había hecho Benoît, crítica artificiosidad de Homero, pese a que conocía su obra acaso a través de la antología escolar de la *Ilias latina*:

Homero, que gozó de la mayor autoridad entre los griegos de su tiempo, transformó la pura y simple verdad de esta historia en vestigios artificiosos, imaginando muchas cosas que no sucedieron y alterando la realidad de las que sí sucedieron.²³

²² PANOFSKY, E., y SAXL, F., *Mitología...*, *op. cit.*, pp. 78-97.

²³ Citado en CASTRO, P., «La tradición homérica en el mundo medieval: una aproximación a los elementos míticos y maravillosos en la *Historia Destructionis Troiae* de Guido de Colonne», *Porticum*, 4, 2012, p. 93.

Un «falso» Homero había hecho intervenir a los dioses paganos y tratar con los mortales faltando a la ontología cristiana, y por eso, en cambio, se ensalza Dictis y Dares: «para que sepan separar lo verdadero de lo falso en aquellos hechos que sobre la citada historia aparecen registrados en los textos latinos»; estas versiones de Dictis y Dares, de los siglos I y III d. C., son como diarios de guerra; fingen un autor testigo de los hechos y minimizan las intervenciones sobrenaturales en busca del comentado efecto historiográfico. Guido se presenta en su obra como imitador de aquellos testimonios ‘verídicos’ frente a las «mentiras de los poetas y de Homero». Pero, pese a ello, a finales del siglo XIII, para Guido, «lo maravilloso conforma parte de lo cotidiano» exclusivamente «en la medida que representa lo distinto y lo novedoso», y en su historia se reúnen sátiros, dragones, objetos extraordinarios de un mundo exótico, la otredad del caballero, como «condición de la sorpresa y de la admiración» ante una historia lejana que funde lo real e irreal. Para Castro, el imaginario medieval de Guido anula así las fronteras entre verdad y ficción, historia y mito, en una narración que oscila, o funde, crónica y romance.²⁴ De esta manera, la ambigüedad de la *Historia de la destrucción de Troya*, que mantiene su reflejo en los tapices, continúa la tradición mítica, y Castro con ello suma las suyas a las impresiones de Rodríguez Porto sobre la *Crónica troyana* de los reyes castellanos. La raíz metodológica de estas interpretaciones es el carácter anacrónico de la obra medieval, ya presente en los textos de Benoît.

En el siglo XV, la audiencia de los dramas y tapices que se difunden desde el norte de Europa, eran principalmente los cortesanos borgoñones. A mediados del siglo, Felipe el Bueno manda versionar a Raoul Lefèvre la nueva obra de Jacques Millet —que retomaba el *Roman* francés— en el *Recueil des Histories de Troie*, incluyendo la *Destructionis*, posibles fuentes de los cartones de los tapices y muestras del escenario donde estos tejidos cumpliesen sus funciones político-teatrales abriendo brechas en los muros de los palacios, entre realidad y representación, como espejos de caballeros y dinastías.²⁵

En Castilla, el sustrato de Dictis y Dares se espesa en el estudio de Alfonso X, que produjo *La General Estoria* y la *Crónica General*.²⁶ La versión de 1350 del

²⁴ CASTRO, P., «La tradición...», *op. cit.*, pp. 89-98.

²⁵ Ashelbergs, Cavallo, o Weigert son algunos de los autores que han estudiado estas prácticas. Nota 1.

²⁶ Los compositores de la *General Estoria* debían conocer obras como la *Histoire ancienne jusqu'à César* que fusionaban el Dares con el *Roman*: CASAS RIGALL, J., *La materia de Troya en las letras romances del siglo XIII hispano*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1999, pp. 122-123 y 135.

Roman se hizo en *La Crónica Troyana* comenzada por Alfonso XI, y a su muerte de peste negra, el libro «fué acabado de escribir e de estoriar» en 1388 con Pedro I. Los estudios de Rodríguez Porto desvelan cómo estas estorias iluminadas elevaban el poder laico, el triunfo bélico de la monarquía hispana, trasladaban al presente el pasado a través de la conjunción de contemporaneidad y antigüedad, lo cotidiano y exótico, en la fusión de contenidos propio de las formas plásticas.²⁷

Con los petrarquistas se produce un cambio cualitativo en los tratamientos de la Iliada, y la imprenta favorece el salto cuantitativo influyendo en la concepción de los autores.²⁸ Ello se traduce en la corte de Juan II en el entusiasmo homérico representado por el marqués de Santillana. Recuperación de lo clásico y triunfo militar se conjugan también en los tapices norteños, de audiencia en origen borgoñona, y recontextualizados en este entorno hispano del siglo xv, al que dirigen los escudos de Íñigo López de Mendoza (II conde de Tendilla, nieto de Santillana) retejidos en los paños con divisa A buena guía concedida en 1486 por los servicios al papa y a los Reyes Católicos.²⁹

EPITAFIO: ARTE Y MITO CONTRA HISTORIA

Los autores en el tapiz —que dependiendo del contexto pueden ser interpretados como cualquiera de aquellos autorizados en la literatura troyana— están dirigiendo nuestra mirada hacia ese elemento que parece indicar que se trata de identificarlos con los istoriales y poetas: el epitafio de la losa de Aquiles.

El ara lleva una frase tejida en forma de epigrafía donde Ashelbergs leyó una «alusión a la bravura y muerte del nieto de Eaque». La transcribió («hectoris eacides domitor clam cantus in armis Occubuit paridi traiectus arundine plantas») con algunas inexactitudes si se compara con la cita de la *Alexandreis* de Gautier de Châtillon: «Hectoris Eacides domitor clam incautus inermis / Occubui, Paridis traiectus arundine plantas» (1, 473-474), verso vertido al castellano en el «Alexandre: Achilles so, que yago so est mármol cerrado, el que ovo

²⁷ Véase RODRÍGUEZ, R. M., «El territorio...», *op. cit.*

²⁸ Nota 1. MUÑOZ, J. R., «La recepción de Homero en el Humanismo y el Renacimiento: de Francesco Petrarca a Gonzalo Pérez», *Artifara*, 14, Turín, Università degli Studi di Torino, 2014, p. 109.

²⁹ Nota 1.



Fig. 3. . Taller de Pasquier Grenier, Tournai (?), Destrucción de Troya, detalle, Epitafio, h. 1472. Imagen extraída de <<http://tapices.flandesenhispania.org>>.

ASSELBERGHS, J. P., *Los tapices flamencos de la catedral de Zamora* (1969), en SAMANIEGO, S. (ed.), *Salamanca, Caja Duero*, 1999.

a Éctor el troyano rancado; matóme por la planta Paris el perjurado, a furto, sin sospecha, yaziendo desarmado» (329) [fig. 3].

La interpolación del *Alexandre* ha sugerido a Casas algunas diferencias de «calificación moral» debido a la «cristianización y medievalización» de formas y contenidos. En cuanto a las desviaciones respecto a la *Ilias latina*, observó que algunos detalles se habían fijado en la *Alexandreis*, y estaban vinculados al *Excidium*, texto «en estado líquido» y de gran difusión europea donde el epitafio figura en la redacción del día frustrado de las nupcias y así efectúa el engarce de los motivos de amor y muerte. Pero si el *Alexandre* pudiera partir del *Excidium*, en cambio «omite el papel de Polixena en la muerte de Aquiles», muy presente en Dictis y Dares, cosa que Casas achacó al «interés por la abreviación» del poeta castellano.³⁰

Châtillon muere atacado también de peste negra, a inicios del siglo XIII en Amiens.³¹ En su libro se han visto muestras del alejamiento de la intervención divina, mientras Dictis y Dares la mantienen para justificar los actos deshonorosos. Aquiles es paradigma: «La fama es dispensada por una acción material de los hombres que como tal es falible», escribe Sverdlhoff,³² la memoria de los actos aquí depende de su representación artística:

³⁰ CASAS RIGALL, J., *La materia...*, op. cit., p. 77-78; PICHEL, R., «La eclosión de la materia clásica en las letras castellanas peninsulares bajomedievales. Compilaciones troyanas no autónomas», *Scriptura*, 23-24-25, Lérida, Universitat de Lleida, 2016, pp. 155-176; CRISTÓBAL, V., «Dido y la *Eneida* en el *Excidium Troiae*, en Iucundi acti labores», en *Estudios en homenaje a Dulce Estefanía Álvarez*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 2004, pp. 239-245; CASTILLO, N. del, «El ms. 126 del Archivo Capitular de El Burgo de Osma: un nuevo testimonio del *Excidium Troiae*», *Cuadernos de Filología Clásica, Estudios Latinos*, 34, 1, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2014, pp. 61-72.

³¹ La peste negra supone un hito en las concepciones de la vida postrera que se traduce en interés en la ubicación y propiedad de los sepulcros: COHN, S. K., «The place of the dead in Flanders and Tuscany: towards comparative history of the Black Death», en BRUCE, G., y MARSHALL, P., *The place of the Dead. Death and Remembrance in Late Medieval and Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000, pp. 17-43.

³² *Infra*.

Oh, extraordinaria fortuna la de este hombre —dice [Alejandro de Aquiles]— [...] compruebo cómo se le ha acrecentado el honor a este hombre: mereció luego de la muerte, como gran pregón de su laude, a Homero. ¡Oh, ojalá cuando haya desaparecido mi cuerpo la no adversa fama con tan grandes laudes mis triunfos eleve! [...] temeré solamente que le falte la fama, luego de la muerte, a mi ceniza sepulta. Y a la fama sola yo la considero más importante que a los Campos Elíseos (478-492).

«Amigos —diz [el macedonio]—, las gestas que los buenos fizieron, cascunos cuáles fueron e qué preçio ovieron, los que tan de femençia en livro las metieron algún pro entendién porque lo escrivieron. Los maestros antiguos fueron de grant cordura, trayén en sus faziendas seso e grant mesura, por esso lo metieron todo en escriptura pora los que viniessen meter en calentura» (764-5).³³

En los versos 470-477 del *Alexandreis* —apunta Sverdloff—, Alejandro se topa con «los *sepulchra Achillis minora quam fama*», lo cual concuerda con la sencilla losa tejida en el tapiz y para el filólogo significa «un desfasaje entre el monumento y la posteridad de las *res gestae* en la memoria de los hombres», indicativo de aquella relación de los errores en la acción pasada y la posibilidad de que se fijen en un soporte perdurable como la epigrafía. La oposición entre fugacidad del hecho y duración de su representación, da paso al recuerdo de las hazañas en el tópico del «ubi sunt: Hec brevitatis regem ducis ad spectacula tanti Compulit...» (475) («esta brevedad llevó a pensar al rey Alejandro en los vistosos hechos de tan gran jefe...»). Sverdloff observó que, en el caso hispano, la relación entre sepultura y hechos valerosos se transforma en brevedad del epitafio y grandeza de la memoria que conlleva: Alejandro «falló entre los otros un sepulcro honrado, todo de buenos versos en derredor orlado, qui lo versificó fue omne bien letrado ca puso gran razón en poco de dictado» (327-328), independencia de tamaño y magnificencia del soporte para su función mnemotécnica. La idea se mantiene en muestras cercanas a los descubrimientos arqueológicos: «Aquí do lava Xanto el pié al Sigeo / En vez de monumento, un monte encierra».³⁴ Siguiendo a Sverdloff: el artista es la medida y mediación del acto en relación con su pervivencia.

³³ Trad. ambas en SVERDLOFF, M., «Observaciones sobre la reescritura de algunas fuentes latinas en el episodio de Troya en el Libro de Alexandre: su implicancia dentro del contexto general de la obra», *Eadem Utraque Europa*, 7, San Martín, Universidad Nacional de San Martín, 2008, pp. 41-42.

³⁴ MARTÍN, L., «Al sepulcro de Aquiles», en CALDERÓN, J. A. (comp.), *Flores de poetas ilustres de España*, II, Sevilla, E. Rasco, 1896, soneto XVIII.

En el siglo xv, Juan de Mena, humanista en el entorno de Santillana, ensalza a «Homero, historiador muy antiguo y príncipe de los poetas» en su «Ilias trazada del griego y latín en lengua vulgar castellana». En el proemio manifiesta su conocimiento del epitafio a través de la visita de Alejandro a la tumba, y la valoración del vate por parte del macedonio como proveedor de fama que prefiriere al paraíso divino, como en Châtillon:

O fue en pequeño precio teida la boz de Homero, antes en tanto grade, que Alexandre [...] leyó el epitaphio de su sepulcro, el qual Homero ditara, et dixo allí que seria bien contento detrocar la prosperidad que los dioses le tenían aparejada et partir mano la parte que los dioses en el cielo le pudiesen dar por aver un tan sumo et alto actor de sus fechos como Aquiles avía ávido en Homero.³⁵

Otras posibles fuentes de Mena son, según Serés, Petrarca o Cicerón, cuya descripción de la visita de Alejandro se enmarca en la loa al arte poética:

¡Oh, afortunado joven! ¡Que haya tenido a un Homero como heraldo de tus hechos heroicos! [...] si la *Iliada* no hubiese existido, el mismo túmulo que cubre tu cuerpo también hubiera sepultado tu nombre!³⁶

Si el uso didáctico medieval de la ficción pagana se defendía, por ejemplo, en el *Hércules* de Villena, en el siglo xvi, cuando los tapices fueron adquiridos por los Alba y Aliste —quizás para su palacio renacentista en Zamora—, Pero Mexía repudiaba «las trufas y mentiras de Amadís, y de Lisuartes, y Clarianes y otros portentos, que con tanta razón devrían ser desterrados de España como cosa contagiosa». A sus historias «falsas y malas», como las de cólera del pelida, los escritores de historia «noble y buena» oponían «crónicas y cuentos verdaderos». Frente a ellos, y con mismo fin ejemplar, había quien decía que «esto se haze mejor, digo en cosas profanas, cimentándolo en ficiones fabulosas que no en historias verdaderas [...] que verdad es lo que se scrive de Nero, mas verdad digna de ser sepultada». Como indicó Baranda, si la verdad de los hechos no los convierte en buenos, la verdad y la falsedad no corresponden respectivamente a historia buena y mala.³⁷

³⁵ SERÉS, G., «'La Iliada y Juan de Mena': de la 'Breve Suma' a la 'Plenaria Interpretación'», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, XXXVII, México, El Colegio de México, 1989, p. 132; GONZÁLEZ, T., y BARRIO, F. del, «Juan de Mena y su versión de la *Ilias Latiina*», *Cuadernos de Filología Clásica*, XIX, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1985, pp. 48-84.

³⁶ Trad. *Del Pro archia poeta oratio*, en RADER, B., *Tumba...*, *op. cit.*, p. 15, n. 2.

³⁷ BARANDA, N., «En defensa del 'Amadís' y otras fábulas. La carta anónima al caballero Pero Mexía», *Journal of Hispanic Philology*, 15, 3, Ann Arbor, University of Michigan, 1991, pp. 221-236, cita la ed. sevillana de Mexía y al anónimo que le responde en carta.

Troya *destruída*, dicen las orlas, y ello no significa el olvido de sus gestas: el magnífico tapiz es muestra de la altura que alcanza su *ruina* soterrada; pero su fama no se debe a la bondad de las acciones heroicas que perpetraron esa desaparición, sino a la imagen que las representa. «La serie ‘acción heroica —escritura épica— premio en el más allá’ forma una síntesis armónica»,³⁸ y los tapices armonizan orlas, epitafio, escritura, sacrificio, tumba, retrato y, sobre todo, libros, que son la imagen de la historia. El artista-poeta tejido es demiurgo de una historia que honra al poderoso: Héctor en la *Iliada* imagina su memoria honrada en la tumba de su vencido, y así el epitafio de Aquiles recuerda al vencedor troyano. Para Rader, la venganza del muerto saciada por la ejecución de Polixena la mueve un acto violento y un deseo sexual,³⁹ añadimos: motivado por un rito de devoción y el ansia de posesión caballeresca: la mujer es parte del botín de guerra y del culto fúnebre del muerto que, cobrándose su vida, permite a los ganadores el regreso a casa.

El sepulcro de Aquiles en los tapices, como vemos, es nudo gordiano de una disciplina histórico-artística, que funde arte, historia, arqueología, lo clásico y medieval, plástica y poesía; en estos y otros sentidos, aún tiene mucho que contar. Aquí, en atención a una idea de autor-artista, hemos visto cómo el epitafio tejido reconcilia ficción e historia, imagen y culto, religión y política, mito y realidad. La losa funeraria-altar sacrificial, canta la memoria sintética de una historia y nos enseña que su recuerdo, muchas veces se debe en menor medida a quien la vive que a quien la representa.

³⁸ SVERDLOFF, M., «Observaciones...», *op. cit.*, pp. 42-44.

³⁹ RADER, B., *Tumba...*, *op. cit.*, pp. 53-54.

ALONSO DEL ARCO, PINTOR SORDO EN EL MADRID DE CARLOS II. A PROPÓSITO DE LA LOCALIZACIÓN DEL *RETRATO DEL MARQUÉS DE AYTONA*¹

CAROLINA NAYA FRANCO
Universidad de Zaragoza

ALONSO DEL ARCO, *EL SORDILLO DE PEREDA*: SOBRE LA CONSIDERACIÓN SOCIAL DE LOS PINTORES CON DISCAPACIDAD EN LA ESPAÑA DEL SIGLO DE ORO

EL PINTOR ALONSO (O ALFONSO) DEL ARCO (1635-1704) fue un artista de la escuela madrileña de finales del siglo XVII discípulo de Antonio de Pereda, en casa del cual aprendía «el Arte de la Pintura». Del Arco había entrado en su taller en torno a los veinticinco años y, a pesar de su minusvalía, fue el ayudante principal y discípulo aventajado del maestro destacando sobre el resto de aprendices, lo que ha conllevado que la historiografía le denomine hasta el día de hoy como *el Sordillo de Pereda*.

Resulta muy indicativo sobre la realidad de los pintores sordos del Siglo de Oro español, que el pintor de cámara de Carlos II, su amigo y contemporáneo Antonio Palomino (1655-1726) [fig. 1], se refiera a Alonso del Arco como sordo de nacimiento y consiguientemente mudo: el conocido como «el Vasari español», explica cómo en la época consideraban la sordera natural la principal causa de la mudez, «pues no oyendo, no aprenden; y no aprendiendo, no pronuncian: y así por falta del uso se entorpecen los órganos de la pronunciación».² Para comprender el contexto en que transcurrió su andadura artística,

¹ Este artículo se enmarca en las iniciativas del grupo de investigación consolidado de referencia «Artífice» de la Universidad de Zaragoza, liderado por la catedrática Carmen Gómez Urdáñez y cofinanciado entre el Gobierno de Aragón y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional.

² PALOMINO, A., *El museo pictórico y escala óptica. III. El Parnaso español pintoresco laureado. Noticias, elogios y vidas de los pintores y escultores eminentes españoles (1746)*, Madrid, Aguilar, 1988, pp. 477 y ss.



Fig. 1. Retrato de Antonio Palomino, contemporáneo y biógrafo de Alonso del Arco, por su discípulo Juan Bautista Simó (1726). Foto Wikipedia.

es fundamental recurrir a estas pinceladas biográficas de Palomino: parece que su sordomudez fue objeto de burla entre sus amigos y allegados todavía en su madurez, a pesar de que se le consideraba prolífico y competente sobre todo a la hora de hacer retratos, los cuales dice Palomino «hizo muy excelentes, gentilmente pintados y parecidos».

Y aunque se desconoce dónde se formó con anterioridad, prosigue cómo «en edad ya crecida, entró totalmente mudo en casa de Pereda; y, o bien, porque la sordera no era total; o bien porque se hubiese algo moderado [...]» a raíz del trato con los mancebos del taller de Pereda parece que oía alguna cosa, con lo que prorrumpió «poco a poco en hablar aunque con gran balbucencia; pues aun habiéndole yo conocido en los años mayores, se explicaba con tal torpeza, y con palabras tan siniestramente pronunciadas, y entendidas, que era la risa de cuantos le escuchaban; de suerte, que una conversación suya era un entremés muy divertido». Así que, a pesar de su aprovechamiento pictórico «más que mediano, y de que llegó a hacer cosas muy buenas», —obviamente, en absoluto mermado su arte por su discapacidad, pero sí su consideración social—, fue tildado por Palomino de personaje «entremesino»; es decir, que se le consideraba el hazmerreír de los suyos, pues se le identificaba por su modo de hablar con el tipo paródico y cómico que provocaba burla entre el público asistente al teatro clásico del último Siglo de Oro.

Palomino se había expresado en términos similares con respecto a Juan Fernández de Navarrete conocido como *el Mudo*, un virtuoso pintor del Renacimiento al cual, con parecidos argumentos, consideró sordo de nacimiento.³ Sin embargo, cabe resaltar que Navarrete no nació sordo ni mudo, sino que adquirió su sordomudez siendo un niño, en contra también de lo que escribió el padre Sigüenza que fue su biógrafo más «fiable» pues llegó a conocerlo.⁴ Y en este sentido, Ceán Bermúdez señaló, a partir de la validación de su testamento al que no accedieron los anteriores, cómo finalmente ensordeció: «una enfermedad aguda que padeció a la edad de tres años, le privó del oído, y no pudiendo aprender a hablar quedó mudo».⁵ Parece que el propio Navarrete cursó una solicitud en 1578 para poder testar y hacer contratos, pues sentía esa incapacidad como un agravio: de familia acomodada, era diferente de los otros mudos, ya que sabía escribir, firmar y contar, y aunque le faltaba «el hablar y oír fue Dios servido de darle entendimiento abil y capaz con que entiende lo que ve, y se da entender fácilmente a los que lo tratan por señas y meneos, tan propios y puntuales como otro lo haría hablando».⁶

A este respecto, es interesante señalar que desde el siglo XVI se habían planteado discusiones filosóficas sobre la sordera, instrucción y alfabetización de los sordos; en este sentido destacaron las obras de Jerónimo Cardán (1501-1576), del licenciado Lasso (1550) a partir de algunos preceptos aristotélicos, o las propuestas de los italianos Piero Valeriano o Cosme Rossellio recogiendo diversos dibujos dactilológicos y de alternancia de manos, fundamentales hacia la creación de un alfabeto manual español.⁷

De cualquier modo, también cabe resaltar cómo Palomino contrarrestó la discapacidad del *Mudo* señalando: «[...] a esto le acompañaba (como suele suceder) una gran viveza, e ingenio; porque pródiga la Naturaleza, lo que le falta en uno, lo reparte en los demás sentidos, y potencias [...]». Como es bien

³ PALOMINO, A., *El museo...*, *op. cit.*, pp. 54 y ss.

⁴ Así lo refiere FERNÁNDEZ PARDO, F. (com.), *Navarrete «el Mudo» pintor de Felipe II*, Logroño, «Cultural Rioja» / Ibercaja, 1995, p. 35.

⁵ CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, Imprenta de la viuda de Ibarra, 1800, t. II, p. 93.

⁶ Sobre este asunto, FERNÁNDEZ PARDO, F. (com.), *Navarrete...*, *op. cit.*, p. 36.

⁷ Estas cuestiones se desgranar desde una perspectiva diacrónica en la obra de GASCÓN RIAO, A., y STORCH DE GRACIA Y ASENSIO, J. G., *Historia de la educación de los sordos en España y su influencia en Europa y América*, Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces, 2004.

sabido, *el Mudo* (Logroño, ¿? –Toledo, 1579) fue un artista reconocido y muy valorado en su tiempo, que debería haber preparado el camino a Alonso del Arco hacia la buena consideración de los pintores discapacitados, ya que, muy tempranamente había superado su minusvalía, siendo nombrado pintor de Felipe II ya en 1568; si seguimos a Yarza, con tan solo treinta y tantos años,⁸ y solo dos años después de algunos trabajos menores en El Escorial. Bien conocido es que Lope de Vega le dedicó varios versos a Fernández de Navarrete,⁹ tratando de sensibilizar a una sociedad muy inclemente y, por ende, de elevar la consideración de los artistas discapacitados. De entre todos ellos, destaca una estrofa a modo de epitafio, con sonora rima consonante:

No quiso el cielo que hablase,
 porque con mi entendimiento
 diese mayor sentimiento
 a las cosas que pintase.
 Y tanta vida les di
 con el pincel singular,
 que como no pude hablar
 hice que hablasen por mi

LA REALIDAD ARTÍSTICA DE ALONSO DEL ARCO: DE LAS COMPOSICIONES DE PEREDA Y LA DEUDA FLAMENCA A SUS OBRAS MÁS PERSONALES

En las últimas décadas, distintos investigadores se han referido a Alonso del Arco como pintor «menor» o de «segunda fila» de la escuela madrileña.¹⁰

⁸ El que más se ajustó a la fecha de nacimiento del pintor de Felipe II debió ser José de Yarza, que propuso entre 1538 y 1543: FERNÁNDEZ PARDO, F. (com.), *Navarrete...*, *op. cit.*, pp. 34-35.

⁹ Sobre estos versos y otros admiradores coetáneos de Navarrete: DÍAZ DÍAZ, T., «El Entierro de San Lorenzo» posiblemente el mejor cuadro de Juan Fernández de Navarrete el Mudo (padre Sigüenza)», en CAMPOS Y FERNÁNDEZ DE SEVILLA, F. J. (coord.), *El monasterio del Escorial y la pintura: Actas del Simposium*, San Lorenzo de El Escorial / Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2001, pp. 575 y ss.

¹⁰ A propósito del descubrimiento de una nueva obra de Del Arco en 2011 se hizo un ajustado estado de la cuestión sobre el pintor. Los especialistas que lo denominaron de este modo se recogen en la nota 1: NIETO SÁNCHEZ, C., y PASCUAL CHENEL, A., «Una nueva pintura inédita de Alonso del Arco. Estudio iconográfico y documental», *Archivo Español de Arte*, 334, Madrid, CSIC, 2011, p. 171.

Acusada su obra de «desigual», trataremos en las próximas páginas de acercarnos de nuevo a la realidad del artista. Los expertos coinciden con Palomino en que, a pesar de que los cuadros ya en su mocedad estaban hechos «de muy grato colorido» y «con muy buen gusto», su pintura «en el dibujo no era muy especulada» (con escasa firmeza),¹¹ «especialmente en la mayor edad» cuando produjo mucha obra que dejó en manos de sus ayudantes y fue «descaeciendo» o decayendo estrepitosamente la calidad de su trabajo.

También refiere Palomino que en sus primeras obras (fechadas desde 1663)¹² es «todo de su invención» y que algunos de sus últimos cuadros, realizados por necesidad y «por la miseria de los tiempos», fueron casi enteramente obra de sus ayudantes, «tomados», «bosquejados o hechos por estampas», exclusivamente finalizados o retocados por las manos de Del Arco. Se sabe que en la década de 1690 contó con un taller muy activo. En cualquier caso, la disparidad cualitativa resulta evidente cuando el propio Palomino ya resaltó los lienzos fundamentales de manos del propio pintor dentro y fuera de Madrid y también en Toledo, así como la calidad de algunas otras obras efímeras o pintadas al temple, mientras que ni siquiera citó estas últimas obras viciadas o «estragadas», algunas de las cuales a su juicio llegaron a ser «una mala vergüenza».

Asimismo, es interesante reflejar que no solo la sordera sino tanto «lo decrepito de la edad» como la necesidad económica de la familia influyeron en la «aligeración» cualitativa de las obras de Alonso del Arco: Palomino explica que, al no entenderse el pintor con sus encargantes para convenir los precios, era su mujer «a causa de las muchas obligaciones y necesidad que tenían» la que acababa pactando el remate de las obras, «porque no se fuese el pecador sin absolución». De tal modo que fue ella la que manejó el dinero del taller y engañaba a su marido para comenzar los encargos, hasta que le acababa revelando «el baratillo» cuando el pintor se detenía en un lienzo más de lo necesario, convencido de que la obra merecía mayor tiempo para ser despachada. En cualquier caso sabemos que, tras fallecer el pintor, la familia quedó en muy

¹¹ Ceán Bermúdez cita que aprendió de su maestro su «buen gusto» y «manejo en el color», pero aclara que «sin corrección en el dibujo»: CEÁN BERMÚDEZ, J. A., *Diccionario...*, *op. cit.*, t. I, p. 47.

¹² GALINDO SAN MIGUEL, N., «Alonso del Arco», *Archivo Español de Arte*, 180, Madrid, CSIC, 1972, p. 349; PÉREZ SÁNCHEZ, A., *Don Antonio de Pereda (1611-1678) y la pintura madrileña de su tiempo*, Madrid, Ministerio de Cultura, Dirección General de Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, 1978, pp. 58-61.

mala situación y que uno de sus mecenas, el marqués de Santiago, por caridad socorrió económicamente a su viuda para «entrar» a dos hijas como religiosas.

Indudablemente, el gran especialista en pintura barroca Pérez Sánchez realizó precisiones fundamentales sobre este discípulo aventajado de Pereda, al cual no pudo superar, sobre todo en cuanto a las cuestiones de «inventiva». Aunque parece que la deuda de su maestro es bastante visible sobre todo en las composiciones de 1660, sí que es cierto que enseguida se interesó por un barroquismo avanzado, de tal modo que se le reconoce ya en 1670 un prestigio creciente, creando unas *Inmaculadas* de mucha viveza que superan al maestro, así como en sus angelitos movidos y nerviosos que «recuerdan a Rizzi en cierta medida». ¹³ De este modo resulta muy briosa la *Inmaculada Concepción* de Del Arco del Museo Nacional del Prado (P005317) —como depósito en la Universidad Central de Barcelona— fechada en 1683 en el ángulo inferior izquierdo, ¹⁴ con sus característicos rasgos fisonómicos e iconográficos de belleza serena, frente a la más reposada del Hospital de la Venerable Orden Tercera (Madrid) ejecutada por Pereda en 1657. El mismo movimiento y factura o pincelada deshecha, característica del estilo más vivaz del discípulo, muestra un velo movido alrededor del cuello de la Virgen, que parece flotar mientras su transparencia se diluye en la suave gradación del color de resplandores y flamas. ¹⁵

Además de la influencia de las composiciones cruzadas en diagonal de su maestro Pereda, resulta especialmente visible en sus retratos la deuda flamenca, sobre todo a partir del cerramiento de la escena por uno de los lados superiores por un gran cortinaje recogido y fruncido de aparato, con amplios pliegues y caídas. Este recurso se recoge en algunas obras procedentes del Museo de la Trinidad hoy en el Museo del Prado, tanto el del *Cardenal Juan Everardo Nithard* (1674) (P03341) ¹⁶ como en el del rey de Castilla *Enrique IV* (1425-1474) (P003182), ¹⁷ representado de un modo heroico e idealizado, tal como se le con-

¹³ PÉREZ SÁNCHEZ, A., *Pintura barroca en España (1600-1750)*, 6.ª ed. actualizada por Benito Navarrete Prieto, Madrid, Cátedra, 2010, pp. 331 y ss.

¹⁴ <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-inmaculada-concepcion/933962f4-2846-4bc2-89a5-bee6a0b6601b>> (consulta: 20/9/2019).

¹⁵ Esta obra fue catalogada por Mercedes Orihuela en URREA, J. (com.), *Pintores del reinado de Carlos II*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1996, pp. 84-85.

¹⁶ <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-cardenal-juan-everardo-nithard/345c9e1d-c18d-4fd6-9474-2edfedbd6d9b>> (consulta: 20/9/2019).

¹⁷ <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/enrique-iv/59fdd350-241c-49ee-b615-b140df7e9b30>> (consulta: 20/9/2019).

sideraba en el Barroco. En el retrato del jesuita alemán, confesor de Mariana de Austria, se concede especial relevancia al textil en distintos matices carmesíes, incluso en el escudo aplicado, con capelo cardenalicio. En cuanto al rey, se representa con un sobretodo de amplios pliegues con gemas aplicadas, según la moda impuesta desde Bizancio, y ribete de perlas asidas totalmente esféricas «a la antigua», a modo de la recuperación clásica renaciente. La corona también presenta crestería muy baja, coetánea a las representaciones del rey; sin embargo, el tahalí con el cabo metálico guarnecido que porta a juego de los ropajes talares, es joya por antonomasia masculina de la moda barroca.

También se concede especial suntuosidad a algunos detalles en otro interesante retrato de composición similar a los anteriores; en este caso, nos referimos al de la reina *Mariana de Austria* (1696) en el Museo de Santa Cruz en Toledo. Frente a la sencillez del atuendo con el que se quiere resaltar la sobriedad del luto, cobran especial relevancia de nuevo los textiles simulando tejidos brocados (que aquí cierran la composición en el ángulo izquierdo superior por medio de una borla pinjante), así como la gran custodia de ébano con pináculos y patas metálicas a la que la soberana señala.¹⁸ Tras ella queda una silla de brazos, símbolo de dignidad. Porta además en su mano un libro de horas, incidiendo en su profunda devoción.

En algunos de estos retratos, una ventana en el fondo deja divisar el exterior, mientras que en otros se refleja el pavimento, con una bicromía a veces dispuesta en losange que realza la profundidad de la escena y el volumen de lo presentado. Pero, además, en ellos se reconoce un recurso propio de Alonso del Arco: los datos más destacados del personaje se resaltan en una cartela —lo que Galindo llama «tarja» barroca—,¹⁹ que en muchas ocasiones se sostiene por ángeles niños.

No obstante, el mejor de todos los retratos de Alonso del Arco debe ser el recién localizado de Miguel de Moncada y Silva que fue marqués de Aytona [fig. 2], fechado en 1674. En paradero desconocido durante varias décadas, hasta ahora se conocía por una fotografía en blanco y negro del archivo del profesor Pérez Sánchez, de cuando formaba parte de la hoy dispersa Colección Almazán. Natividad Galindo lo citaba en el mercado madrileño en 1983 y desde hace al-

¹⁸ Es catalogado en PASCUAL CHENEL, A., *El retrato de Estado durante el reinado de Carlos II*, tesis doctoral, Universidad de Alcalá de Henares, 2007, pp. 456-457 y p. 784 (Cat. MA20).

¹⁹ GALINDO SAN MIGUEL, N., «Presencia de Alonso del Arco en los fondos del Museo del Prado», *Boletín del Museo del Prado*, vol. IV, nº 11, Madrid, Museo Nacional del Prado, 1983, p. 111.



Fig. 2. Retrato del marqués de Aytona, Alonso de Arco (1674).
Fotografía de David Blázquez. Foto © Fundación Banco Santander.

gunos meses, forma parte de los fondos de la Fundación Banco Santander.²⁰ De nuevo, los textiles cobran en el retrato gran protagonismo. En la indumentaria del marqués destacan las mangas acuchilladas, abullonadas en lienzo blanco y decoradas con volantes ligeros, transparentes y dorados, además de un corbatín de encaje, cerrado por una lazada azulada. Porta chupa y casaca en seda brocada decoradas con guarniciones metálicas a modo de grandujados, a juego con una rica botonadura de rosetillas florales que cierra todo el frente, a partir de una rosa de pecho de perfiles aovados que revela la pertenencia del joven a la orden de Calatrava, simulando la joya estar esmaltada en rojo de trasflor.

La elegante pose del marqués también refleja su privilegiada posición: recuerda al *Retrato de Luis XIII tras la toma de la Rochelle* por Philippe de Champaigne (1635), o al coetáneo —también en un exterior y con vegetación— de *Carlos I de Inglaterra cazador* por Van Dyck; formatos de la retratística real filtrados en la corte madrileña de Carlos II a través de la pintura flamenca, con matices venecianos. Muestran escenarios grandiosos y calculadas poses, pero se consigue que parezcan escenas instantáneas o informales. Pérez Sánchez recoge la difusión de la pintura de Rubens y su taller en España especialmente desde la llegada de los lienzos para la Torre de la Parada (1636-1640), y desde la muerte del propio Rubens, cuando Felipe IV adquiere piezas de su taller a sus herederos (incluido algún Van Dyck). No obstante, también conviene citar la noticia dada por Mercedes Agulló sobre un contrato, de 1655, por el que unos mercaderes flamencos adquirieron el compromiso con una empresa de estampación madrileña para vender miles de estampas y papeles de «Rubens y Vandickes».²¹ Resulta factible en este sentido que parte del dibujo y factura deshecha del propio Del Arco, con sus evidentes limitaciones, se filtrara desde Tiziano a través de Rubens.

No obstante, sirvan las próximas páginas para subrayar algunos detalles puntuales de sus mejores lienzos: el pintor resume pinceladas biográficas de sus retratados en atributos, joyas o pequeños bodegones que, al igual que las cartelas y «tarjas», sintetizan el momento vital del personaje, o bien lo ensalzan e individualizan. Sobre un formulismo más o menos repetido en la composición general, este recurso, extraordinariamente narrativo, de algún modo también recuerda a los «bodegones a lo divino» de su maestro. Y aunque en la pintura

²⁰ Agradecemos las atenciones y el envío de la fotografía a Estrella Palacios Toledo, técnico del Departamento de Arte y Exposiciones de la Fundación Santander.

²¹ PÉREZ SÁNCHEZ, A., *Pintura barroca...*, *op. cit.*, p. 70.

religiosa se muestra bastante sobrio, ya hemos citado cómo puede acompañar a estos recursos un uso del color, rico y claro, especialmente visible en el volumen de los amplios ropajes de los retratados.

Cabe señalar a este respecto varias obras, como la de reciente localización (2011) en una colección particular *Aparición de la Virgen y el Niño a San Felipe Neri*, fechada en 1698. Sobre la sotana del representado destaca el atributo que le identifica (corazón en llamas) y el rosario prendido de la cintura con cruz con elementos pinjantes y triple invocación a la Trinidad. Del Arco resume en la escena la elección del santo florentino: en el suelo se refleja su labor asistencial y todo a lo que ha renunciado: capelo cardenalicio encarnado bajo una lujosa mitra, mientras un ramo de azucenas equilibra, dispuesto en escorzo.²²

Algo similar ocurre en la *Aparición de la Virgen de la Merced a San Pedro Nolasco* (1682), también procedente del Museo de la Trinidad, hoy en el Museo Nacional del Prado (P005320).²³ La Virgen porta túnica y manto blanco lisos, resaltando su pureza, y únicamente dos detalles decoran su pecho, colocados sobre la indumentaria: un sencillo prendedor dorado que busca no distraer la atención sobre el escudo de las Mercedarias, ya que es uno de los cuatro lienzos que se idearon para los ángulos del claustro del convento de Santa Catalina en Toledo, de mercedarios calzados. Sí destacan la vestimenta contemporánea de Pedro —todavía, lujoso comerciante— y la alta corona barroca de la Virgen bajo resplandor de querubines, compuesta por tambor guarnecido de zafiros y perlas, crestería de roleos en perlas y rubíes y remate con imperiales, orbe y cruz.

Especialmente bella también resulta la *Magdalena despojándose de sus joyas* [fig. 3], de 1685, en el Museo de Bellas Artes de Asturias (n.º inv. 157). Se trata de una figura ágil, sobre todo por los paños que la envuelven, aunque muestra convenciones compositivas ya conocidas, como el pavimento bícromo o la monumental apertura al exterior. No obstante, de nuevo interesa el bodegón dispuesto sobre la mesa de amplias caídas encarnadas, con lujosísima frasca de afeites con los que ungirá a Cristo, junto a un joyero abierto y revestido de carey con remates y herrajes plateados y algunas perlas que han caído del collar que se está arrancando del cuello. Otras joyas quedan en el suelo, a modo de la *Magdalena arrepentida* de Caravaggio (1597) hoy en la Galleria Doria

²² NIETO SÁNCHEZ, C., y PASCUAL CHENEL, A., «Una nueva pintura...», *op. cit.*, fig. 1.

²³ <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/aparicion-de-la-virgen-de-la-merced-a-san-pedro/ea1cd0b3-bd01-4bf8-bdfd-bd0506967645>> (consulta: 20/9/2019).



Fig. 3. La Magdalena despojándose de sus joyas, b. 1685, Alonso del Arco.
Foto © Museo de Bellas Artes de Asturias.

Pamphili, cuya frasca es mucho más sencilla, reflejando la calidad del cristal. Quedan también aquí en el suelo una sarta de perlas perfectamente esféricas, fragmentadas de un joyel a su lado, además de una sortija ligeramente desplazada de la composición y una especie de «retablito» de oro con su escarapela roja para prenderse en el centro del escote, del que penden a su vez tres perlas aperilladas pinjantes. En este sentido, resulta interesante establecer la relación entre esta obra y las *Vanitas* de su maestro Pereda, tanto del *Kunsthistorisches* como del *Sueño del caballero*, donde las riquezas se amontonan ante la fugacidad de las cosas terrenas.²⁴

Por último, queremos referirnos al *San Juan de Capistrano*, de la segunda mitad del siglo XVII, hoy en el Museo Nacional del Prado (P003530)²⁵ también procedente del Museo de la Trinidad. Dejando de lado la composición en la que el santo prende a un otomano vencido, muestra la brillante estrella sobre su cabeza.²⁶ En la mano porta estandarte con la «zifra» de Cristo y sobre

²⁴ Catalogadas en PÉREZ SÁNCHEZ, A., *Don Antonio...*, *op. cit.*, fichas 7 y 39.

²⁵ <<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/san-juan-de-capistrano/242e3294-158e-4600-b494-3fb99091cce4>> (consulta: 20/9/2019).

²⁶ GALINDO SAN MIGUEL, N., «Presencia de Alonso...», *op. cit.*, pp. 113-114.

el hábito franciscano, la cruz roja. Nos interesa esa prominente venera que descansa sobre el pecho pinjante de un cuero, por figurar en ella en el centro una cruz latina en rojo clavada sobre el monte de los olivos, materializado en la rama que la flanquea a la izquierda, mientras a la derecha queda la espada, también simulada con esmaltes en trasflor. La cruz materializa la salvación por el reconocimiento de Cristo; la rama de olivo, la misericordia y la paz; y la espada la justicia y el castigo.²⁷ Aunque de menores dimensiones, se conserva una joya muy similar a la que porta el San Juan de Capistrano en la Fundación Lázaro Galdiano (n.º inv. 849) que en el reverso, muestra a su vez la cruz de Santo Domingo de la Orden Dominicana de la Milicia de Cristo.²⁸ Estas joyas denominadas *hábitos* se asociaban a los distintos ministros y oficios al servicio de la Santa Inquisición. En definitiva, estos atributos específicos identifican al personaje, materializan la personalidad del retratado o resumen sus circunstancias vitales. También sugieren, sin duda, la superación de las actitudes vitalistas del Renacimiento apuntando la cultura barroca de lo efímero y azaroso.

Coincidimos en que sería necesario realizar un catálogo razonado sobre la obra de Alonso del Arco, para tratar de recoger el paradero actual de algunos de sus lienzos; es algo que queda pendiente de hacer desde las relaciones de su obra hechas por Antonio Palomino y Juan Agustín Ceán Bermúdez. Enrique Valdivieso y Natividad Galindo realizaron las primeras revisiones sobre el pintor,²⁹ y otras aportaciones se han llevado a cabo a partir de la localización de pintura dispersa. Ya anunció Natividad Galindo, hace más de treinta años, que no se había concedido a Del Arco una exposición monográfica, a pesar de la importancia de sus fondos en el Museo Nacional del Prado y en otros museos nacionales. Confiemos por fin en que, en el transcurrir de los siglos, una vez olvidada la discapacidad del pintor y en un marco social más clemente, la fortuna artística le devuelva algo de lo que le es debido.

²⁷ Sobre la iconografía y significado de estas joyas: MULLER, P., *Joyas en España. 1500-1800*, Madrid, El Viso / The Hispanic Society of America, 2012, p. 124; HERRADÓN FIGUEROA, M. A., «Los hábitos de la Inquisición», *Librosdelacorte.es*, Extra 6, 2017, pp. 124-141. Disponible en línea en <<https://revistas.uam.es/librosdelacorte/article/view/8729>> (consulta: 20/9/2019).

²⁸ <<http://database.flg.es/ficha.asp?ID=849>> (consulta: 20/9/2019). ARBETETA MIRA, L., *El arte de la joyería en la Colección Lázaro Galdiano*, Segovia, Caja Segovia, 2003, pp. 175-185.

²⁹ NIETO SÁNCHEZ, C., y PASCUAL CHENEL, A., «Una nueva pintura...», *op. cit.*, notas 4, 5, 6 y 8. Una miscelánea de cuestiones diversas se recopila en la nota 9.

HAYDN, MOZART Y BEETHOVEN: TRES MODELOS DE ARTISTA EN EL SIGLO XVIII

SUSANA SARFSON GLEIZER
Universidad de Zaragoza

EN GENERAL PUEDE AFIRMARSE QUE ES PROPIO DE LA OBRA DE ARTE despertar al interlocutor a un mundo distinto, instalar un interrogante que remita al propio mundo interior del contemplador. Entonces hay una comunicación con el creador, donde interactúan sus intenciones, el reflejo de su contexto y el mundo interior de quien recibe la obra. Evidentemente, el hecho de compartir la semántica de los códigos simbólicos que puedan estar implícitos permite una comprensión más rica de esa interlocución.¹ Aunque se buscan puntos de contacto o de interconexión entre distintas artes, los lenguajes tienen características distintivas y un desarrollo técnico propio.

En este trabajo se trata de reflexionar acerca de la figura del artista músico, y en especial, de tres compositores emblemáticos, cuya producción creativa podría enmarcarse dentro de un mismo período (aunque considerado en sentido bastante amplio), que es el clasicismo musical, aunque con las notables diferencias en su estilo de vida como artistas y creadores: Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart y Ludwig van Beethoven.

Así, nos centraremos, no en la obra ingente y sus recorridos, en lo que Stephan Sweig llamaba *la creación inmortal*, ya fuera mediante el trabajo sistemático o la inspiración divina,² sino en los modelos de artista, en el estilo de vida, si se prefiere, de estos tres músicos, que responden a formas habituales de organización vital en tres momentos histórico-artísticos distintos, aunque estos tres compositores, prácticamente se superponen temporalmente y tam-

¹ SARFSON, S., «Una mirada integradora de las artes en la didáctica del patrimonio artístico y musical», *Artseduca*, 25, Castellón, Universitat Jaume I, 2020, pp. 149-156. <<http://dx.doi.org/10.6035/Artseduca.2020.25.10>> (consulta: 29/9/2019).

² SWEIG, S., *El arcano de la creación artística. Los creadores*, trad. Alfredo Cahn, Buenos Aires, Tor, 1942, pp. 21-73.

bién compartieron un contexto musical, pero ponen en evidencia el final de un período no solo musical, sino también sociocultural: el hilo conductor es la búsqueda de ruptura de las cadenas del servilismo.

JOSEPH HAYDN Y LOS MAESTROS DE CAPILLA

Los maestros de capilla, directores de los servicios musicales y compositores, estaban al servicio de un centro religioso o de una casa nobiliaria, y fueron las figuras musicales más representativas del barroco musical. Podría decirse que Joseph Haydn vivió como un músico barroco pero compone en la vanguardia musical de su época, como un clásico: fue maestro de capilla del conde Morzin desde 1759, y de los príncipes de Eszterhazy desde 1766. En esa corte principesca, Joseph Haydn era un *criado de librea*, con las exigencias y limitaciones que esto suponía, pese a ser reconocido como uno de los compositores más importantes e innovadores en Viena y en el resto de Europa.

Baste recordar que, en España, la rivalidad social y artística de la condesa-duquesa de Osuna-Benavente y los duques de Alba incluyó contratos y obras de Joseph Haydn: el compositor adquirió el compromiso de enviar a la condesa de Osuna, merced al contrato de 1783, alrededor de doce piezas por año; por otra parte, hacia 1785 Haydn envía dos cuartetos para el duque de Alba, quien, a su vez, se hace retratar por Goya como intérprete de un instrumento de cuerda, y con un cuaderno de obras de Haydn en sus manos, en un momento de descanso en un ensayo [fig. 1].

Asimismo, Joseph Haydn fue honrado con el doctorado *honoris causa* en la Universidad de Oxford en 1791. Sin embargo, estos reconocimientos y galardones internacionales no lo eximieron de seguir ostentando la librea del lacayo en la corte de los Eszterhazy. La categoría de *criado de librea* solía estar regulada en cada zona o reino de Europa: a modo de ejemplo se pueden citar las pragmáticas de Carlos III donde se expresan ciertas prohibiciones vigentes para estos lacayos.³

Pero Joseph Haydn, maestro de capilla como habían sido muchos compositores del Barroco, pero compositor innovador cuya creación ilumina el camino de la música del clasicismo, comienza a recorrer el sendero que llevará a la

³ SÁNCHEZ, S., *Colección de pragmáticas, cédulas, provisiones, actos acordados, y otras providencias generales expedidas por el Consejo Real en el Reynado del Señor don Carlos III*, Pragmática de 26 de abril de 1761, Madrid, Imprenta de la Viuda e hijo de Marín, 1803, p. 21.



Fig. 1. Francisco de Goya y Lucientes, José Álvarez de Toledo, duque de Alba y marqués de Villafranca, 1795, Museo Nacional del Prado, Madrid. © Museo Nacional del Prado.

ruptura del servilismo en 1772, con la *Sinfonía n.º 45, Los adioses*: sutil reclamación laboral para que los músicos de la orquesta pudieran volver a Eisenstadt donde permanecían sus familias, a las que hacía varios meses que no veían. El planteamiento de protesta de Haydn concuerda con su condición (y la del resto de los músicos), ya que, como señalaba Norbert Elías,⁴ los lacayos carecían de voz y de interlocutor en la sociedad cortesana.

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Wolfgang Amadeus Mozart, hijo del prestigioso Leopold Mozart, compositor de la corte del arzobispo de Salzburgo, de quien recibió formación musical y disciplina de estudio, así como las tradiciones del canon estético. Leopold, además, trató de que su hijo pudiera insertarse en el oficio musical, pero Wolfgang Amadeus Mozart no siempre se orientaba hacia las exigencias de los círculos cortesanos. Evidentemente, sus años de formación estuvieron mediatizados

⁴ ELÍAS, N., *Mozart. Sociología de un genio*, Barcelona, Península, 1991.

por su padre. Ya Norbert Elías llamaba la atención acerca del rol del padre, de Leopold Mozart, quien hizo de la educación musical de su talentoso hijo la razón de su vida y la de su familia. Y la divergencia de metas entre uno y otro, también fueron causa de confrontación entre ambos.

Leopold Mozart manifiesta la preocupación sobre su hijo en numerosas cartas; para él, las alternativas eran:

O buscar una buena colocación estable al servicio de alguien; o, en caso de no encontrarla, presentarte en una gran ciudad donde las ganancias son mayores [...]. Sobre todo para alcanzar fama y honor en el mundo, que ya conseguiste en parte de niño, en parte en tus años de adolescencia y ahora sólo depende exclusivamente de ti, alzarte más y más con el mayor prestigio que jamás haya alcanzado artista alguno [...]. Sólo depende de tu juicio y de tu forma de vida que te conviertas en un músico vulgar del que todo el mundo se olvidará, o en un famoso *Kapellmeister* sobre el que la posteridad podrá leer en los libros (12 de febrero de 1778).⁵

Wolfgang Amadeus Mozart también estudió composición con Joseph Haydn, pero es justamente a partir de la ruptura con el príncipe-arzobispo de Salzburgo Hyeronimus von Colloredo, quien lo despidió en 1777, cuando Mozart desarrolla con mayor libertad su creatividad, aunque también busca alternativa-mente la protección de distintos mecenas. Wolfgang Amadeus Mozart era consciente de su capacidad creativa para generar una producción musical de calidad excepcional. Mozart paulatinamente va pasando desde un modelo de artista al servicio de los círculos socialmente preeminentes, a la progresiva creación artística (musical) con autoconciencia de expresión personal: de la dependencia de la magnanimidad del óbolo incierto del aristócrata de turno, a la búsqueda de una actividad musical remunerada.

A partir de ese momento, su creación no necesariamente está destinada a un aristócrata o a un centro religioso específico (y, por lo tanto, a sus gustos) que son ámbitos esencialmente privados, sino a un *público* a quien el artista quizás no conoce previamente, un público que elige escuchar esa música porque es la creación de este compositor. Esto supone un cambio con respecto al modelo artístico de los compositores de la generación de su padre. Es cierto que las búsquedas de colocación fija fracasaron en las diversas cortes que visitó en sus giras, acompañado de su padre. Pero también que su propia conciencia artística así como las circunstancias sociales de su tiempo, fueron conformando este anhelo de mayor libertad creadora.

⁵ Citada por ELÍAS, N., *Mozart...*, *op. cit.*, p. 87.

Volviendo a citar a Elías,

Nunca se infravaloró, ni a sí mismo ni a su música; pocas veces dejó de trabajar duramente por su arte: la preparación temprana también ayudó a que adquiriera la capacidad para crear sus fantasías musicales libremente dentro de la estética de su época, es decir, según el canon de las clases sociales dominantes. En el fondo todavía era corriente, por lo que se refiere a la música, que el artista se orientara en sus obras según el gusto del público de mayor categoría. La estructura de poder que daba a la nobleza cortesana la preeminencia social por encima de otros estamentos determinaba al mismo tiempo qué tipo de música podía hacer un burgués en los círculos cortesanos y hasta qué punto podía introducir innovaciones. Aunque fuera un «artista libre», Mozart dependía de esta estructura.⁶

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Nieto de un maestro de capilla e hijo de un músico de esa misma formación instrumental, Beethoven se instala en Viena muy joven, bajo la protección de diversos mecenas, y también fue alumno de Joseph Haydn. Es decir, sus vivencias iniciales también se vinculan a este modelo de artista inserto en la sociedad cortesana, un «estamento dedicado al ocio que necesitaba un programa completo de distracciones diversas».⁷

Sin embargo, Beethoven ya no aspira a la colocación fija. Su meta consciente es, aunque con mecenazgos temporales o puntuales, ser un artista libre, y esos mecenazgos no orientan en forma obligada su creación. Pese a que en algún momento pudo obtener pingües beneficios económicos, la nota dominante de su vida en Viena fue la estrechez y la penuria, aunque sí tenía el reconocimiento y el prestigio anhelado.

En junio de 1801, Beethoven escribió a su amigo Wegeler:

Mis composiciones rinden mucho y puedo decir que tengo más encargos de los que posiblemente pueda llegar a atender. También tengo seis o siete editores para cada cosa y aún más si me lo propongo: ya no se llega a un acuerdo conmigo, yo exijo y el otro paga. Ya ves que es una hermosa situación.⁸

⁶ ELÍAS, N., *Mozart...*, *op. cit.*, p. 48.

⁷ ELÍAS, N., *Mozart...*, *op. cit.*, p. 99.

⁸ BEETHOVEN, L., *Sämtliche Briefe*, ed. Emerich Kastner y Julius Kapp, Leipzig, Hesse and Becker, 1923, p. 46.

Beethoven, el eslabón musical ente el clasicismo y el romanticismo, tiene entre sus obras, composiciones dedicadas a un noble mecenas (por ejemplo, la *Sonata n.º 21 en do mayor, op. 53, Waldstein*), pero también compone con mayor libertad para un público asistente a conciertos, y para editar, difundir su expresión personal. Si bien la nobleza y la aristocracia seguían marcando tendencias artísticas y de moda, Beethoven con su obra es quien es capaz de modificar los gustos de esa misma sociedad aristocrática, de acuerdo con la intención personal de su creación. De hecho, puede decirse que el pianismo nace con la obra de Beethoven, que es la primera vez que la composición que está concebida solo para piano, y no es intercambiable con el clave como la de Haydn y gran parte de la de Mozart.

Es cierto que Beethoven, a diferencia de Joseph Haydn y de Wolfgang Amadeus Mozart, fue universitario: estudió Filosofía en la Universidad de Bonn (que había sido fundada en 1786), su inscripción está fechada el 17 de mayo de 1789. Esta vida universitaria, en una universidad joven, con profesores revolucionarios (entre estos destaca la figura de Eulogius Schneider, primero religioso franciscano, y después revolucionario en Estrasburgo, que escribió una *Oda a la Revolución* y realizó la primera traducción al alemán de *La Marsellesa* aunque finalmente fue condenado a muerte, acusado de cometer excesos y de exhibir riquezas, y ejecutado en París en 1794).

Por otra parte, el estudio de las obras y la amistad con Schiller y a Goethe son parte del contexto social de Beethoven. Es conocida la anécdota del compositor, que paseaba con Goethe, y al cruzar el carruaje de los emperadores el escritor se detuvo y realizó una profunda reverencia, mientras el músico siguió su camino sin inmutarse, y después recriminó a Goethe que se hubiera comportado como un lacayo. Resulta significativo que Beethoven compusiera una única ópera, *Fidelio*, cuyo tema es la libertad y la justicia. La figura de Beethoven, tanto en sus rasgos biográficos como en su obra, es ubérrima en cuestiones relacionadas con el concepto de un artista creador en busca de libertad.

EPÍLOGO

Tal como planteábamos desde el comienzo, hemos valorado a tres músicos del clasicismo que, en un contexto sociocultural y espacial muy cercanos, muestran cambio paulatino en el modelo de artista como creador, pero también una modificación en la recepción de la obra de arte, en este caso, musical.

Parfraseando a Max Weber, la música y su interpretación pública podrían verse como una afirmación social, y en la Viena de la segunda mitad del siglo XVIII se sustancia la evidencia del cambio de ciclo. En términos de Bourdieu, el *habitus* como integrador de las experiencias personales en un contexto social puede facilitar prácticas individuales y colectivas.

En el caso de los modelos de artista que se encarnan en cada uno de los tres compositores referidos, hay un *leitmotiv* que se expresa en forma progresiva, en la búsqueda de libertad personal y creativa. Desde el retrato de Joseph Haydn vestido con la librea azul y plateada de los criados de la casa Eszterhazy, pasando por Mozart que peregrina en su infancia y juventud buscando acomodo en una casa noble, pero desarrolla su voz personal a partir de la ruptura con Colloredo, hasta Beethoven, quien podría llegar a identificarse con las características de artista romántico, que queda reflejado en *El caminante sobre el mar de nubes* de Caspar David Friedrich: un anhelo de libertad atemporal y que sigue resonando en nuestras vidas.

SUBVERTIR EL GENIO. ARTISTAS ANTE EL MITO EN LA PLÁSTICA VALENCIANA

CLARA SOLBES BORJA
Universitat de València

EL MITO DEL GENIO MASCULINO, ORIGINADO EN EL RENACIMIENTO y afianzado en el romanticismo, impregnó también las vanguardias y las corrientes artísticas de la segunda mitad del siglo xx.¹ Tal y como puntualizaron Parker y Pollock en su ya clásico *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, la división sexual de esferas que se consolidó en el siglo XIX con el auge de la burguesía precipitó la contradicción entre los conceptos de mujer y de artista. El primero quedó relegado al ámbito privado y a ciertas cualidades específicamente femeninas como eran la dulzura, la simpatía o la castidad. El segundo, sin embargo, era aquello «extraño, diferente, exótico, imaginativo, excéntrico, creativo, inconventional, solitario».² Christine Battersby describe el fenómeno de la siguiente manera:

Romanticism relies on a logic of exclusion. For the Romantics the figure of the genius was used to distinguish between the work of Art (appreciated by an elite group of critics) and works produced for popular consumption by the masses. In the nineteenth century the masses and popular culture were given a female gender; high culture was envisaged as the culture of males. This meant a continual blotting out of

¹ Entre los estudios que abordan la problemática del genio desde una perspectiva de género podemos destacar algunos como: NÖCHLIN, L., «¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?» (1971), en CORDERO, K., y SÁENZ, I. (coords.), *Crítica feminista en la Teoría e Historia del Arte*, México, D. F., Universidad Iberoamericana (Cdmx), Programa Universitario de Estudios de Género de la Unam, Conaculta-Fonca, Curare, 2001, pp. 17-44; PARKER, R., y POLLOCK, G., *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, Londres, I. B. Tauris, 1981; BATTERSBY, C., *Gender and Genius. Toward a Feminist Aesthetics*, Blooming and Indianapolis, Indiana University Press, 1989; MAYAYO, P., *Historias de mujeres. Historias del arte*, Madrid, Cátedra, 2003; y FERNÁNDEZ ALONSO, A., *Cuando la esencia es masculina. Género y sexo en el informalismo y expresionismo abstracto*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 2008.

² PARKER, R., y POLLOCK, G., *Old Mistresses...*, *op. cit.*, p. 82.

the contributions of women artists. Romanticism turned the artist into a demi-good: the genius. Woman, by contrast, became simple 'Other'. The occasional female creator could be countenanced; but being a creator and a truly feminine female were deemed to be in conflict.³

La mujer artista, por lo tanto, quedaba definida como «otredad», tanto la que intentaba hacerse un hueco en la institución-arte como aquella que sucumbía al amateurismo, a aquello de «la eterna aficionada».⁴ Esta profunda contradicción entre lo que suponía ser mujer y lo que significaba, por otro lado, ser artista, fue una losa que pesó sobre aquellas que se quisieron profesionalizar en el mundo del arte y que se vio potenciada en el marco cronológico y espacial que nos ocupa.

En la segunda mitad del siglo xx, asistimos a la proliferación de artistas mujeres que se intentaron integrar en círculos que las excluían de manera sistémica. En el contexto internacional, encontramos a mujeres del expresionismo abstracto americano como Lee Krasner o Elaine de Kooning (nacida Elaine Fried) que lograron desarrollar trayectorias artísticas, pero estuvieron en su mayoría relegadas a la sombra de los «auténticos genios»: sus parejas sentimentales Jackson Pollock y Willem de Kooning, respectivamente. Los artistas del expresionismo abstracto americano fueron los grandes herederos de aquellos románticos y bohemios artistas decimonónicos. Andrea Fernández Alonso describe la corriente como «esa pulsión más primaria del hombre, lo espermático, esa fuerza vigorizante que retiene para, inmediatamente después, expulsar con violencia y esparcir por la obra, mediante descontrolados chorreos, toda esa descarga íntima del varón».⁵

En el caso español, la vinculación entre arte y virilidad fue manifestada explícitamente por Ernesto Giménez Caballero en *Arte y Estado*: «el artista es un macho. La materia, la hembra. Pero la criatura es la obra de arte».⁶ Además, a los calificativos asociados al expresionismo abstracto por Fernández Alonso, cabría sumar otros como el «genio español», el impulso de la tradición, lo racial,

³ BATTERSBY, C., *Gender and Genius...*, *op. cit.*, p. 6.

⁴ TEJEDA, I., «Artistas españolas bajo el franquismo. Manifestaciones artísticas y feminismos en los años sesenta y setenta», en ALIAGA, J. V., y MAYAYO, P., *Genealogías feministas en el arte español (1960-2010)* [catálogo de exposición], León, MUSAC; Junta de Castilla y León, pp. 181-206.

⁵ FERNÁNDEZ ALONSO, A., *Cuando la esencia...*, *op. cit.*, p. 29.

⁶ GIMÉNEZ CABALLERO, E., *Arte y Estado*, Madrid, Biblioteca Nueva, p. 104.

lo negro, la monstruosidad goyesca, lo trágico, la muerte, la espiritualidad cristiana...»,⁷ unas características que quedaban lejos de lo que debía ser una mujer para el nacionalcatolicismo. Los roles de género asumidos y perpetuados por la dictadura franquista se tradujeron en el ámbito artístico en una trayectoria que se presentaba difícil desde la infancia, ya que la educación de las mujeres no tenía como fin labrarse un futuro profesional, sino servir al marido y a la familia. Llegadas a la edad adulta, por lo tanto, les resultaba difícil imaginarse como aquello que se denominaba «artista», aunque por lo general sí se sentían cómodas con la etiqueta de «pintora»:

Para mí yo no era artista, eso eran palabras mayores. Para mí artista era Leonardo. Yo trabajaba como una mula, estudiaba mucho para prepararme las clases y además nunca quise dejar de pintar.⁸

Los círculos informalistas respondieron de manera similar a los americanos ante la inclusión de mujeres como Juana Francés en El Paso, Amelia Riera en el grupo barcelonés Cercle d'Art d'Avui (Círculo de Arte de Hoy) o Amalia Avia, vinculada a los realistas de Madrid, entre otras. Esta última, de hecho, reflexiona en sus memorias sobre la cuestión del genio:

Esos insolentes amigos míos me hacían ver en sus conversaciones que el arte era para muy pocos; hablaban como si solo unos cuantos elegidos, entre los que, por supuesto, no se hallaban las mujeres, tuvieran acceso a la creación. Estaban tan seguros, pisaban tan fuerte en materia artística, que ahora al recordarlo me parece raro que no tuvieran todavía una obra hecha, una obra que justificara tanta insolencia y seguridad. Acababan de salir de la escuela y ya los mirábamos como a genios, quizá porque ellos así se miraban.⁹

Cabe mencionar, asimismo, la existencia de otras artistas informalistas que trabajaron de manera aislada, como Nadia Werba o Magda Ferrer. Fernández Alonso alude a ellas y concluye que «a diferencia de sus colegas del expresionismo abstracto norteamericano [...] las artistas españolas se acogieron a otro mundo artístico, en solitario, fuera del tejido “innovador oficial”».¹⁰

Lo cierto es que, como en el caso de las artistas mencionadas por Fernández Alonso, el aislamiento era una constante de manera genérica —salvo algunas

⁷ FERNÁNDEZ ALONSO, A., *Cuando la esencia...*, *op. cit.*, p. 90.

⁸ Entrevista a Ángela García Codoñer, 2018.

⁹ AVIA, A., *De puertas adentro. Memorias*, Madrid, Santillana Ediciones, 2004.

¹⁰ FERNÁNDEZ ALONSO, A., *Cuando la esencia...*, *op. cit.*, p. 110.



Fig. 1. Eva Mus, Juguetes intactos, 1974.

excepciones— también para las que trabajaron en la ciudad de València y que abordamos en este estudio. Al finalizar los estudios de Bellas Artes en la Escuela de San Carlos, la mayoría perdían el contacto asiduo con sus compañeros y compañeras de generación, lo que las abocaba a la creación solitaria, en el mejor de los casos, o al abandono de la práctica artística en los casos más desafortunados. En un punto intermedio se encuentran las que optaban por la enseñanza y compaginaban las clases en institutos de Educación Secundaria con la creación y —a diferencia de sus colegas varones— también el cuidado de la familia y el mantenimiento del hogar.

A nivel plástico, muchas mujeres se refugiaron en la figuración, probablemente porque «no se sentían integradas en el agitado mundo de la vanguardia informalista».¹¹ Es el caso de Eva Mus (València, 1940), quien en torno a la década de los setenta realizó obras próximas a un realismo mágico como la introspectiva y enigmática *Juguetes intactos* (1974) [fig. 1]. Asimismo, la soledad de las mujeres con respecto a los círculos artísticos es mostrada por Ángeles Ballester (València, 1920-2018) en obras como *Aislamiento* (1957) y por Adela Balanzá (València, 1937), quien refleja en obras de cariz metafísico como *Viaje*

¹¹ FERNÁNDEZ ALONSO, A., *Cuando la esencia...*, op. cit., p. 98.

a *Soria* (1973) la incomunicación a la que se veía sometida en su impuesta rutina diaria. El crítico de arte José Garnería describía la pintura de Balanzá con motivo de una exposición de la artista en la Sala Tretze (1979) de la siguiente manera:

Formas, figuras sintetizadas al máximo en las que tan solo se aprecia la soledad de unas personas indeterminadas en las que la propia homogeneidad es real y absolutamente una proyección de sensaciones y actitudes indefinidas pero cotidianas, a fin de cuentas, dentro de una sociedad masificada. Es por ello por lo que esta obra, cada vez más, incide directamente en el aislamiento humano debido a la consiguiente masificación sufrida en el ámbito de la construcción de la humanidad.¹²

A ese «aislamiento humano» descrito por Garnería cabría añadir la subyugación que la autora sentía con respecto a su pareja sentimental, el también pintor José Bondía. Según relata la propia artista,¹³ nunca se sintió apoyada por él, sino que, al contrario, su marido nunca aceptó que ella podía brillar a su lado. Ello la llevó a una frustración constante y a una sensación de aislamiento aún mayor.

Sin embargo, no todas las artistas renunciaron a la vigorosidad de la pincelada informalista. En este campo, destacó Jacinta Gil (Caudete de las Fuentes, 1917 – València, 2014), quien, en su época del Grupo Parpalló, conreó la abstracción matérica. Como muchos de sus compañeros de grupo, a partir del *Salón Nacional de Arte no Figurativo* que tuvo lugar en València en 1956, Jacinta Gil adoptó el nuevo lenguaje abstracto en obras como *Tachismo* (1957), perteneciente a la colección personal de la artista.

Otras como Aurora Valero (Alboraiá, 1940) o María Luisa Pérez Rodríguez (Alcoi, 1945) cuentan con una producción de cariz marcadamente expresionista. Lo cierto es que en las décadas que aborda este texto las artistas mencionadas no abandonan la figuración,¹⁴ pero sí experimentaron con la materia, las texturas y utilizaron con vigorosidad la pincelada. La crítica remarcó en numerosas ocasiones su técnica con adjetivos que quedaban lejos del ideal de feminidad: «Las pinturas de Aurora Valero tienen garra, nervio y una intención poderosa

¹² GARNERÍA, J., *Adela Balanzá*, València, Sala Tretze, 1979.

¹³ Entrevista a Adela Balanzá, 2019.

¹⁴ Pérez Rodríguez nunca abandonó la figuración por completo, pero Valero sí que se conreó la abstracción geométrica en su «etapa simbólica» en la década de los sesenta, y llegaría también a la abstracción gestual en la década de los noventa. VALERO, A., *La memòria del temps: 1957-2007* [catálogo de exposición], València, Generalitat Valenciana, 2008.



Fig. 2. Carmen Grau, Sin título, 1978.

y estremecida».¹⁵ Del mismo modo, el crítico Cesáreo Rodríguez Aguilera afirmaba:

Además de una auténtica emoción, la obra de Aurora Valero me produce inquietud y me plantea múltiples cuestiones. En primer lugar, no puedo sustraerme al hecho de que su autora sea mujer. Sin caer en el tópico de la diferenciación sociológica femenina, es indudable que en este aspecto la obra de Aurora Valero se alza como una réplica a lo que de peyorativo pudiera tener aquella diferenciación, al aplicarla a una obra de obra artística; pues la obra de Aurora Valero no es una obra que pueda significativamente caracterizarse como fina, elegante, bonita o liviana. La obra de Aurora Valero es, por el contrario, una obra recia, firme de contenido, decidida de intención.¹⁶

La crítica de Rodríguez Aguilera muestra como las cualidades que otorgaban «calidad» a una obra eran aquellas supuestamente masculinas, mientras que aquella que se podía denominar «fina, bonita, elegante o liviana» era más bien

¹⁵ E. L. CH., «En el ateneo mercantil, pinturas de Aurora Valero y canciones de José Peris», *Las Provincias*, 22/5/1966.

¹⁶ RODRÍGUEZ AGUILERA, C., *Aurora Valero*, València, Palacio de la Generalidad Valenciana, 1964.



Fig. 3. Ana García Pan, *Composición*, 1978.

de segunda categoría y, por descontado, propia del género femenino. Germaine Greer ya hacía alusión a «la humillación» por parte de la crítica como uno de esos obstáculos que refería en *La carrera de obstáculos. Vida y obra de las pintoras antes de 1950*.¹⁷ Greer cita la esclarecedora definición que Klee da de Schmolli como ilustración de la connotación peyorativa del adjetivo «femenino» en el mundo del arte:

¿Está enfermo de tisis o es una mujer disfrazada? Puedo añadir que en realidad es solo una pintora. Su mundo de ideas y emociones es totalmente femenino... Es un beato, un hipócrita adorador de la belleza, que no aprecia la sal de la verdad, no sabe transgredir nada con sentido del humor.¹⁸

En una entrevista a la artista, Valero afirmó que siempre había sido de su agrado la crítica de Rodríguez Aguilera precisamente porque «no la dejaba como una mujer blandengue, sino como una mujer fuerte».¹⁹ También María Luisa Pérez nos contaba orgullosa que a menudo le decían, tanto críticos como

¹⁷ GREER, G., *La carrera de obstáculos. Vida y obra de las pintoras antes de 1950*, Madrid, Bercimuel, 2005.

¹⁸ KLEE, P., *Diary* (Londres, 1965), 2 de diciembre de 1902, p. 19, citado por GREER, G., *La carrera...*, *op. cit.*, p. 104.

¹⁹ Entrevista a Aurora Valero, 2018.



Fig. 4. Archivo Galería Edurne, 1967. Catálogo de la exposición de Lola Bosshard en la Galería Edurne.

colegas, que ella «pintaba como un hombre».²⁰ Es evidente que para artistas como Valero o Pérez era positivo que se las catalogara como artistas «masculinas» y más próximas, por lo tanto, a esa idea de genio que subyacía en el imaginario colectivo.

En la década de los setenta, Carmen Grau (València, 1948) [fig. 2] fue más allá de la mera asunción de los preceptos informalistas y subvirtió su técnica. A modo de ejemplo, en una obra que no ha sido exhibida, la artista utiliza un lavadero de madera como soporte sobre el que pintar y dibujar bordados a modo de alusión a dos de las tareas tradicionalmente femeninas: las tareas del hogar y las labores de aguja. Ana García Pan (A Coruña, 1950), por su parte, se sintió más cómoda en la abstracción lírica, más suave, sosegada y, consecuentemente, afín a los preceptos del mundo femenino [fig. 3].

La artista de origen suizo Lola Bosshard (Zúrich, 1922-2012), expuso en 1967 en la muestra colectiva *Arte Objetivo* en las Salas de la Dirección General de Bellas Artes, en la que compartió espacio con artistas de la talla de Elena Asins, Eusebio Sempere, Joaquín Michavila, Jordi Teixidor o José María Yturralde, y que resultó ser una de las «muestras más significativas del florecimiento de las corrientes analíticas en la década de los sesenta».²¹ Ese mismo año, la Galería Edurne de Madrid organizó una exposición individual de la artista titulada *Lola Bosshard. Pinturas*, en la que se pudieron ver algunos de sus monocromos

²⁰ Entrevista a María Luisa Pérez Rodríguez, 2019.

²¹ BARREIRO LÓPEZ, P., *La abstracción geométrica en España, 1957-1969*, Madrid, Instituto de Historia / Departamento de Historia del Arte, 2009, p. 252.



Fig. 5. Cristina Navarro,
A celeste, 1970.

y bandas de color plenamente sensoriales que, como apunta Paula Barreiro, nos podrían llevar a pensar en Rothko.²²

En esta misma línea, Cristina Navarro (Ceuta, 1949) se movió durante los primeros años de su trayectoria artística entre la figuración y una abstracción geométrica de tonos suaves y ligeros [fig. 5], que quedaba lejos de las líneas perfiladas y tonos fuertes de artistas valencianos como José María Yturralde. Cabe destacar que, como ocurría con el informalismo o la abstracción matérica, tampoco encajaban en el imaginario femenino franquista las corrientes geométricas que aproximaron el arte a la ciencia, un área de conocimiento tradicionalmente copada por hombres. Próximas a esta corriente encontramos otras artistas como Fuencisla Francés (Segovia, 1944), quien experimentó ya en los años setenta con la espacialidad creando obras que se aproximaban de manera pionera a la instalación.

Asimismo, Carmen Sánchez (Donostia, 1945) apostó por la cerámica, un material tradicionalmente relegado al ámbito artesanal y femenino. Sánchez bebe de la abstracción geométrica de Enric Mestre, su maestro en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos, pero utiliza formas más orgánicas y dúctiles. También usó la cerámica Carmen Calvo en trabajos como *Habitación de Van*

²² BARREIRO LÓPEZ, P., *La abstracción geométrica en España...*, op. cit., p. 365.

Gogh (1974) o *Serie recopilación* (1975), en las que superpone al lienzo churritos de cerámica, «material que resignifica y subvierte al colocarlo sobre una superficie pictórica y para el que discute sus límites y su adscripción a las artes decorativas».²³

Paralelamente a estas aproximaciones a la abstracción en todas sus vertientes, artistas como Ana Peters, Rosa Torres, Isabel Oliver y Ángela García Codoñer se consiguieron mantener —al menos durante un tiempo— dentro de los círculos artísticos de los años sesenta y setenta²⁴ y desarrollaron una plástica próxima al pop art y al realismo crítico que asentó en València el Equipo Crónica. En 1966, Peters exhibió en la Galería Edurne de Madrid su serie sobre la imagen de la mujer en la sociedad de consumo, pero la mala acogida de la misma la llevó a abandonar la pintura hasta la década de los noventa. Oliver y García Codoñer, por otro lado, desarrollaron series de índole explícitamente feminista como «La mujer» (1970-1973) y «De profesión, sus labores» (1972-1974) en el caso de Oliver y «Morfologías» (1973), «Mises» (1974-1975) y «Labores» (1977) en el de García Codoñer, en las que ponían en tela de juicio el papel de la mujer en la sociedad española del franquismo. Sus obras, que hoy tienen un indiscutible valor plástico e histórico, en su día quedaron invisibilizadas al lado de la de sus compañeros de generación.

Aunque algunas artistas vinculadas —en mayor o en menor medida— al sistema artístico valenciano en el marco cronológico que nos ocupa no han sido incluidas en este texto por la limitación espacial del mismo, consideramos que las seleccionadas ilustran de manera panorámica cómo muchas de las mujeres que trabajaron desde ciudades periféricas subvirtieron el mito del genio creador. Aunque, como apunta Battersby, las cualidades propias del genio incluían algunas relegadas al sexo femenino, la creación profesional quedaba restringida para ellas:²⁵ las mujeres que creaban o bien eran consideradas masculinas o bien sus obras no cumplían con los estándares mínimos de «calidad» impuestos por la institución-arte. Estas artistas eran, por lo tanto, completamente ajenas a la idea de genio, ya que su condición de mujeres las convertía no en artistas «a

²³ TEJEDA, I., y FOLCH, M. J., *A contratiempo. Medio siglo de artistas valencianas (1939-1980)* [catálogo de exposición], València, IVAM, 2018, p. 196.

²⁴ Peters fue la única mujer que integró Estampa Popular de València, Torres y Oliver fueron colaboradoras del Equipo Crónica y García Codoñer, aunque no colaboró directamente, visitaba con asiduidad al grupo en su taller.

²⁵ BATTERSBY, C., *Gender and Genius...*, *op. cit.*, p. 3.

secas» sino en «mujeres artistas», parafraseando el título de Lourdes Méndez.²⁶ Algunas se opusieron a ese genio mítico y apostaron por una plástica y unos temas con los que se sentían más identificadas y que la crítica calificaba de «femeninos». Otras demostraron que también ellas podían formar parte de una tradición pictórica eminentemente masculina y se colaron en su propia estructura. Todas ellas, no obstante, subvirtieron el rol que se les había inculcado y se «formaron una identidad como sujeto creador».²⁷

²⁶ MÉNDEZ, L., «Ellos ‘artistas’ a secas; Ellas ‘mujeres artistas’; que no es lo mismo», en *Agencia feminista y empowerment en las artes visuales*, Madrid, Museo Thyssen Bornemisza, 2011.

²⁷ FERNÁNDEZ ALONSO, A., *Cuando la esencia...*, *op. cit.*, p. 50.

LA FORMACIÓN ARTÍSTICA Y PROYECCIÓN PROFESIONAL DEL CANTERO MIGUEL DE ALTUNA

MARÍA JOSEFA TARIFA CASTILLA*
Universidad de Zaragoza

MIGUEL DE ALTUNA FUE UNO DE LOS CANTEROS GUIPUZCOANOS que trabajó en el último tercio del siglo XVI en los territorios de la mitad norte de Navarra y provincia de Guipúzcoa, principalmente en el desempeño del cargo de veedor de obras eclesiásticas del obispado de Pamplona (1584-1601). El hallazgo de documentación inédita ha posibilitado ahondar en la trayectoria de este artista, atendiendo a su formación, actividad profesional y condición socioeconómica.

LA FORMACIÓN EN EL DIBUJO APLICADO A LA CONSTRUCCIÓN

El contacto de Miguel de Altuna con el mundo de la construcción fue endogámico, como ocurrió con la mayor parte de los artistas del momento, ya que aprendió la profesión de manos de su progenitor. Fue hijo del destacado cantero guipuzcoano Juan de Villarreal (1517-†1584)¹ y de María Juana de Iturbe (†1580). Al igual que sus padres, Miguel nació en Villarreal de Urrechua (Guipúzcoa) en 1549, siendo el tercero de cinco hijos, en cuya iglesia parroquial fue bautizado el 1 de octubre por Domingo de Calterain, actuando como

* Investigación desarrollada en el marco del Grupo de Investigación de Referencia *Vestigium* (H19_17R), financiado por el Departamento de Innovación, Investigación y Universidad del Gobierno de Aragón y cofinanciado por el programa operativo Feder Aragón 2014-2020 «Construyendo Europa desde Aragón», y en el marco del Proyecto I+D «Los diseños de arquitectura de tradición gótica en la península ibérica entre los siglos XVII y XVIII. Inventario y catalogación» (HAR2017-85523-P).

¹ TARIFA CASTILLA, M.^a J., «Juan de Villarreal: tradición e innovación en la arquitectura navarra del siglo XVI», *Príncipe de Viana*, 221, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 2000, pp. 617-654.

padrinos Juan Galdós y Catalina de Barrenechea.² Una vez alcanzada la madurez, Miguel se casó con Magdalena de Barrenechea el 23 de julio de 1574 en la misma localidad guipuzcoana,³ con la que tuvo a Francisca,⁴ Juana y María Juana.

El primer aprendizaje de las labores de cantero lo realizó Altuna desde temprana edad junto con su padre, el referido Juan de Villarreal, formando parte de su cuadrilla. Durante ese periodo de formación práctica entró en contacto con los diversos aspectos materiales de la cantería, familiarizándose en el uso de las herramientas, la labra de la piedra y las diferentes técnicas del proceso constructivo, con el consiguiente dominio de la estereotomía. Probablemente, su progenitor también le instruyó en los conocimientos que poseía de arquitectura militar, ya que desde mediados de la década de 1550 se encontraba trabajando en Pamplona en calidad de maestro de artillería del rey, localidad en la que estableció su residencia hasta el final de sus días, colaborando en diferentes proyectos de ingeniería de los que facilitó planos, como la traza de la belena de Lumbier (1558)⁵ o el dibujo del puente de Asiáin,⁶ si bien desde al menos 1563 desempeñó el cargo de veedor de obras eclesiásticas del obispado pamplonés.

No obstante, Miguel de Altuna no solo recibió de su padre los primeros conocimientos técnicos y prácticos necesarios para el desarrollo de la profesión edilicia, asimilados a pie de obra en aquellos proyectos constructivos en los que participó en su etapa de formación y luego como oficial de su cuadrilla —por ejemplo, en las obras que Villarreal contrató en abril de 1566 en la iglesia parroquial de Lacunza de acuerdo con la traza y condicionado facilitados por él mismo,⁷ quedando la participación de Altuna documentada en 1571⁸—, sino fundamentalmente enseñanzas teóricas, de acuerdo con el concepto vitruviano

² Archivo Histórico Diocesano de San Sebastián [A.H.D.S.S.], Primer Libro Parroquial de Villarreal (1529-1581), f. 66.

³ A.H.D.S.S., Primer Libro Parroquial de Villarreal (1529-1581), f. 141.

⁴ A.H.D.S.S., Primer Libro Parroquial de Villarreal (1529-1581), f. 109v.

⁵ TARIEA CASTILLA, M.^a J., «Vista con el trazado de la calle de la belena de Lumbier (Navarra)», en IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. (coord. y ed.), *Trazas, muestras y modelos de tradición gótica en la Península Ibérica entre los siglos XIII y XVI*, Madrid, Instituto Juan de Herrera / Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, 2019, pp. 447-450.

⁶ Archivo General de Navarra [A.G.N.], FIG_CARTOGRAFÍA, N. 22.

⁷ Archivo Diocesano de Pamplona [A.D.P.], Procesos, Secr. Garro, c/ 138-n.º 5.

⁸ A.D.P., Archivo Parroquial de Lacunza, Libro de Visitas, año 1571, f. 56.

de *architectus*,⁹ recogido por Alberti, al entender que la construcción no solo era *ars*, sino sobre todo *sciencia*.¹⁰

Miguel de Altuna aprendió de su progenitor las primeras nociones en la formación del diseño, del dibujo aplicado a la construcción, que fue una de las habilidades principales que diferenció el estatus profesional del arquitecto del Renacimiento a partir de los siglos xv y xvi del maestro de cantería y albañilería tradicional.¹¹ Así lo expresó Alberti en su *De re aedificatoria*, o Diego de Sagredo en las *Medidas del Romano* (Toledo, 1526), al exponer que la arquitectura era un arte liberal, no mecánica y que el arquitecto era un hombre con ingenio, un intelectual que trazaba un dibujo que no estaba al alcance de cualquier artífice, frente a la consideración que se tenía hasta el momento del maestro de obras entendido como artesano que trabajaba a pie de obra con un adiestramiento práctico.¹²

Sin lugar a dudas, esta capacidad para proyectar gráficamente los edificios fue uno de los motivos más destacables que jugó a favor de Altuna para acceder en 1584, tras la defunción de su padre, al puesto de veedor de obras eclesiásticas del obispado de Pamplona de forma vitalicia,¹³ ya que una de las principales funciones de este cargo consistía en proporcionar la traza para acometer las intervenciones arquitectónicas en los edificios dependientes de dicha diócesis pamplonesa,¹⁴ tal y como quedó recogido en las *Constituciones Synodales*

⁹ Para el tratadista romano los aspectos teóricos de la profesión y el conocimiento de las artes liberales eran tan importantes para el arquitecto como el dominio de la técnica constructiva, por lo que este debía ser «letrado en el dibuxo y traça, y que sea entendido en la geometría, y que no ignore la perspectiva, y que sea instruido, y enseñado en la arithmetica». VITRUBIO POLLION, M. L., *Los diez libros de Arquitectura*, Madrid, Akal, 1987, f. 5v.

¹⁰ ALBERTI, L. B., *Los diez libros de arquitectura* (Madrid, Alonso Gómez, 1582), Valencia, Albatros, 1977, prólogo anterior al primer libro.

¹¹ ETTLINGER, L. D., «La aparición del arquitecto italiano durante el siglo xv», en KOSTOF, S. (coord.), *El arquitecto: historia de una profesión*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 101; MARÍAS, F., «El problema del arquitecto en la España del siglo xvi», *Academia*, 48, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1979, p. 184.

¹² SAGREDO, D. de, *Medidas del Romano*, Toledo, Remón de Petras, 1526, ff. 7r-7v.

¹³ TARIFA CASTILLA, M.^a J., «Miguel de Altuna, veedor de obras del obispado de Pamplona (1584-1601)», *Artígrama*, 30, Zaragoza, Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, 2015, pp. 221-240.

¹⁴ TARIFA CASTILLA, M.^a J., «La habilidad de trazar: la figura del veedor de obras eclesiásticas del obispado de Pamplona en el siglo xvi», en ALONSO RUIZ, B.; GÓMEZ MARTÍNEZ, J.; POLO SÁNCHEZ, J. J., SAZATORNIL RUIZ, L., y VILLASEÑOR SEBASTIÁN, F. (eds.), *La forma-*

compiladas por Bernardo de Rojas y Sandoval (Pamplona, 1591).¹⁵ Este *dar la traza*, significaba, por tanto, ejercer este nuevo concepto de maestro ideador y proyectista, independientemente de la posterior y consiguiente dirección y ejecución material de la fábrica, que tan solo podían desempeñar los profesionales de la construcción más cualificados, dotados de una sobresaliente capacidad para las mediciones, los cálculos y los diseños, plasmando en cada muestra la solución más adecuada para el proyecto arquitectónico en cuestión. Además, en la mayor parte de las ocasiones, Altuna también acompañó las trazas de la redacción del condicionado de la obra de su puño y letra, que, una vez concluida, supervisaba y tasaba.

De las dotes que poseía Altuna para la creación artística en el campo del dibujo arquitectónico dejan constancia las numerosas trazas que delineó entre mediados de la década de 1580 y finales del año 1601 como veedor del obispado pamplonés,¹⁶ para las sacristías de las iglesias de Eguiarreta, Ániz, Esténoz, Eusa o Grocin, o las torres campanarios de las iglesias de Ubani e Iturgoyen. Los proyectos gráficos de Altuna que se han conservado en los archivos revelan su preferencia por un tipo de abovedamiento nervado, desde la bóveda de crucería simple a otros más complejos de terceletes con ligaduras y nervios curvos, que son propios del tardogótico y un tanto retardatarios para las fechas tan avanzadas del tercer tercio del siglo XVI, pero que tuvieron un prolongado uso en Navarra a lo largo del Quinientos por el arraigo de la arquitectura tradicional en la zona.¹⁷ Por ejemplo, en la iglesia románica de Azoz proyectó en 1595 una sacristía con una solución de terceletes de cinco claves, con el polo y las claves subsidiarias unidas mediante ligaduras rectas, y una capilla con crucería simple [fig. 1].¹⁸ Para la iglesia medieval de Oco trazó en 1598 la capilla funera-

ción artística: creadores-historiadores-espectadores, Santander, Universidad de Cantabria, 2018, vol. 1, pp. 146-159.

¹⁵ ROJAS Y SANDOVAL, B. de, *Constituciones Synodales del Obispado de Pamplona*, Pamplona, Tomás de Porralis, 1591, ff. 123v.-124.

¹⁶ TARIFA CASTILLA, M.^a J., «Miguel de Altuna...», *op. cit.*, pp. 221-240.

¹⁷ TARIFA CASTILLA, M.^a J., *La arquitectura religiosa del siglo XVI en la merindad de Tudela*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005, pp. 223-232; FERNÁNDEZ GRACIA, R. (coord.); ECHEVERRÍA GOÑI, P. L., y GARCÍA GAÍNZA, M.^a C., *El arte del Renacimiento en Navarra*, Pamplona, Gobierno de Navarra, 2005, pp. 92-93.

¹⁸ A.D.P., Procesos, Secr. Garro, c/ 146-n.º 15, f. 3; TARIFA CASTILLA, M.^a J., «Miguel de Altuna...», *op. cit.*, pp. 230-234; TARIFA CASTILLA, M.^a J., «Proyecto para la edificación de la sacristía y una capilla en la iglesia parroquial de San Lorenzo de Azoz (Navarra)», en IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. (coord. y ed.), *Trazas...*, *op. cit.*, pp. 712-715.

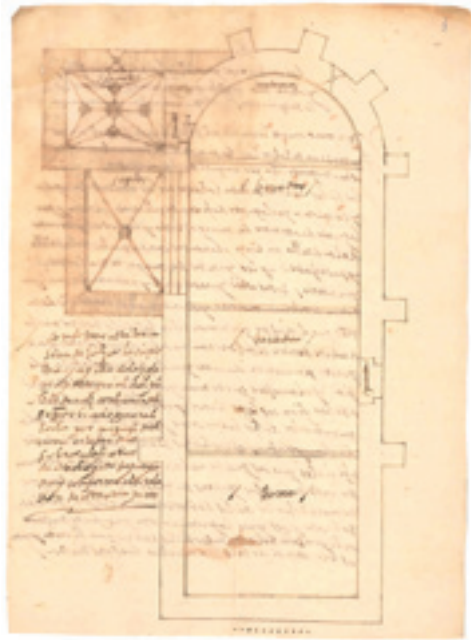


Fig. 1. Miguel de Altuna, proyecto para la construcción de la sacristía y capilla en la iglesia de San Lorenzo de Azoz (Navarra), 1595. Archivo Diocesano de Pamplona.

ria solicitada por Juana de Beaumont con una cubierta de bóveda de terceletes de cinco claves, con la polar y subsidiarias unidas mediante ligaduras rectas, y combados que describen un rombo de lados cóncavos en torno a la clave polar [fig. 2].¹⁹ Más complejo fue el abovedamiento que ideó hacia 1597 en la remodelación del templo medieval de Iturmendi [fig. 3],²⁰ con la misma solución de crucería en los dos tramos de la nave, ejecutada sobre un esquema de terceletes de cinco claves, con la polar y las subsidiarias unidas mediante ligaduras rectas, enriquecida con dos teorías de combados, mientras que la sacristía presenta el mismo diseño referido anteriormente en la capilla de Oco, proyecto hoy en

¹⁹ A.D.P., Procesos, Secr. Garro, c/ 158-n.º 24, f. 19; TARIFA CASTILLA, M.ª J., «Miguel de Altuna...», *op. cit.*, pp. 234-237; TARIFA CASTILLA, M.ª J., «Proyecto para la construcción de una capilla en la iglesia parroquial de San Millán de Oco (Navarra)», en IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. (coord. y ed.), *Trazas...*, *op. cit.*, pp. 752-755.

²⁰ A.D.P., Procesos, Secr. Oteiza, c/ 1027-n.º 1, f. 71; TARIFA CASTILLA, M.ª J., «Proyecto para la construcción de la nave, sacristía y escalera de caracol de la iglesia parroquial de San Miguel de Iturmendi (Navarra)», en IBÁÑEZ FERNÁNDEZ, J. (coord. y ed.), *Trazas...*, *op. cit.*, pp. 739-742.

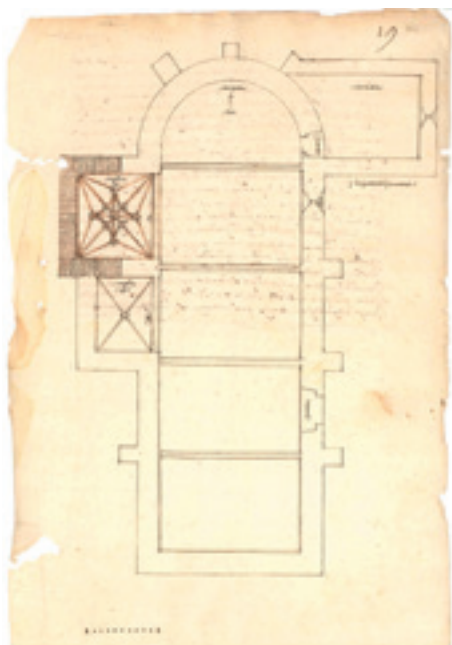


Fig. 2. Miguel de Altuna, planta de la iglesia de San Millán de Oco (Navarra) con el proyecto de construcción de una capilla, 1598. Archivo Diocesano de Pamplona.



Fig. 3. Miguel de Altuna, proyecto para la construcción de la iglesia de San Miguel de Iturmendi (Navarra), h. 1597. Archivo Diocesano de Pamplona.

día imperceptible tras las diferentes modificaciones que sufrió el edificio en los siglos del Barroco.²¹

De hecho, estas bóvedas nervadas no solo las aplicó Altuna a los proyectos que delineó como veedor, trazas en las se podría pensar que el cantero estaba limitado por la tradición imperante en los gustos estéticos de los promotores, reacios a las novedades que traía consigo la más vanguardista arquitectura renacentista italiana en las cubiertas. También hizo uso de ellas en las escasas edificaciones religiosas que contrató a título personal, ya que el cargo de veedor absorbería la mayor parte de su tiempo y esfuerzos, donde quizás podría haber tenido una mayor libertad creativa, empresas edilicias en las que contó con sus propios oficiales y criados, como el cantero y artillero Martín de Andiazábal, uno de sus hombres de confianza. Ello es perceptible en las fábricas que había contratado su padre y que tuvo que concluir Altuna tras el fallecimiento

²¹ TARIFA CASTILLA, M.^a J., «La habilidad de trazar...», *op. cit.*, pp. 157-158.



Fig. 4. Capilla mayor de la iglesia de San Juan Bautista de Ibiricu (Navarra).

Foto M.^a J. Tarifa.

de aquel en 1584, como las obras de las iglesias de Ibiricu, Ardanaz (Egüés), Barañáin, Artica y Huarte, entre otras,²² si bien la mayor parte de estas intervenciones han desaparecido como consecuencia de remodelaciones posteriores. En el caso de la iglesia de San Juan de Ibiricu, Altuna terminó en 1588 la ejecución de la capilla mayor y sacristía contratada seis años antes por su progenitor,²³ cerrando estos espacios con bóvedas nervadas de complejos diseños formadas por diagonales, terceletes, ligaduras y combados [figs. 4 y 5].²⁴ Asimismo, cuando contrató la sacristía de la iglesia de la Purificación de Elcano (Egüés),²⁵ que finalizó para 1596, volvió a apostar por un abovedamiento de terceletes de cinco

²² A.D.P., Secr. Ollo, c/ 756-n.º 4, f. 8.

²³ TARIFA CASTILLA, M.^a J., «Juan de Villarreal...», *op. cit.*, pp. 639 y 652-653.

²⁴ A.D.P., Secr. Garro, c/ 165-n.º 27.

²⁵ A.D.P., Secr. Araiz, c/ 421-n.º 36.



Fig. 5. Sacristía de la iglesia de San Juan Bautista de Ibiricu (Navarra).

Foto M.^a J. Tarifa.

claves, manteniendo, además, de este modo la unidad estilística con el resto de las bóvedas existentes en el templo.

EL CONOCIMIENTO DE LA TEORÍA ARTÍSTICA

A la instrucción en los medios de expresión gráfica, Miguel de Altuna sumó el manejo de tratados de teoría arquitectónica, que no solo daban solución a los distintos problemas planteados ante la práctica constructiva, proporcionando los conocimientos técnicos y científicos necesarios en la formación integral de los arquitectos, sino que, sobre todo, fueron un excelente repertorio de imágenes en el que los artistas se inspiraron. Uno de esos volúmenes fue el *Tercero y Cuarto de Architectura* de Sebastiano Serlio, en la edición castellana de Francisco de Villalpando de 1552, de cuyo empleo hizo gala Juan de Villarreal, su padre, en 1556 cuando «en calidad de entallador» labró la portada pétrea del Hospital de Nuestra Señora de la Misericordia de Pamplona (hoy Museo de Navarra), lo que denota su habilidad en la labor ornamental del trabajo de la

pedra con un repertorio renacentista, como reflejan los estípites antropomorfos que la embellecen inspirados en las portadas del tratado.²⁶

Además, Altuna tuvo, sin lugar a dudas, acceso a los libros de teoría artística que su cuñado, el genovés Juan Luis Musante, casado con su hermana Catalina en 1577, poseía en su vivienda de Pamplona, localidad a la que había llegado en 1575 para dirigir como maestro mayor de obras reales los trabajos de la ciudadela iniciada en 1571 de acuerdo con las trazas dadas por el ingeniero del monarca Felipe II, Jacobo Palar Fratín. Una biblioteca que en el momento del fallecimiento de Musante en 1587 contaba con 114 volúmenes de variadas disciplinas, humanísticas y científicas, y de otras materias afines a la construcción (matemáticas, geometría, aritmética, perspectiva o fortificación), además de tratados de arquitectura, como los de Vitruvio, Alberti, Serlio, Vignola o Palladio.²⁷

A través de la consulta de los volúmenes de teoría artística, Altuna tuvo acceso a una arquitectura culta, ejemplares impresos que probablemente le sirvieron de guía y modelo a la hora de acometer una empresa edilicia, cuya autoría revelamos en el presente trabajo, el claustro del convento de Nuestra Señora del Carmen de Pamplona, que contrató el 10 de mayo de 1593, a realizar con piedra sillar bien labrada.²⁸ Años más tarde, el 22 de abril de 1598, Altuna firmó un nuevo condicionado con los frailes, por el que se comprometió a ejecutar «quatro pilares y columnas con sus basas y capiteles grandes que a de hazer para las quatro esquinas del claustro del dicho monasterio [...] conforme a la horden y traça que estan comencadas».²⁹ Desafortunadamente, no se ha conservado ningún resto de aquel complejo conventual emplazado extramuros en el barrio de la Magdalena, que fue abandonado por los religiosos para erigir uno nuevo en el interior de la ciudad a partir del siglo XVII, pero seguramente Altuna labró los capiteles del claustro de acuerdo con los órdenes clásicos imperantes en aquel momento, utilizando para ello, a modo de fuente gráfica, algu-

²⁶ TARIFA CASTILLA, M.^a J., «Juan de Villarreal...», *op. cit.*, pp. 647-649; TARIFA CASTILLA, M.^a J., «La cultura arquitectónica de los artistas en la Navarra del siglo XVI», *Príncipe de Viana*, 253, Pamplona, Institución Príncipe de Viana, 2011, pp. 471-472.

²⁷ TARIFA CASTILLA, M.^a J., «La biblioteca del genovés Juan Luis de Musante (1587), maestro mayor de obras reales de Felipe II», *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, 23, Madrid, Departamento de Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid, 2011, pp. 31-46.

²⁸ A.G.N., Prot. Not., Mendigorriá, Juan Igal, 1593, n.º 54.

²⁹ A.G.N., Prot. Not., Mendigorriá, Juan Igal, 1598, n.º 55.

na de las láminas que ilustraban los tratados de arquitectura renacentista, como las estampas recogidas en las ediciones de los volúmenes de Serlio,³⁰ Vignola³¹ o Palladio.³²

PROYECCIÓN SOCIAL Y ECONÓMICA

Al igual que el resto de los maestros que trabajaron en territorio navarro a lo largo del siglo XVI, Altuna perteneció a la clase media artesanal, heredando el oficio de cantero y el taller de su padre, como era habitual en la época, especialmente en esta ocupación edilicia.³³ No obstante, la dedicación a la cantería en esta familia no superó estas dos generaciones, tiempo suficiente para alcanzar un ascenso económico y social. De hecho, ninguna de las hijas de Altuna contrajo matrimonio con un profesional de la construcción, sino que se desposaron con hombres de mayor rango social y fortuna. Por ejemplo, Juana se casó con Amador de Arriarán y Gaona, hijo de Juan Martínez de Arriarán y Gaona, señor de Arraya y del palacio de Legazpi, y de Magdalena de Lasalde, quienes aportaron al matrimonio numerosos bienes inmuebles, como el palacio de Legazpi (Zumárraga) con su herrería y molino, numerosas tierras de manzanas, castaños y robledales, cuatro sepulturas que poseían en la iglesia de Zumárraga y los numerosos bienes vinculados al mayorazgo de Larraya.³⁴

La mayor parte de la carrera profesional de Miguel de Altuna la ocupó en el desempeño del destacado puesto de veedor al servicio de la diócesis pamplo-nesa, frente a la escasa obra propia contratada, lo que reportó no solo prestigio profesional, sino también bienestar económico, como revela su testamento, que damos a conocer en el presente estudio, otorgado en Pamplona el 23 de

³⁰ SERLIO, S., *Regole generali di architectura sopra le cinque maniere degli edificione* (Venecia, 1537); SERLIO, S., *L'Architettura. I libri I-VII e Extraordinario nelle prime edizioni*, ed. F. Paolo Fiore, Milán, Il Polifilo, 2001.

³¹ VIGNOLA, I. B. da, *Regola delli cinque ordini d'architettura* (Roma, 1562), Valencia, Universidad Politécnica de Valencia, 2002.

³² PALLADIO, A., *I quattro libri dell' architettura* (Venecia, 1570), ed. L. Magagnato y P. Marini, Milán, Il Polifilo, 1980.

³³ De hecho, hasta el fallecimiento de Juan de Villarreal, Altuna trabajó en la cuadrilla de su padre, sin independizarse profesionalmente. A.D.P., Secr. Ollo, c/ 756-n.º 4, f. 8.

³⁴ A.D.P., Secr. Ibáñez, c/ 428-n.º 13, ff. 65-65v.

noviembre de 1601,³⁵ falleciendo dos días después. Por ejemplo, en la época era señal de cierta categoría social la posesión de una tumba dentro de la iglesia parroquial, como era el caso de Miguel, quien en su codicilo ordenó que su cadáver fuese enterrado en su localidad natal de Villarreal, en la sepultura en la que descansaban sus padres y antepasados.³⁶

También era signo de holgura monetaria la fundación de capellanías, la creación de memorias de misas y las mandas de carácter devocional con donativos destinados a determinadas iglesias y santos, si bien esta conducta era habitual en la época dada la religiosidad imperante en aquel momento. Así, Altuna dejó estipulado que la misma semana en la que expirase se le dijese «veynte y dos misas rogarias en el monasterio de Nuestra Señora del Carmen» de Pamplona por su descanso eterno, además de otra misa el sábado de esa semana, entregando para ello un donativo de 4 ducados.³⁷ También ordenó la fundación de una capellanía en la iglesia de San Martín de Villarreal, de cuatro misas semanales que finalizarían con un responso sobre su tumba por el bien de su alma y la de sus familiares, que dotó con 600 ducados que debían ponerse a censo.³⁸ Además, en algunas de las iglesias en las que había contratado obras a título personal, y en las que todavía le debían parte de sus jornales, Altuna hizo «gracia» o cesión de ciertas cantidades en beneficio de esos templos, como 10 ducados en la parroquial de Ardanaz (Izagaondoa), 16 en la de Egüés, 8 en la de Elcano, otros 8 en la de Ibiricu y 6 en la de Artica.

Las dotes matrimoniales que los maestros otorgaban a sus hijas también eran reflejo de la capacidad económica de sus progenitores y, en general, se trataba de aportaciones cuantiosas. Altuna entregó en octubre de 1600 a su hija Juana, que se había desposado en la iglesia parroquial de Villarreal con Amador de Arriarán y Gaona, 6.000 ducados «para sustentar las honras y cargas del matrimonio», además de una serie de enseres de casa, como «seis camas cumplidas al huso de la tierra de la dicha Villarreal y Çumarraga, y mas una jarra de plata de valor de diez y ocho ducados y mas dos taças de plata de valor de cada diez ducados y un medio salero con sus dos pies de plata del valor de qua-

³⁵ A.G.N., Prot. Not., Mendigorria, Juan Igal, 1601, n.º 140.

³⁶ A.G.N., Prot. Not., Mendigorria, Juan Igal, 1601, n.º 140, f. 1.

³⁷ A.G.N., Prot. Not., Mendigorria, Juan Igal, 1601, n.º 140, f. 1.

³⁸ A.D.P., Secr. Ibáñez, c/ 428-n.º 13. Años más tarde, en enero de 1614, el capellán Miguel de Iriarte expuso que la renta era «tenué» para los rezos estipulados inicialmente por Altuna, motivo por el que estos oficios religiosos se redujeron a dos semanales. A.D.P., Secr. Huarte, c/ 435-n.º 2.

tro ducados y seys cucharas de plata y veynte quatro platos de estaño mayores y menores». ³⁹ Cuando Altuna redactó su testamento en noviembre de 1601, confesó que le había entregado a su hija hasta el momento por la dotación matrimonial algo más de 3.000 ducados, por lo que completaría el resto del dinero acordado cediéndole la casa que poseía en Villarreal, junto con el buey, el molino, los manzanares y otros bienes pertenecientes a la vivienda. ⁴⁰ No obstante, en el momento de fallecer, Miguel contaba en su domicilio pamplonés con varias bolsas de dinero que sumaban 3.284 reales, ⁴¹ a lo que habría que añadir los caudales que le debían por las obras contratadas y realizadas, contabilidad que el cantero tenía perfectamente registrada, «como consta en el libro manual que esta en mi caxon». ⁴²

La posesión de criados era otro rasgo más de bienestar económico, siendo frecuente que en los testamentos de los maestros se dejasen donativos a las sirvientas por los buenos servicios prestados, como es el caso de Altuna, que legó a su sirvienta Catalina 16 ducados. ⁴³

Respecto al capítulo de los bienes muebles, el mobiliario común en la época para esta clase media artesanal era escaso y no presentaba grandes lujos, ya que apenas estaba compuesto por camas, mesas, bancos, varias arcas y cofres. Altuna también tenía en su vivienda pamplonesa una arquimesa de taracea, donde guardaba los dineros en metálico y las joyas, que también eran signo de bonanza económica, como un *agnus dei* de plata sobredorado y tres sortijas, cuatro botones de oro esmaltados y varias piezas de vajilla de plata, concretamente dos cucharas, un tenedor y una taza de pie bajo. ⁴⁴

Asimismo, los bienes inmuebles o raíces resultan muy elocuentes a la hora de medir la posición económica de los artífices. Altuna poseía una casa en su localidad natal de Villarreal; otra vivienda en Pamplona, en la que residía, situada «en la esquina de la plaça de armas de Palacio», es decir, próxima al palacio del virrey de Navarra y a la basílica de San Fermín, en el barrio de la Navarrería; ⁴⁵

³⁹ A.D.P., Secr. Ibáñez, c/ 428-n.º 13, ff. 65-68v.

⁴⁰ A.G.N., Prot. Not., Mendigorriá, Juan Igal, 1601, n.º 140, f. 6.

⁴¹ A.G.N., Prot. Not., Mendigorriá, Juan Igal, 1601, n.º 140, ff. 7v.-8v.

⁴² A.G.N., Prot. Not., Mendigorriá, Juan Igal, 1601, n.º 140, f. 3v.

⁴³ A.G.N., Prot. Not., Mendigorriá, Juan Igal, 1601, n.º 140, f. 6v.

⁴⁴ A.G.N., Prot. Not., Mendigorriá, Juan Igal, 1601, n.º 140, ff. 7v.-8v.

⁴⁵ Esta casa fue tasada el 22 de mayo de 1603 a petición de la viuda de Altuna por Domingo de Lierma y Martín de Segura en 210 ducados. A.G.N., Prot. Not., Mendigorriá, Juan Igal, 1603, n.º 88.

y otra vivienda en esta misma ciudad, en la calle de San Martín, que en 1592 tenía alquilada por 19 ducados.⁴⁶

En definitiva, Miguel de Altuna fue un profesional de la construcción que en su etapa de iniciación aprendió los aspectos técnicos del oficio bajo el amparo de la cuadrilla de canteros comandada por su progenitor, Juan de Villarreal, a los que sumó la formación en el diseño arquitectónico y el conocimiento de la teoría artística del Renacimiento. La destreza alcanzada en el ejercicio de la profesión, tanto en el ámbito proyectual como en la práctica edilicia, le permitió suceder a su padre en el relevante puesto de veedor de obras eclesiásticas del obispado de Pamplona, que ocupó vitaliciamente desde 1584 a 1601, disfrutando de una posición económica acomodada. Desde el desempeño de este privilegiado cargo, de amplia proyección profesional, impuso, a través de las trazas que proporcionó a los maestros de obras, el lenguaje artístico a seguir en las edificaciones religiosas dependientes de la diócesis pamplonesa, marcando las directrices artísticas por las que discurrió la arquitectura navarra y guipuzcoana del último tercio del siglo XVI, con una fuerte presencia de la tradición tardogótica en las plantas y soluciones abovedadas de diseños nervados, frente a la escasa asimilación de las soluciones clasicistas más vanguardistas, que apenas calaron en la zona.

⁴⁶ A.D.P., Secr. Ibáñez, c/ 428-n.º 13, f. 65; A.G.N., Prot. Not., Medigorría, Juan Igal, 1592, n.º 81.

CRISTINA DE MIDDEL Y EL FOTOLIBRO. HUMOR, SUBJETIVIDAD Y LIBERTAD COMO DISTINTIVOS DE AUTORÍA¹

BLANCA TORRALBA GÁLLEGO
Universidad de Zaragoza

CRISTINA DE MIDDEL (ALICANTE, 1975) ES UNA DE LAS CREADORAS VISUALES contemporáneas más prestigiosas y con mayor proyección internacional de nuestro país. Una artista libre, transgresora e irónica, que ha demostrado una originalidad asombrosa y una inagotable capacidad de sorprender en trabajos que, aunando calidad estética y voluntad crítica, propone una subjetiva e innovadora interpretación del mundo contemporáneo.

Pese a la importancia y el reconocimiento que ha alcanzado en los últimos años y debido, probablemente, a la estricta contemporaneidad del tema, no se ha realizado todavía ninguna investigación o monografía que trace su trayectoria profesional y examine los principios estéticos y procedimentales de su producción artística. Con la presente comunicación, nos proponemos romper con esta tendencia e introducir a Cristina de Middel en los estudios académicos. Nuestro objetivo es determinar los principales rasgos que la definen como autora, haciendo especial hincapié en su predilección por el formato fotolibro, y, seguidamente, exponer un análisis de la obra que la dio a conocer, *The Afronauts* (2012),² como pieza paradigmática.

¹ Esta investigación ha sido realizada en el marco del proyecto I+D: *Mujeres artistas en España, 1804-1939* (HAR 2017-84399-P), financiado por el Ministerio de Economía, Industria y Competitividad (MINECO), la Agencia Estatal de Investigación (AEI) y el Fondo Europeo de Desarrollo Regional (FEDER).

² MIDDEL, C. de, *The Afronauts* [fotolibro], Madrid, This Book Is True, 2012.

UN RECORRIDO DE IDA Y VUELTA

Cristina de Middel estudió Bellas Artes en la Universidad Politécnica de Valencia, especializándose en dibujo y cómic, pero estos le terminaron conduciendo a la fotografía, disciplina sobre la que se formó en la Universidad de Oklahoma. Una vez licenciada, experimentó cierto desencanto con el mundo artístico, no se sentía identificada con el discurso autorreferencial predominante, le resultaba vano, incomprensible e incluso endogámico.³ Frustrada, decidió trasladarse al extremo opuesto de la narración visual, donde el mensaje es menos personal pero el lenguaje más accesible, realizó un posgrado en Fotoperiodismo en la Universidad Autónoma de Barcelona y completó esta formación con cursos específicos relacionados con el periodismo bélico o el derecho humanitario.

A este recorrido académico hay que sumar una dilatada trayectoria profesional. Durante casi una década trabajó como reportera gráfica en el *Diario de Ibiza* y el diario alicantino *Información*, y colaboró con diferentes ONG como Cruz Roja o Médicos Sin Fronteras. En estos años, aprendió cuestiones que serán esenciales en su obra posterior, como la técnica o el ritmo frenético, pero, sobre todo, esta experiencia le llevó a adoptar una posición crítica hacia el uso que los medios de comunicación hacen de la imagen. Comprendió que en este tipo de plataformas no encajaba su concepción de la fotografía y, cansada de la rutina y las restricciones, empezó a experimentar, a crear sus propias versiones de la realidad en proyectos personales que le permitían utilizar la fotografía como un juego, en los que las posibilidades a la hora de contar historias se ampliaban enormemente. Más que eso, se hacían infinitas.

Se dio cuenta de que la fotografía documental no es suficiente para explicar el mundo, y decidió probar con la ficción, buscar los clichés y los estereotipos e incluirlos en la imagen para que quien la consuma pueda tener más contexto añadido del tan citado momento decisivo. Inició entonces un viaje de lo documental a la ficción, se reencontró con el mundo del arte, y halló las herramientas necesarias con las que proponer su personal interpretación del mundo. Rafael Doctor expresa de forma extraordinaria el sentido de este giro de 180° que la autora dio en su trabajo:

¿Dónde está la verdad? ¿Quién tiene el barómetro de verosimilitud de las cosas?
La belleza de la fotografía radica en su propia trampa, esa que nos está mostrando un

³ ACHIAGA, P., «Cristina de Middel», *El Cultural* (4/1/2016), <<https://www.elcultural.com/noticias/buenos-dias/Cristina-de-Middel/8734>> (consulta: 27/6/2019).

mundo en imágenes que una y otra vez descubrimos que han sido violadas de una u otra manera [...] Así, la verdad, si uno quiere saber dónde está, lo que posiblemente tiene que hacer es lo que hizo Cristina. Es decir, no pretender ir hacia la realidad, dejarla que se manifieste por sí misma a través de las rendijas del tiempo, de sus contradicciones, de sus incomprensibles formas de ser y estar y, sobre todo, dejar espacio a lo que normalmente no se le suele conceder.⁴

CRISTINA DE MIDDEL SE DEFINE COMO AUTORA

Como síntesis de esta etapa de su producción centrada en la práctica artística, la autora realizó *Autocakeography* (2015), una serie que, como su propio nombre indica, es un resumen de los últimos años de su vida contado mediante imágenes de tartas. Y, como no podía ser de otra forma, comienza con un pastel decorado a modo de portada de periódico que lleva por nombre *La verdad*, aludiendo al que de alguna manera será el *leitmotiv* de su obra, esa frágil frontera entre la realidad y la ficción. Podría decirse que, hasta el momento, la principal relación entre sus creaciones es esa crítica a la prensa, a cómo se simplifica el mundo en lo que denomina «10 artículos, 15 imágenes y esta es la verdad».⁵ Una reducción que no deja tiempo para el análisis en unos medios que premian el sensacionalismo y la inmediatez frente al trabajo bien hecho. Cristina de Middel, tras abandonar dicho ámbito, afirmó que: «All I have to say in photography is just a reaction to my days as a photojournalist and in some ways, revenge».⁶

Además, al jugar con elementos aparentemente tan intrascendentes como son las tartas para explicar momentos esenciales de su carrera, esta serie permite introducir otro rasgo fundamental de la autora, que es esa concepción lúdica de la fotografía. La idea de juego, entendida de diversas maneras, está presente en la práctica totalidad de sus trabajos, tanto en su producción como en su labor curatorial. Ese mismo componente lúdico, en este caso como una especie

⁴ DOCTOR RONCERO, R., «En torno a la belleza del monstruo del Lago Ness», en CHIAPPE, D. (coord.), *Cristina de Middel*, Madrid, La Fábrica, 2015, p. 10.

⁵ Álvarez Montero, C., «Ojo, mucho ojo: Cristina de Middel», *Vice* (17/4/2015), <https://www.vice.com/es_co/article/mvyv7y/ojo-mucho-ojo-cristina-de-middel> (consulta: 26/6/2019).

⁶ PADUA, P., «A Conversation with Cristina De Middel», *Lavalette* (25/2/2013), <<http://www.lavalette.com/a-conversation-with-cristina-de-middel/>> (consulta: 27/6/2019).

de juego de intertextualidad, de referencias, lo encontramos en su página web oficial, que convierte en toda una declaración de intenciones. En ella, toma la estética propia de un periódico, pero no de uno cualquiera, ya que los titulares que se leen sobre las imágenes están extraídos del semanal de noticias ficticias *Weekly World News*, anunciando así algunas de las claves de su producción antes si quiera de mostrar su obra.

Cristina de Middel busca siempre explorar las posibilidades de la fotografía en su desarrollo como lenguaje, para lo que se inspira en las estrategias utilizadas en otros medios como el cine o, especialmente, la publicidad, para hacer eficaz una imagen. Entre ellas, se inclina por la provocación, con la que pretende generar controversia para lograr que debates manidos pero anquilosados se aborden desde una perspectiva fresca. Para conseguir ese componente provocativo, se vale de uno de los elementos más típicos de su estilo, que es ese humor sutil y elegante con el que amplía las fronteras de lo tolerable y explora lo improbable [fig. 1]. Ella misma afirmó que «casi un 50-60% [de su obra] es hacer un chiste de buen gusto»,⁷ pero esto no significa que carezca de mensaje serio o planteamiento crítico; al contrario, es un humor absurdo muy inteligentemente puesto, con el que alumbra realidades y plantea posibilidades futuras. Cristina de Middel entiende la comedia como «gran arma de crítica»,⁸ y, en este sentido, declara que: «El humor da un nivel de libertad. Es importantísimo. Estamos viviendo un cuestionamiento constante de los límites del humor y este es uno de los signos más preocupantes de la deriva oscurantista en la que estamos inmersos. A mí me gusta lanzar preguntas y provocar a la gente».⁹

Su objetivo es que el espectador no sepa cómo reaccionar a una imagen, ya que considera que es la clave para que la fotografía crezca y empiece a consolidarse como lenguaje, que se olviden los códigos asumidos y se empiece de nuevo a leer las imágenes. Retomando las palabras del artista y teórico Moholy-Nagy, que hace casi cien años proclamaba que «no el que ignore la escritura, sino el

⁷ *Atención obras - Entrevista a Cristina de Middel, Premio Nacional de Fotografía 2017* (10/1/2018), RTVE, <<http://www.rtve.es/alacarta/videos/atencion-obras/atencion-obras-entrevista-cristina-middel-premio-nacional-fotografia-2017/4414879/>> (consulta: 7/4/2019).

⁸ SÁNCHEZ, M., «Presentadas las exposiciones de la ‘Carta Blanca’ de Cristina de Middel», *Albedo Media* (6/6/2018), <<https://www.albedomedia.com/cultura/estado-del-arte/presentadas-las-exposiciones-de-la-carta-blanca-de-cristina-de-middel/>> (consulta: 22/5/2019).

⁹ ESPINOSA, G., «Cristina de Middel. “El humor es libertad”», *Mujer Hoy*, 1053, 2019, p. 20.



*Fig. 1. Cristina de Middel, Samani
(de la serie The Perfect Man), 2016.
Magnum Photos.*

que ignore la fotografía, será el analfabeto del futuro»,¹⁰ la autora considera que el gran reto de este siglo es educar visualmente a la población. La de Cristina de Middel es lo que Fontcuberta denominaría una fotografía «contravisiva»,¹¹ ya que busca pervertir el principio de veracidad tradicionalmente asociado a la imagen fotográfica. En la mayoría de sus proyectos, la artista pone en duda esa ilusión de realidad, apuesta por la narración fabulada como otra forma de documento y configura universos ficcionados que terminan constituyendo otro de los rasgos propios de su estilo. Lo que hace es construir la puesta en escena de una representación o interpretación subjetiva de los hechos, unos hechos que ella imagina pero que muchas veces tienen una base real.

Para Cristina de Middel, el arte es una forma de comunicación superior, en la que el esquema puede ser alterado pero no perder su esencia,¹² y, en conse-

¹⁰ MOHOLY-NAGY, L., «Fotografie ist Lichtgestaltung», *Bauhaus*, vol. II, n.º 1, enero de 1928, pp. 2-9.

¹¹ FONTCUBERTA, J., *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona, Gustavo Gili, 2015, pp. 128-129.

¹² ACHIAGA, P., «Cristina de Middel», *op. cit.*



Fig. 2. *Cristina de Middel*, fotografía de la serie *Sharkification*, 2015.
Magnum Photos.

cuencia, concibe al artista como un «supercomunicador», que se expresa utilizando un lenguaje propio. En sus creaciones, las vertientes estética y narrativa mantienen una relación de equilibrio paradigmática,¹³ lo que probablemente se deba a esa posición poco habitual que ocupa entre dos grandes categorías cuya rigidez pone en cuestión, como son el fotoperiodismo y la fotografía artística. El resultado son unas obras extraordinarias, en las que toma la temática periodística y la vocación informativa del documental, pero utiliza la libertad del lenguaje artístico [fig. 2]. Ella misma ha bromeado en varias ocasiones afirmando que es algo que venía con su apellido, que se quedó a mitad de camino, y ahora es demasiado artística para estar en prensa y demasiado documental

¹³ MARIANI, N., «Jugando con la realidad. Entrevista a Cristina de Middel», *Nicola Mariani. Arte y Sociedad* (2/11/2011) <<http://nicolamariani.es/2011/12/02/jugando-con-la-realidad-entrevista-a-cristina-de-middel/>> (consulta: 26/6/2019).

para estar en el mundo del arte.¹⁴ En este sentido, puede decirse que, de entre todos los rasgos que definen su obra, hay una característica que destaca sobre las demás, que la diferencia del resto de creadores, y es que, de alguna manera, Cristina de Middel ha logrado construir un puente entre el fotoperiodismo, la fotografía documental y la fotografía de expresión artística.¹⁵

EXPLORACIONES EN TORNO AL FOTOLIBRO

En esa investigación constante de las potencialidades de la fotografía, la artista encontró en el fotolibro el medio de expresión ideal para comunicarse, para contar sus historias. Supo explotar al máximo las posibilidades de un tipo de publicación que no pretende ser ni un catálogo ni un portfolio, sino más bien una unidad armónica en la que las imágenes, que sustentan la carga narrativa, se acompañan con diversos materiales que interactúan con ellas, configurando un mundo propio en cada pieza.

Ese deseo de explicar el mundo de otra manera coincidió con un momento de crisis económica, en el que además la fuerza de Internet y el mundo digital desbarataron los modelos de negocio habituales de la fotografía. Esta coyuntura impulsó a una nueva generación de fotógrafos a crear editoriales independientes, configurando un espacio en el que experimentar con libertad nuevos lenguajes y procesos de trabajo que supusieron un cambio de paradigma en la fotografía de autor española.¹⁶ Y, dentro de este, Cristina de Middel se ha convertido en la punta de lanza del *boom* que vive el fotolibro. Merece la pena insistir en la relevancia de la original interpretación del formato que propone la autora, que ha hecho que su trabajo sea referencial. Y para ello, basta recordar las palabras del jurado al concederle el Premio Nacional de Fotografía en 2017, que manifestó que era merecedora del galardón «por el reconocimiento nacional e internacional que ha conseguido a través de sus trabajos, en los que

¹⁴ «Lección inaugural curso 2018-19 con Cristina de Middel (entrevista completa)», vídeo publicado en YouTube por la UOC – Universitat Oberta de Catalunya (19/11/2018), <<https://www.youtube.com/watch?v=t1V6ndbnCus>> (consulta: 26/6/2019).

¹⁵ *Generación Instantánea – Cristina de Middel: Entre realidad y ficción – Capítulo 1 | Playz*, RTVE, 2018, <<http://www.rtve.es/playz/videos/generacion-instantanea/generacion-instantanea-cristina-middel-entre-realidad-ficcion/4465601/>> (consulta: 27/6/2019).

¹⁶ URIARTE, J., «Jon Uriarte: «El Fotolibro: Aquí y Ahora»», *Foto Colectania Blog* (18/6/2014), <<https://fotocolectania.wordpress.com/2014/06/18/jon-uriarte-el-fotolibro-aqui-y-ahora/>> (consulta: 27/6/2019).

replantea los límites de la realidad del lenguaje fotográfico, al mismo tiempo que ha innovado el ámbito del libro de fotografía, otorgándole una nueva dimensión como obra de arte total».¹⁷

El formato libro permite que la fotografía interactúe con otros lenguajes, y se presenta además como la solución perfecta para confeccionar unos trabajos que se basan más en la narración o secuenciación que en la experiencia estética de la imagen. De este modo, la autora configura un vasto repertorio de relatos visuales en los que, con fotografías y otros elementos, consigue llevar la reflexión del espectador a una lectura más profunda que la que suscitarían las imágenes expuestas en una pared. El fotolibro se convierte así en una excelente manera de culminar cada proyecto, y, además, tiene una ventaja sobre otras formas de difusión, porque cruza fronteras y perdura en el tiempo.

Por ahora, Cristina de Middel ha conseguido su objetivo, es imposible reconocer sus creaciones por un estilo o estética común. Ella misma afirmaba que la fórmula que ha encontrado es precisamente no tener fórmula.¹⁸ Por lo tanto, sus fotolibros son muy distintos unos de otros y visualmente tienen poca o ninguna relación, pero tienen algo en común, en todos ellos busca redefinir la fotografía documental y reflexionar acerca del potencial de la imagen fotográfica a la hora de contar historias [fig. 3].

Historias del mundo en que vivimos todos, que colman lagunas dentro de la representación que el fotoperiodismo hace del mismo y proponen nuevos enfoques sobre el tratamiento de grandes temas. Pero lo hace desde la ficción, porque muchas veces la realidad no se explica bien a sí misma. Para comprenderla, no solo hay que documentar acontecimientos, sino también miedos y esperanzas, hay que ponerse en la piel del retratado. Y esto es lo que le lleva a ese alejamiento constante, tanto geográfico como conceptual, de la vieja Europa,¹⁹ a viajar en sus proyectos de China a la India, pasando por México, Brasil, Nigeria o el océano Ártico, entre otros puntos del planeta.

¹⁷ «Cristina de Middel, Premio Nacional de Fotografía 2017», Ministerio de Cultura y Deporte (27/10/2017), <<http://www.culturaydeporte.gob.es/prensa-mecd/actualidad/2017/10/20171027-pn-fotografia.html>> (consulta: 26/6/2019).

¹⁸ BESTARD, C., «Cristina de Middel: “La fórmula que he encontrado es no tener fórmula”», *Madriz* (19/4/2017), <<http://www.madriz.com/cristina-de-middel-la-formula-que-he-encontrado-es-no-tener-formula/>> (consulta: 26/6/2019).

¹⁹ «GRAFÍAS... CRISTINA DE MIDDEL, Conversaciones de Paso», vídeo publicado en YouTube por fotografos ecuatorianos (29/8/2016), <<https://www.youtube.com/watch?v=OAL-sKMiIvk>> (consulta: 25/7/2019).



*Fig. 3. Cristina de Middel, Ijewo (de la serie This is What Hatred Did), 2014.
Magnum Photos.*

A través de todos estos trabajos, que, como afirma Ianko López, «conjugan elementos políticos, poéticos, testimoniales, visuales y narrativos sin disonancias aparentes»,²⁰ Cristina de Middel propone una interpretación del mundo irónica y subjetiva, al tiempo que subraya el fotolibro como el medio de creación con el que se define e identifica como autora.

²⁰ LÓPEZ, I., «Cristina de Middel: el arte de la empatía», *AD España* (23/6/2015), <<https://www.revistaad.es/arte/articulos/cristina-de-middel-arte-de-otro-planeta/17246>> (consulta: 26/6/2019).

UN EJEMPLO PARADIGMÁTICO: *THE AFRONAUTS*

Como se ha mencionado anteriormente, Cristina de Middel intenta siempre llenar los vacíos dentro de la representación que los medios de comunicación occidentales ofrecen del mundo. Y, en este sentido, una de las áreas geográficas que históricamente ha resultado más perjudicada es el continente africano. La escritora nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie expone con claridad el enfoque restrictivo con el que suele hablarse de lo relacionado con África y del peligro que supone conocer un único punto de vista: «El relato único crea estereotipos, y el problema de los estereotipos no es que sean falsos, sino que son incompletos. Convierten un relato en el único relato».²¹ Diez años trabajando para diversos periódicos y ONG fueron suficientes para darse cuenta de que los medios occidentales, con una perspectiva condescendiente y paternalista, continúan reproduciendo esa imagen de África a la que permanecen aferrados: «la del continente fallido».²² Consciente de ello, Cristina de Middel trata de proporcionar narrativas y perspectivas poco habituales en sus trabajos, entre los que destaca *The Afonauts*, su obra más conocida y reconocida.

En 1964, y recién independizada de Reino Unido, Zambia quería demostrar su potencial al mundo, por lo que, en ese contexto de la carrera espacial, hizo lo que hacían el resto de naciones para mostrar su grandeza: intentar llegar a la Luna (e incluso de allí a Marte, con un sistema de catapulta). Finalmente, el proyecto dirigido por el profesor Edward Makuka Nkoloso fracasó, pero la anécdota histórica de este programa espacial zambiano quedó ahí, y lo que hace Cristina de Middel es recuperarla, ocupar esa biblioteca visual todavía vacía, utilizarla para proponer un nuevo enfoque sobre la imagen de las realidades africanas y al mismo tiempo tratar un tema tan universal como es el sentimiento de fascinación que el espacio provoca en el ser humano [fig. 4].

Lo interesante para Cristina de Middel no era tanto contar la historia, sino más bien reproducir su reacción al escucharla por primera vez. Así, *The Afonauts* no trata sobre si los zambianos llegaron o no a la Luna, *The Afonauts* trata sobre la reacción del público al enterarse de que los africanos intentaron

²¹ ADICHIE, C. N., *El peligro de la historia única*, Barcelona, Penguin Random House, 2018, p. 22.

²² KRIES, M., y KLEIN, A. (eds.), *Making Africa – Un continente de diseño contemporáneo* (catálogo de exposición), Bilbao, FMGB Guggenheim Bilbao Museoa, Vitra Design Museum GmbH, 2015, p. 27.



Fig. 4. Cristina de Middel,
Iko Iko (de la serie *The
Afronauts*), 2011.
Magnum Photos.

hacerlo, y esta suele ser de risa, de incredulidad o de condescendencia. *The Afronauts* trata entonces acerca de los prejuicios generalizados sobre África, un problema del que sería prácticamente imposible hablar con fotografía documental y difícilmente se conseguiría la eficacia que logra Cristina de Middel. La autora lleva al extremo los estereotipos, casi hasta lo ridículo, los hace tan evidentes que el público no puede esconder su reacción. Coloca al espectador cara a cara con sus prejuicios y le desvela el sinsentido de estos. Pero no lo hace de forma violenta sino a través del humor, como apuntaba en una ocasión, «it's just like saying strong words with a beautiful smile».²³

Con un presupuesto total inferior a 1.000 euros, Cristina de Middel creó este conjunto de imágenes tomadas en lugares que nada tienen que ver con Zambia,²⁴ protagonizadas por modelos que nada tienen de astronautas, que lucen trajes coloridos confeccionados con ayuda de su abuela. Lo que hizo fue

²³ BROOK, P., «Photos find fictional fun in amateur space program», *Wired* (23/4/2012), <<https://www.wired.com/2012/04/photos-find-fictional-fun-in-amateur-space-program/?pageid=7619&pid=1985&viewall=true>> (consulta: 27/6/2019).

²⁴ Las fotografías están tomadas en distintos países, como por ejemplo España, Italia, Palestina, Senegal, Estados Unidos, etc., pero ninguna está realizada en Zambia.

combinar elementos de dos grandes fuentes iconográficas como son África y la Carrera Espacial en composiciones que recrean ese imaginario colectivo que invadiría la mente de gran parte de la sociedad contemporánea al oír esta historia, incluida la suya. Mezcla elefantes, telas de colores y chozas de barro con referencias a las aventuras espaciales más conocidas del mundo del cómic, del cine y de la televisión. Construye una documentación del estereotipo partiendo de Tintín, Barbarella o Flash Gordon en el mundo de la historieta, y *2001: A Space Odyssey* o *Star Wars* en el del cine, pero viste a sus astronautas con telas estampadas para representar el principal estereotipo sobre el que reflexiona esta obra, el de lo africano.

Unos tejidos teñidos a la cera que llegaron al continente a mediados del siglo XIX, pero fueron reconvertidos en símbolo de identidad por los países africanos, y todavía hoy muchos creadores contemporáneos utilizan en sus trabajos, entre los que destaca especialmente el británico-nigeriano Yinka Shonibare, cuyas obras esconden reflexiones fundamentales en torno a estas telas wax.²⁵ Además, es interesante destacar que, entre su extensa producción escultórica encontramos ejemplos que pueden relacionarse con los protagonistas de Cristina de Middel, figuras como *Cloud 9* o *Spacewalk*, que podrían formar parte de cualquier exposición de *The Afronauts*. Asimismo, podemos mencionar otros artistas, como el zimbabuense Gerald Machona, que crean afronautas con coloridos trajes espaciales en piezas como *Ndiri Afronaut* o *Uri Afronaut*.

Para compensar el aspecto un tanto naif que resulta de esas composiciones poéticas de escenificaciones oníricas, a las que el color de las telas dota de una apariencia amable y la presencia de elefantes confiere un aire surrealista, Cristina de Middel combina sus fotografías con elementos de diversa naturaleza. Incluye en el libro cartas, recortes de prensa, planos, croquis o fotografías antiguas; documentos que ubicamos dentro de un marco de credibilidad construido culturalmente, algunos de ellos inventados, pero otros auténticos, aunque levemente modificados. Con todo ello, genera un archivo ficticio de lo que pudo haber sido aquella aventura espacial zambiana, y lo fusiona en el medio de expresión que resulta más adecuado para contar su historia, el fotolibro.

En cuanto a las particularidades narrativas, hay que señalar que la estructura que presenta la obra es una suerte de híbrido, porque si bien es cierto que parece comenzar con una narrativa clásica, pronto rompe con esta y se inclina por una opción más experimental. En la segunda mitad del libro, la

²⁵ KRIES, M., y KLEIN, A. (eds.), *Making Africa – Un...*, op. cit., p. 291.



*Fig. 5. Cristina de Middel, Bongo (de la serie The Afnonauts), 2010.
Magnum Photos.*

linealidad anterior se sustituye por una yuxtaposición de imágenes tan heterogéneas como evocadoras, hasta llegar a la última fotografía, en la que aparece un perro contemplando un cielo oscuro en el que, como en la portada, destaca la Osa Mayor. De alguna forma vuelve a la idea inicial, convierte el relato en una estructura circular, pero, sobre todo, dota al libro de un final abierto. Es la manera que tiene de cerrar la historia sin contar si consiguieron o no llegar a la Luna, subrayando el hecho de que cualquier ser viviente puede sentir esa fascinación por el universo [fig. 5].

Esta asombrosa historia ha traspasado las fronteras del fotolibro, ya que Cristina de Middel creó también una versión digital, poniendo de manifiesto la manera en que concibe al fotógrafo, que tiene que ser ese «supercomunicador» capaz de utilizar todas las herramientas que tiene a su alcance para hacer llegar su historia al mayor número de espectadores posible, ya sea a través de un montaje expositivo, de las páginas de un libro o de la pantalla de un iPad. En

este caso la de *The Afronauts*, una historia basada en la documentación de un sueño imposible que solo existe en imágenes. Una aventura utópica que cautivó también a la cineasta ghanesa Frances Bodomo, quien la volvió a rescatar en un inspirador cortometraje que tituló *Afronauts* (2014).

Para finalizar, merece la pena insistir en que fue con la publicación de esta obra cuando Cristina de Middel se dio a conocer en el panorama fotográfico mundial. Este fotolibro, una pieza casi artesanal cuyas imágenes han dado la vuelta al mundo, supuso un antes y un después en el uso del formato, hasta convertirse en una obra de culto, un modelo a seguir para fotógrafos nacionales e internacionales. Pero el valor de *The Afronauts* va más allá, esta historia real narrada con una estética delirante evidencia la sinrazón de los estereotipos y demuestra que en la historia del continente africano, como en la de cualquier otro lugar del mundo, también hay espacio para los soñadores.

Parece que podemos mirar al futuro con optimismo y seguir disfrutando de la carrera meteórica de una autora que continuará abriendo debates, rompiendo barreras y poniendo patas arriba las categorías establecidas. En este sentido, me gustaría concluir sumándome a ese anhelo con el que Fontcuberta finaliza el capítulo introductorio de *La cámara de Pandora*: «Que la fotografía que nos queda, más que el arte de la luz, devenga el arte de la lucidez».²⁶ Una categoría, la de la lucidez, en la que sin duda se integra Cristina de Middel, que se muestra una creadora dispuesta a reformular la fotografía en términos de género y formato, pero también la mirada del público. Una autora que escoge el fotolibro como principal línea de creación, lo convierte en un objeto artístico con entidad propia y configura piezas de extraordinaria calidad que suponen al mismo tiempo un desafío y un obsequio para el lector. Trabajos comprometidos con los que propone nuevos relatos que complementen la historia única divulgada hasta la fecha. Una artista versátil, de estilo inclasificable, que como autora apuesta por la ficción, pone en cuestión el trinomio fotografía–realidad–verdad y trata de modificar la manera en que consumimos la información visual.

La suma de todo ello ha convertido a Cristina de Middel en una de las artistas visuales más reconocidas del panorama nacional, una narradora extraordinaria que desde el pasado mes de junio es fotógrafa asociada de la agencia Magnum Photos, poniendo de manifiesto que estos nuevos lenguajes se están

²⁶ FONTCUBERTA, J., *La cámara de Pandora*, Barcelona, Gustavo Gili, 2016, p. 14.

empezando a valorar, que se están empezando a comprender potencialidades de la fotografía hasta ahora desoídas. En definitiva, una autora que ofrece más preguntas que respuestas, provoca a la audiencia, acaba con los códigos establecidos y fuerza a repensar el potencial de la imagen fotográfica en el arte de contar historias.

LA PRESENCIA DE LAS MUJERES ARTISTAS EN LAS TERTULIAS DE CAFÉ: NORAH BORGES (1901-1998)

MÓNICA VÁZQUEZ ASTORGA
Universidad de Zaragoza

INTRODUCCIÓN

ESTE TRABAJO QUIERE CONTRIBUIR A LA PUESTA EN VALOR DE LA FIGURA DE NORAH BORGES (Buenos Aires, 1901-1998), emprendida desde la década de los noventa. Fue una de las principales artistas plásticas de los movimientos de vanguardia y vivió el ambiente de renovación cultural de los años veinte, cerca de su hermano y de otros compañeros. En concreto, se persigue valorar su presencia y protagonismo en las tertulias de los cafés durante su época vivida en Madrid,¹ en las que hervía la vanguardia y donde se suponía que no había mujeres artistas.

Norah llegó con su familia (sus padres y su hermano mayor, el escritor Jorge Luis Borges) a Madrid hacia febrero de 1920, en donde permanecieron hasta el 3 de mayo de ese año. Posteriormente, los Borges volverían a esta ciudad en el año 1923. Asimismo, después de una estancia en Buenos Aires, Norah regresó en 1932, junto con su marido —el poeta y crítico literario madrileño Guillermo de Torre, principal activista de la tendencia ultraísta fundada en 1918—,² y se quedaron hasta el estallido de la contienda civil.

¹ Con este texto se inicia un tema de investigación que estudia la presencia activa de las mujeres artistas en las tertulias de café. Además de Norah Borges, fueron otras muchas (María Blanchard, Maruja Mallo, etc.) las que frecuentaron estos espacios públicos de sociabilidad.

Este trabajo se ha realizado en el marco del Grupo de Investigación de Referencia *Vestigium* (H19_17R), financiado por el Departamento de Innovación, Investigación y Universidad del Gobierno de Aragón y el programa operativo FEDER Aragón (2014-2020), y cuya investigadora principal es la Dra. Concepción Lomba Serrano. Asimismo, se inscribe en el Instituto de Investigación en Patrimonio y Humanidades de la Universidad de Zaragoza.

² BONET, J. M., *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*, Madrid, Alianza Editorial, 1995, p. 605.

En Madrid, su hermano prosiguió sus contactos con los poetas y escritores de la vanguardia reunidos en torno a Rafael Cansinos Assens (1882-1964) y Ramón Gómez de la Serna (1888-1963) y sus tertulias en los cafés *Colonial* y *Pombo*, respectivamente. En aquellos años las mujeres eran una exigua minoría en estos cenáculos y, además, en la relación de las asistentes a los mismos sigue faltando el nombre de Norah.³ A este respecto, aportaremos indicios (a través de algunos documentos y recuerdos bien personales o bien de otros autores coetáneos a ella) que la sitúan en los cafés anteriormente citados en el período objeto de estudio.

Para alcanzar este objetivo trazamos, en primer lugar, un breve recorrido por su biografía y mundo pictórico y poético; y, en segundo lugar, concretamos su presencia en los cafés madrileños y su protagonismo en las tertulias que en ellos se congregaban y en los movimientos culturales que en ellas se gestaron.

NORAH BORGES: APROXIMACIÓN A SU BIOGRAFÍA Y MUNDO PICTÓRICO-POÉTICO

Leonor Fanny Borges Acevedo (1901-1998) nació en el seno de una familia burguesa y recibió una esmerada educación [fig. 1]. Se dedicó principalmente a la pintura y cultivó ocasionalmente la poesía.⁴ Creció en un ambiente propicio para el arte, dado que su padre escribía y su hermano Jorge Luis (1899-1986), desde niño, se dedicó a la escritura [fig. 2]. Fue rebautizada como Norah por su hermano, quien proyectó una inmensa sombra sobre ella, al igual que después lo haría su marido, Guillermo de Torre.

Desde los trece a los veinte años estuvo con su familia en Europa. A mediados de abril de 1914 los Borges llegaron a Ginebra porque su padre, Jorge Guillermo, tenía que someterse a una operación para detener su creciente ceguera. Norah se formó en las normas del expresionismo suizo-alemán, merced a

³ En el *Almanaque Literario 1935* (publicado por Guillermo de Torre, Miguel Pérez Ferrero y Esteban Salazar Chapela, y que se abre con grabados de Norah) se dedica un apartado a enumerar las tertulias que se reunían entonces en Madrid y a nombrar quiénes participaban en ellas. En esta relación falta el nombre de Norah, aunque su presencia, como veremos, se constata en alguna de ellas. VIRTANEN, R. (ed.), *Almanaque Literario 1935*, Sevilla, Facsímiles Renacimiento, 2015, pp. 9-21.

⁴ Jorge Luis Borges señala que «cuando su hermana Norah ensayó la litografía, escribía poemas, pero los destruyó para no usurpar lo que ella juzgaba su territorio». BORGES, J. L., *Norah*, Milano, Edizioni il Polifilo, 1977, p. 11.



Fig. 1. La artista Norah Borges en su casa de Madrid (situada en la calle de Velázquez), marzo de 1934 (Estampa, Madrid, 17 de marzo de 1934). Biblioteca de la Diputación Provincial de Zaragoza.



Fig. 2. Norah Borges con su hermano Jorge Luis, años cuarenta del siglo XX. Biblioteca de la Diputación Provincial de Zaragoza.

su residencia en *l'École des Beaux-Arts* de la ciudad del Ródano y en otras urbes suizas durante la Primera Guerra Mundial. Tuvo, por tanto, una sólida formación que comprendió desde el aprendizaje con el escultor Maurice Sarkisoff y la instrucción en la técnica del grabado con Ernst L. Kirchner, en Ginebra, hasta el perfeccionamiento de la xilografía con Arnaldo Bossi, en Lugano.⁵

Posteriormente, asimiló la intención constructiva del cubismo tras su paso por Francia en 1919.⁶ Su buido perfil avanzó más allá del territorio cubista, coordinando, no obstante, su obra con la de otras artistas de avanzada como

⁵ «Norah Borges sale de las sombras», *El País*, Madrid, 9/3/2016, p. 27.

⁶ LORENZO ALCALÁ, M., *Norah Borges: la vanguardia enmascarada*, Buenos Aires, Eudeba, 2009, p. 35.

Marie Laurencin, María Blanchard, Irène Lagut y Natalia Goncharowa. Además, y en opinión de Guillermo de Torre, el arte de Norah tenía entonces una fisonomía fraterna al de la grabadora de origen ruso Angelina Beloff (1879-1969), quien había estado en Madrid a finales de la década de los diez.⁷ Más tarde, y como resultado de sus inquietudes artísticas, su arte florecería al calor de la tendencia literaria del ultra.

Su período juvenil también transcurrió en nuestro país, donde arribó en 1919 en compañía de su familia. Desde el sur de Francia llegaron a Barcelona y de allí se trasladaron, a finales de mayo de ese año, a Palma de Mallorca, donde los Borges permanecieron hasta septiembre, momento en el que pasaron a la Península. En el mes de octubre recorrieron Murcia y Granada y luego se instalaron, en noviembre, en Sevilla,⁸ en el Hotel Cécil, en el que se celebraban tertulias y lecturas de poesía por el grupo ultraísta (que se proponía renovar la literatura y se hallaba constituido en torno a la revista *Grecia*), en las que participaba, además de Jorge Luis, Norah, según recuerda el poeta sevillano Adriano del Valle (1895-1967).⁹ En esta época, las vanguardias literarias y artísticas estaban en plena ebullición y Norah se uniría a las mismas.

Después fueron a Córdoba¹⁰ y luego se dirigieron a Madrid, hacia febrero de 1920, donde se alojaron en un hotel de la Puerta del Sol. Tras la estancia madrileña (hasta el 3 de mayo de ese año), los Borges volvieron a Palma de Mallorca. A principios de marzo de 1921 regresaron a Argentina. No obstante, en julio de 1923 partieron nuevamente rumbo a Europa y se dirigieron a Madrid para retomar y estrechar los vínculos que se habían establecido años antes, y así Jorge Luis se reencontró con Rafael Cansinos Assens y Ramón Gómez de la Serna. En septiembre de ese año visitaron varias ciudades europeas y, a

⁷ DE TORRE, G., «El arte candoroso y torturado de Norah Borges», *Grecia*, Sevilla, 15/6/1920, p. 7.

⁸ En Sevilla, Jorge Luis Borges entró en contacto con los poetas ultraístas reunidos en torno a la revista *Grecia*, en la que publicó su primer poema «Himno al mar» (31/12/1919).

⁹ LORENZO ALCALÁ, M., *Norah Borges...*, *op. cit.*, p. 192.

¹⁰ En la monografía que Ramón Gómez de la Serna dedica a Norah Borges menciona lo siguiente en referencia a su estancia en Córdoba: «En su viaje por Andalucía, pasa por la divina Córdoba y conoce los cuadros de Julio Romero de Torres, asistiendo luego como alumna a sus clases en la Academia de San Fernando, en Madrid. En la casa-estudio del pintor encontró su anunciación definitiva». Este escritor deja así constancia de su relación con el pintor cordobés. GÓMEZ DE LA SERNA, R., *Norah Borges*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1945, pp. 6-7.

continuación, se instalaron en Madrid durante los meses de marzo a mayo de 1924, momento en el que se fueron a Lisboa. El 30 de junio los Borges partieron a Buenos Aires.¹¹

En esta etapa temprana, Norah realizaba pinturas, ilustraciones y dibujos, con un estilo expresivo y personal. Pero especialmente sus grabados en madera tienen un relieve plástico y una valoración rítmica linearia.¹² Estos grabados fueron reproducidos en revistas literarias de vanguardia como *Grecia* (Sevilla y Madrid, 1918-1920, principal medio de difusión del movimiento ultraísta), *V-ltra* (Madrid, 1921-1922) y la argentina *Martín Fierro* (1924-1927, medio fundamental de los grupos renovadores desde 1924). Estas publicaciones, junto con otras como *Cervantes* (1916-1920), contribuyeron a propagar la tendencia ultraísta. Igualmente, el uruguayo Rafael Barradas (1890-1929) y el polaco Wladyslaw Jahl (1886-1953) se caracterizaron como grabadores en algunas de estas revistas citadas.¹³ Por tanto, no solo Jorge Luis Borges sino también su hermana colaboraron en publicaciones ultraístas.

Fue en Madrid donde Norah conoció al crítico Guillermo de Torre (1900-1971), hombre de personalidad imperiosa, en una de las reuniones literarias celebradas en la residencia de los Borges.¹⁴ Este autor destacó por su colaboración en muchas revistas ultraístas y por la redacción de obras como el *Manifiesto ultraísta* (1920).¹⁵

Guillermo de Torre se refería en 1920 a Norah y a su obra con estas elogiosas palabras:

Si hoy Norah, en el orto de su juventud, tiene ya captados módulos de belleza inmadura, es lícito augurar su consolidación triunfal, y el rasgamiento de los paisajes que transparenta su personalidad floreciente [...].

¹¹ BORGES, J. L., *Un ensayo autobiográfico. Edición del centenario (1899-1999)*, prólogo y traducción de Aníbal González, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores / Emeccé, 1999, p. 147.

¹² DE TORRE, G., «El arte candoroso...», *op. cit.*, p. 6.

¹³ *Cosmópolis*, Madrid, n.º 44, agosto de 1922, «El renacimiento xilográfico. Tres grabadores ultraístas», p. 334.

¹⁴ CANSINOS ASSENS, R., *La novela de un literato, 2 (1914-1923)*, Madrid, Alianza Tres, 1985, p. 288.

¹⁵ GIMÉNEZ CABALLERO, E., «Itinerarios jóvenes de España. Guillermo de Torre», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 15/10/1928, p. 7.

El membrete utilizado por Guillermo de Torre como emblema de este manifiesto —originalmente en la portada de su libro de poemas *Hélices*— fue un sello en madera realizado por Norah.



Fig. 3. Enlace matrimonial de Norah Borges con Guillermo de Torres en la iglesia de Nuestra Señora de las Victorias, finales de agosto de 1928 (Caras y caretas, Buenos Aires, 8 de septiembre de 1928). Biblioteca de la Diputación Provincial de Zaragoza.

¡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, subjetivizando vitalmente la objetiva realidad yerta, y persuadiendo a la materia hasta revelárnosla en su más recóndita belleza!...¹⁶

En esta misma línea, cabe decir que, en 1925, Guillermo de Torre publicó la primera versión de sus *Literaturas europeas de vanguardia*,¹⁷ donde dedica un opúsculo a Norah Borges y Rafael Barradas, reconociéndolos como los dos artistas más destacados del movimiento ultraísta.¹⁸ No obstante, May Lorenzo advierte el hecho de que en la segunda versión de esta publicación Guillermo de Torre omite este apartado y casi toda referencia a la participación de Norah en este movimiento, reforzando así la idea de que, cuando era ya su marido,

¹⁶ DE TORRE, G., «El arte candoroso...», *op. cit.*, p. 7.

¹⁷ Guillermo de Torre, con este libro, fue el primer historiador del movimiento ultraísta.

¹⁸ DE TORRE, G., *Literaturas europeas de vanguardia*, edición de José Luis Calvo Carilla, Pamplona, Ugeux editores, 2002, p. 42.

quiso echar un manto de olvido sobre aquella etapa de su mujer, aunque en su momento usara la publicación de la primera versión del libro para lisonjearla.¹⁹

Después de un largo noviazgo (formalizado durante el segundo viaje de Norah a Europa), Guillermo de Torre viajó a Buenos Aires en 1927 y contrajeron matrimonio a finales de agosto de 1928 [fig. 3].²⁰ A partir de ese momento la artista bonaerense pasó a ser conocida como Norah Borges de Torre.

Hacia 1923-1924 Norah atendió, al igual que otros artistas de la época, la llamada a una *vuelta al orden* en la concepción estética,²¹ aunque no abandonó las vanguardias. Como constata Patricia Artundo, uno de los signos de cambio que se produce en su obra es el regreso a la pintura y el progresivo abandono del grabado como medio preferido de expresión artística.²² Por su parte, Guillermo de Torre había dado ya por sepultado el ultraísmo, al que pone fechas, 1918-1922, anunciando para sí mismo una época de recapitación.²³

La pareja vivía entonces en Buenos Aires, pero en 1932 regresaron a Madrid. Fue entonces cuando Norah retomó los contactos con la intelectualidad española, colaboró en revistas de la época y participó en actividades artísticas. Así, hizo su primera exposición de cuadros y dibujos en el Museo de Arte Moderno, que se inauguró el 16 de febrero de 1934.²⁴ Manuel Abril hizo una crónica de esta muestra, en la que no deja dudas de que las obras exhibidas pertenecen a la producción posvanguardista, pero en las que el lirismo persiste todavía.²⁵

También Norah asistió a eventos culturales y sociales. Así, concurrió al banquete ofrecido al pintor José Gutiérrez Solana (1886-1945) el 7 de julio de 1934, en un céntrico hotel de Madrid, por un grupo de artistas, escritores y amigos de este pintor para celebrar su éxito obtenido en la última Exposición Nacional

¹⁹ LORENZO ALCALÁ, M., *Norah Borges...*, *op. cit.*, pp. 81-82.

²⁰ «Enlaces», *Caras y caretas*, Buenos Aires, 8/9/1928, p. 72.

²¹ QUANCE, R. A., «Espacios masculinos/femeninos: Norah Borges en la vanguardia», *Dossiers Feministes*, n.º 10, Universitat Jaume I, 2007, p. 239.

²² ARTUNDO, P., *Norah Borges. Obra gráfica, 1920-1930*, Buenos Aires, Secretaría de Cultura. Fondo Nacional de las Artes, 1994, p. 56.

²³ *Ibidem*, p. 240.

²⁴ «Exposición de Norah Borges de Torre en el Museo de Arte Moderno», *Ahora*, Madrid, 16/2/1934, p. 40.

²⁵ ABRIL, M., «Artes plásticas. Norah Borges», *La Luz*, Madrid, 19/2/1934, p. 11.

de Bellas Artes.²⁶ Entre los concurrentes se encontraban destacadas figuras comprometidas con la renovación cultural como Aurelio Arteta, *Azorín*, Luis Bagaría, los hermanos Baroja, Salvador Bartolozzi, Ramón Gómez de la Serna, Victorio Macho, Emiliano Barral, Margarita Nelken, José Planes, Guillermo de Torre, Daniel Vázquez Díaz, Rosario Velasco y Valentín de Zubiaurre.²⁷

El arte de Norah, de contenido literario y significado poético, era considerado por la crítica como «emotivo y candoroso».²⁸ En su obra pictórica abundan los niños y las niñas, los ángeles, las sirenas y los paisajes.²⁹ Sus temas calificados por su hermano como «de dulce ingenuidad» rescatan paraísos perdidos de la niñez.³⁰

En este sentido, el periodista y escritor argentino Cayetano Córdova Iturburu apuntaba que la inocencia artística de la que se habla al aludir a Norah Borges no existe, puesto que el «aire pueril» de sus líneas esconde una gran potencia sintética y un anhelo fervoroso de claridad y pureza.³¹

Al producirse el estallido de la Guerra Civil, el matrimonio se instaló en Buenos Aires. Guillermo se dedicó a trabajos editoriales, colaboraciones periódicas y, en los últimos años, a la cátedra universitaria. Por su parte, Norah entró en una fase posvanguardista y se produjo en su obra un momento de repliegue, aunque seguía contando con la admiración de los modernos y, por supuesto, no se desvió de su visión del mundo.

LA ESTANCIA DE NORAH BORGES EN MADRID: CAFÉ CON LECHE Y VERSOS ILUSTRADOS...

Los cafés, como espacios de sociabilidad y de intercambio de ideas, desempeñaron un papel importante en la sociedad contemporánea como vías de en-

²⁶ En esta exposición se concedió la medalla de honor al pintor Marcelino Santa María y Gutiérrez Solana obtuvo 23 votos. Por este motivo, se organizó este banquete para rendir un sincero homenaje a su trayectoria. «Un banquete en honor de Solana», *Heraldo de Madrid*, Madrid, 5/7/1934, p. 6.

²⁷ «Homenaje al pintor Gutiérrez Solana», *Luz*, Madrid, 4/7/1934, p. 13.

²⁸ JARNÉS, B., «Los ángeles de Norah Borges», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 1/4/1927, p. 2.

²⁹ MARAÑÓN, J. M., «Actualidad artística. Norah Borges de Torre», *Heraldo de Madrid*, 8/3/1934, p. 8.

³⁰ BORGES, J. L., *Un ensayo autobiográfico...*, *op. cit.*, p. 12.

³¹ CÓRDOVA ITURBURU, C., «Definición de Norah Borges de Torre», *La Gaceta Literaria*, Madrid, 1/1/1930, p. 5.

trada y difusión de las nuevas formas de pensamiento. En muchos de estos cafés se celebraron reuniones y tertulias que sirvieron de punto de encuentro a los escritores, artistas e intelectuales, y fueron escenario de acontecimientos trascendentales para la historia contemporánea (redacción de manifiestos, conformación de movimientos artísticos, etc.).³²

La costumbre de asistir a los cafés estaba muy extendida en Madrid desde mediados del siglo XVIII. Entre los más antiguos y acreditados estaba el desaparecido *café de Pombo* (calle de Carretas, n.º 4).³³ En 1912, el escritor madrileño Ramón Gómez de la Serna (una de las cabezas visibles de los ismos) eligió este café para fundar y presidir una tertulia sabatina (denominada *La sagrada cripta de Pombo*).³⁴ Estuvo integrada por notables contertulios (artistas, literatos, escritores, arquitectos y dibujantes)³⁵ y se mantuvo hasta el año 1950. Desempeñó un papel importante en la introducción y difusión de las vanguardias artísticas y literarias. Una de estas reuniones fue inmortalizada en un lienzo pintado por José Gutiérrez Solana (asiduo concurrente a este cenáculo),³⁶ que fue colocado en este café el 5 de enero de 1921 [fig. 4].³⁷ Esta obra, como bien señala Antonio Bonet Correa, se convirtió en la pintura que mejor testimonia la importancia cultural del café en nuestra historia contemporánea.³⁸

³² RIBAGORDA, Á., *Caminos de la modernidad. Espacios e instituciones culturales de la Edad de Plata (1898-1936)*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2009, p. 98.

³³ *La botillería de Pombo* data de finales del siglo XVIII y luego se transformó en un café de igual denominación. «Noticias», *Diario Oficial de Avisos de Madrid*, Madrid, 5/12/1885, p. 3.

³⁴ GÓMEZ DE LA SERNA, R., *Pombo. Biografía del célebre café y de otros famosos*, Barcelona, Juventud, 1960.

³⁵ Entre los autores que asistían a esta tertulia se encontraban Salvador Bartolozzi, Rafael y José Bergamín, Rafael Calleja, Tomás Borrás, Luis Bagaría, Manuel Abril, Luis Gutiérrez Solana, Emiliano Ramírez Ángel, Rafael Romero Calvet, Rafael Cansinos Assens, Gustavo Maeztu y Diego Rivera. PÉREZ FERRERO, M., *Tertulias y grupos literarios*, Madrid, Cultura Hispánica, 1975, p. 24.

³⁶ En esta obra, Ramón Gómez de la Serna aparece en lugar preferente (en el centro y de pie) y a su izquierda, sentados, están el pintor José Cabrero, el poeta y crítico José Bergamín, el crítico Manuel Abril y el escritor Tomás Borrás; y a su derecha, sentados, el poeta Mauricio Bacarisse, el ilustrador Salvador Bartolozzi, el escritor Pedro Emilio Coll y el propio Gutiérrez Solana.

³⁷ VEGUE Y GOLDONI, Á., «La tertulia de Pombo. Un cuadro de Gutiérrez Solana», *El Imparcial*, Madrid, 9/1/1921, p. 3. Este cuadro se conserva en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

³⁸ BONET CORREA, A., *Los cafés históricos*, Madrid, Cátedra, 2012, p. 52.



Fig. 4. La tertulia del café de Pombo (óleo sobre lienzo, 162 x 211 cm), por José Gutiérrez Solana, 1920. Fuente: Wikimedia.

En esta misma línea (y como rival de la tertulia del *Pombo*), estaba el círculo literario congregado en el desaparecido *café Colonial* (calle de Alcalá, n.º 3, esquina con la calle de la Montera, n.º 10)³⁹ [fig. 5] y presidido por el escritor sevillano Rafael Cansinos Assens, en el que se recitaban versos, se leían páginas inéditas y se acariciaban sueños de gloria.⁴⁰

A este centro se sumó una noche de otoño de 1918 el poeta chileno Vicente Huidobro (1893-1948), quien traía las últimas novedades literarias de París y estaba dispuesto a extender el creacionismo por nuestro país. Con el fin de cultivar la semilla lanzada por Huidobro, se redactó el primer manifiesto del

³⁹ Este café se fundó en 1891 y alcanzó fama de tertulia literaria con la Generación del 98. Archivo de la Villa de Madrid [A.V.M.], Secretaría, Sección 11, Caja 463, expediente núm. 118: «Solicitud de licencia para apertura de café en calle de Alcalá, núm. 3», 1899.

⁴⁰ CANSINOS ASSENS, R., *La novela...*, *op. cit.*, p. 100.



Fig. 5. Vista parcial del interior del café Colonial (calle de Alcalá, n.º 3, esquina con la calle de la Montera, n.º 10), hacia 1931. Biblioteca Nacional de España, Madrid.

ultraísmo (cuyo término fue propuesto por Cansinos Assens para designar el nuevo movimiento poético, que proclamaba caducado el modernismo)⁴¹ una de aquellas noches de tertulias, y lo firmaron jóvenes poetas como José Riva Panedas, Pedro Garfias, César A. Comet y Guillermo de Torre.⁴²

Atraídos por el fragor del ultra, llegaron a esta tertulia del *Colonial* varios escritores argentinos para adherirse a él e introducirlo en ese país. Uno de ellos fue Jorge Luis Borges, quien acudió cada sábado, durante su estadía en Madrid en 1920 y en compañía de su hermana Norah, a estas reuniones, en las que conoció a Cansinos Assens y a Guillermo de Torre.⁴³ Norah se incorporó así

⁴¹ Este manifiesto fue publicado en el otoño de 1918 en la revista *Cervantes* y poco después en *Grecia*.

⁴² CANSINOS ASSENS, R., *La novela...*, *op. cit.*, pp. 234-235.

⁴³ BORGES, J. L., *Un ensayo autobiográfico...*, *op. cit.*, pp. 42-43. Borges resume así la estética ultra: «Reducción de la lírica a su elemento primordial: la metáfora. Tachadura de las frases medianeras, los nexos y los adjetivos inútiles. Abolición de los trebejos ornamentales, el confesionalismo, la circunstanciación, las prédicas y la nebulosidad rebuscada» (p. 53).

al movimiento ultraísta⁴⁴ y fue la artista que mejor interpretó plásticamente las ideas que estos escritores introducían en su poesía. Los Borges regresaron a Argentina en marzo de 1921⁴⁵ y Jorge Luis desembarcó enarbolando la bandera del ultraísmo y contribuyó a su difusión en este país.⁴⁶

Como puede comprobarse, Cansinos Assens era entonces uno de los pontífices de la nueva literatura (el otro era Ramón Gómez de la Serna). Jorge Luis Borges estaba entre sus discípulos, aunque tampoco dejaría de frecuentar, eso sí, con menor asiduidad, la tertulia rival: la de Gómez de la Serna en *Pombo*.⁴⁷

Los cafés y las tertulias de esta época eran territorio exclusivo de la intelectualidad masculina, como bien narra en sus memorias el cineasta calandino Luis Buñuel (1900-1983), quien conocía como nadie los ambientes nocturnos y las tertulias de café. Se trataba de un mundo de hombres, y las únicas mujeres que se aventuraban por él eran tachadas de «frívolas o de locas emancipadas». Pese a ello, hubo más de una dispuesta a romper las reglas y a participar en aquellos espacios como fue el caso de la pintora Maruja Mallo (1902-1995) y de la escritora Concha Méndez (1898-1986).⁴⁸

Por tanto, las mujeres (o, por los menos, las «de buena familia») frecuentaban poco las tertulias de café. No obstante, la presencia femenina se esboza en el cenáculo del *Pombo*. Así, entre las asistentes que firmaron su álbum de firmas a su paso por él figuran algunas artistas de renombre como las pintoras

⁴⁴ LORENZO ALCALÁ, M., y BAUR, S. A. (comis.), *Norah Borges, mito y vanguardia* (catálogo de la exposición), Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2006, p. 12.

⁴⁵ Antes de regresar a su país, Jorge Luis Borges asistió a la primera velada ultraísta que tuvo lugar en el salón del parque de recreo Parisiana (ubicado en la Moncloa) de Madrid, a finales de enero de 1921. En ella cada uno de los poetas ultraístas dio lectura de poemas y definió su estética. En el local, que había sido decorado por el matrimonio Delaunay, expusieron los pintores Daniel Vázquez Díaz, Wladyslaw Jahl y Marian Paszkiewicz. «Velada ultraísta», *Vltra*, Madrid, 27/1/1921, p. 5.

En relación con esto, cabe decir que la primera conflagración mundial trajo a varios artistas y escritores residentes en Francia a nuestro país como refugiados, entre ellos, a Robert y Sonia Delaunay, y a otros como a los artistas polacos Wladyslaw Jahl y Marian Paszkiewicz, quienes participaron en el nacimiento del ultra. QUINTANA, E., y PALKA, E., «Jahl y Paszkiewicz en *Vltra* (1921-1922), dos polacos en el nacimiento de la vanguardia española», *RILCE*, n.º 11-1, 1995, pp. 120-138.

⁴⁶ BORGES, J. L., *Un ensayo autobiográfico...*, *op. cit.*, p. 57.

⁴⁷ BONET, J. M., «Cartas inéditas de Borges (1920-1922) a Cansinos-Assens y un poema», *El País*, Madrid, 22/1/1978, p. 25.

⁴⁸ FERRIS, J. L., «Café La Mascletá: entre luces de bohemia», *Información*, Alicante, 28/10/2007, p. 56.

próximas a los círculos cubistas María Blanchard y Marie Laurencin, y la bailarina Tórtola Valencia.⁴⁹ El propio Gómez de la Serna incorporó en 1934 a las últimas asiduas, entre las que se encontraban Norah y la escritora Ana María de Foronda.⁵⁰ En este sentido, este escritor recordaba que Jorge Luis Borges se sentaba en los divanes del *Pombo* y que «se le presentaba siempre unido a su hermana Norah, que le descubría un mundo literario a través de los elementos que habitan en sus grabados».⁵¹

Atendiendo a lo expuesto, podemos confirmar que Norah participó en más de una ocasión en las tertulias de los cafés madrileños, al menos, en las que tenían lugar en *Pombo* y *Colonial*.

Sin embargo, y como bien indica Roberta Ann Quance, llaman la atención algunos comentarios respecto a su participación en el grupo ultraísta. A pesar de que hoy se la reivindica como «socio fundador» de ese grupo,⁵² en una entrevista que Juan Manuel Bonet mantuvo con ella en Buenos Aires, en 1992, esta le explicó que no conocía a casi ninguno de los hombres por los que él preguntaba (entre ellos, Cansinos Assens). Y deseoso de saber por qué no se había reunido con ellos, Norah contestó: «En aquella época —[1919-1921]— las chicas no íbamos a los cafés».⁵³

Como hemos mencionado anteriormente, los cafés eran lugares de encuentro de escritores y artistas y, en general, de los intelectuales del momento. Por ello, el hecho de no ir a los cafés y frecuentar sus tertulias suponía, en cierto modo, ser excluido de estos espacios de sociabilidad donde se gestaba el progreso cultural y artístico, aunque bien es verdad que en aquellos años las mujeres artistas eran todavía una exigua minoría en estos ámbitos.

Por tanto, en la tentativa de dar credibilidad a sus palabras expresadas en la entrevista nos surgen estas preguntas: ¿cómo entonces, Norah consiguió colaborar en las revistas antes citadas, o se explica que el director de la revista *Grecia* (Isaac del Vando-Villar) la proclamase «nuestra pintora»? Este poeta sevillano se refirió a ella, en enero de 1920, con este reconocimiento:

⁴⁹ PÉREZ FERRERO, M., *Tertulias...*, *op. cit.*, p. 28.

⁵⁰ VIRTANEN, R. (ed.), *Almanaque...*, *op. cit.*, p. 178.

⁵¹ GÓMEZ DE LA SERNA, R., *Norah...*, *op. cit.*, p. 10.

⁵² QUANCE, R. A., «Espacios masculinos/femeninos...», *op. cit.*, p. 234.

⁵³ BONET, J. M., «Hora y media con Norah Borges», *Renacimiento*, Sevilla, n.º 8, 1992, p. 6.

Norah Borges es una moderna pintora cuyo arte ha nacido al calor de la novísima tendencia literaria del ultra [...].

El ultra ya tenía en su templo a esta moderna pintora de los ojos verdes y refulgentes como gemas [...]. ¡Hermanos del ultra: Norah Borges es nuestra pintora: saludadla [...]!⁵⁴

Igualmente, en noviembre de 1920, Guillermo de Torre señalaba que el movimiento ultraísta solo tenía una expresión literaria, aunque se advertían aisladas repercusiones como en la «admirabilísima pintora y grabadora Norah Borges, la pianista Carmen Barradas y los pintores Vera y Barradas».⁵⁵

Norah Borges, al hilo de la entrevista anteriormente citada, mantenía que era Guillermo de Torre quien le pedía las colaboraciones para revistas y otras publicaciones. En su recuerdo, pues, Norah no había participado directamente en el bullicio del ultraísmo, ni supo nada de sus veladas, sino que ejerció su arte indirectamente, y desde casa, por así decir.⁵⁶

No obstante, y en función de los testimonios recogidos, quedaría confirmada la presencia activa de Norah en las tertulias de café durante su estadía madrileña, siendo protagonista clave de los movimientos que se desarrollaron en las mismas. A corroborar esta opinión se suma lo expresado por el pintor canario Santiago Santana (1909-1996), en su balance biográfico, quien durante su permanencia en Madrid, en 1934, fue un habitual de las peñas de artistas y escritores de la *Granja del Henar* (calle de Alcalá, n.º 40), de *Pombo* y del *café de Correos* (Puerta del Sol, n.º 10), a las que concurrían Ramón Gómez de la Serna, Ramón María del Valle-Inclán, Ramón Pérez de Ayala, Guillermo de Torre y Norah Borges.⁵⁷

Por tanto, aunque Norah Borges, en cierto modo, hubiera revestido su biografía al afirmar no haber tratado directamente con los artistas de la vanguardia porque en aquella época «las chicas de bien no iban a los cafés», queremos pen-

⁵⁴ DEL VANDO-VILLAR, I., «Una pintora ultraísta», *Grecia*, Sevilla, n.º XXXVIII, 20/1/1920, p. 12.

⁵⁵ DE TORRE, G., «Nuestros órganos y exteriorizaciones», *Cosmópolis*, Madrid, n.º 23, noviembre de 1920, p. 482.

En este sentido, Juan Manuel Bonet apunta en su *Diccionario de las vanguardias en España* que no existió una pintura ultraísta propiamente dicha, aunque las revistas y los libros del movimiento contaron con la colaboración de pintores como Rafael Barradas, Francisco Bores o Norah Borges. BONET, J. M., *Diccionario de las vanguardias...*, *op. cit.*, p. 606.

⁵⁶ QUANCE, R. A., «Espacios masculinos/femeninos...», *op. cit.*, p. 235.

⁵⁷ SANTANA, S., «Un alto en el camino. Recuento y balance de su vida», *Diario de Las Palmas*, Las Palmas de Gran Canaria, 21/4/1983, p. 15.

sar que su espíritu desinhibido, inquieto y curioso —según testimonia su hermano—⁵⁸ le condujo a introducirse en sus ambientes. Además, su relato dista mucho del recuerdo que tuvieron de ella algunos de sus colegas. Es posible que su carácter bondadoso y el hecho de no querer afligir a los suyos *enmascarasen* sus vivencias.

⁵⁸ BORGES, J. L., *Un ensayo autobiográfico...*, *op. cit.*, p. 32.



El artista, mito y realidad tiene por objeto indagar en la configuración del perfil propio del creador y cómo ha ido evolucionando a lo largo de la historia, atendiendo a los procesos formativos, la proyección social de su figura, la construcción de genio y su posible dimensión novelada, así como a la representación de su imagen y sus mitologemas.

Fiel a su cita bienal, el grupo de investigación de referencia *Vestigium* celebró entre los días 24 y 26 de octubre de 2019 la quinta edición del simposio internacional *Reflexiones sobre el gusto*, como continuación de la línea establecida en las cuatro citas previas –*Reflexiones sobre el gusto*, *El recurso a lo simbólico*, *Eros y Thanatos* y *El tiempo y el arte*–. No suponíamos, ni por asomo, que, en unos meses, nuestra excepcional civilización sufriría el duro varapalo infligido por la pandemia. Por ello, este volumen, pensado para devolver a la sociedad, a través de la investigación, una parte mínima de todo lo que nos ha ofrecido, reviste una importancia especial. Un homenaje a la vida y a la ciencia, y, con ellas, a Gonzalo M. Borrás, primer director del grupo *Vestigium*, a quien todos seguimos añorando.

