

ANUARIO

del Departamento de Historia y Teoría del

ARTE

Vol. 35, 2023. Madrid. ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562



Departamento de Historia y Teoría del Arte

ANUARIO

del Departamento de Historia y Teoría del

ARTE

Vol. 35, 2023. Madrid. ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562



Departamento de Historia y Teoría del Arte

Datos catalográficos recomendados por el Servicio de Bibliotecas de la Universidad Autónoma de Madrid:

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte.-Vol.1 (1989)-. -Madrid: Departamento de Historia y Teoría del Arte, Universidad Autónoma de Madrid, 1989 .-vol. ; 28 cm. Anual

ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562 = Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte

1. Arte -Teoría -Publicaciones periódicas. 2. Arte -Historia Publicaciones periódicas. I. Universidad Autónoma de Madrid. Departamento de Historia y Teoría del Arte.

El Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte es una revista científica de periodicidad anual, fundada en 1989 y editada por el Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid (UAM). Está dedicada a la difusión de la investigación historiográfica sobre la Historia del Arte y, en particular, sobre el arte español y el arte relacionado con España.

Bases de datos:

El Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte está sistemáticamente recogido en las bases de datos y directorios FRANCIS, ERIH PLUS, Dialnet, Dulcinea, Index Islamicus, ÍnDICES, Latindex 2.0, PIO, Recolecta, Regesta Imperii y otros.

Dirección:

Juan Luis González García (Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM); David Moriente Díaz (Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM).

Editores:

Jesús Carrillo Castillo, Francisco de Asís García García, Noemí de Haro García y Margarita Ana Vázquez Manassero (Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM).

Comité de redacción:

Elixabete Ansa Goicoechea (Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile); María Berbara (Universidade do Estado do Rio de Janeiro); María Cruz de Carlos Varona (Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM); Rafael Jackson Martín (Universidad de Puerto Rico - Recinto de Río Piedras); Alberto López-Cuenca (Benemérita Universidad Autónoma de Puebla); Fernando Marías Franco (Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM); José Alberto Moráis Morán (Instituto de Estudios Medievales, Universidad de León); Rosa María Rodríguez Porto (Universidade de Santiago de Compostela).

Comité científico:

Claire Bishop (The City University of New York); Craig Clunas (University of Chicago); Jaime Cuadriello (Universidad Nacional Autónoma de México); Jerrilynn Dodds (Sarah Lawrence College); Véronique Gérard-Powell (Université Paris-Sorbonne); Andrea Giunta (The University of Texas); Keith Moxey (Columbia University); Mark Nash (Royal College of Art); Felipe Pereda Espeso (Harvard University); Nigel Spivey (University of Cambridge).

Redacción:

Departamento de Historia y Teoría del Arte
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Autónoma de Madrid
C/ Francisco Tomás y Valiente, 1
28049 Madrid (España)
Tel.: +0034 914974611
e-mail: anuariodehistoriadelarte@gmail.com

Intercambios:

Biblioteca de Humanidades. Hemeroteca
C/ Freud, 3
28049 Madrid (España)
e-mail: revistas.biblioteca.humanidades@uam.es

Edición:

Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)

ISSN: 1130-5517

eISSN: 2530-3562

Depósito Legal: M-30.918-1989

Impresión:

Solana e hijos Artes Gráficas, S. A. U.
C/ San Alfonso, 26 - La Fortuna (Leganés), 28917 Madrid (España)

SUMARIO

PRESENTACIÓN

IN MEMORIAM

- 9 **MATÍAS DÍAZ PADRÓN (1935-2022)**
13 **VALERIANO BOZAL FERNÁNDEZ (1940-2023)**

ESTUDIOS

- 19 **JORGE ELICES OCÓN**
Los efectos del afecto: el encuentro con ruinas y estatuas en contexto islámico / *The effects of affect: the encounter with ruins and statues in Islamic context*
- 41 **JOSÉ CARLOS PÉREZ MORALES**
La imagen de san Francisco y la alteración del testimonio. Acerca del discurso legitimador de la identidad visual capuchina en la Europa moderna / *The image of St. Francis and the alteration of testimony. On the legitimising discourse of Capuchin visual identity in modern Europe*
- 65 **CARMEN RIPOLLÉS**
Forjando una identidad: autoimagen y conciencia artística en los primeros grabados de Josefa de Óbidos / *Forging identities: self-fashioning and artistic conscience in the early prints of Josefa de Óbidos*
- 89 **NÚRIA LLORENS MORENO**
Nothing but light and dark masses: Alexander Cozens y el dibujo de paisajes / Nothing but light and dark masses: Alexander Cozens and landscape drawing
- 115 **ANTONIO JOSÉ APARICIO BENÍTEZ**
Aportes inéditos en la biografía y carrera del artista Eulogio Varela Sartorio (1868-1955). Circunstancias y acontecimientos de sus últimos años a la luz del archivo familiar / *Unpublished contributions to the biography and career of the artist Eulogio Varela Sartorio (1868-1955). Circumstances and events of his last years in the light of the family archive*
- 137 **IGNACIO VERAGUAS CARIPAN**
Confabulaciones en torno al arcabuz: retornos angelicales y reflujos apócrifos en Demian Schopf y Juan Domingo Dávila / *Conspiracies around the arquebus: angelic returns and apocryphal ebbs in Demian Schopf and Juan Domingo Dávila*

RECENSIONES

- 157 Rabasco García, Víctor, Susana Calvo Capilla y Azucena Hernández Pérez, eds. *Al-Andalus y el arte español: ejercicios de inclusión y de olvido. Homenaje a Juan Carlos Ruiz Souza*. Madrid: La Ergástula, 2022 (Begoña Alonso Ruiz)

- 161 Newman, Abigail D. *Painting Flanders Abroad: Flemish Art and Artists in Seventeenth-Century Madrid*. Leiden: Brill, 2022 (Emily Monty)
- 165 Arnaldo, Javier, Sandra Costa, Dominique Poulot y Anna Rosellini, eds. *Atmosfera. Esperienze immersive nell'arte e al museo*. Bologna: Bononia University Press, 2021 (Olga Fernández López)

SEMINARIO EN CONSTRUCCIÓN

- 169 Memoria del curso 2022-2023

Las opiniones y hechos consignados en cada artículo son de responsabilidad exclusiva de sus autores. El Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM) no se hace responsable de la credibilidad y autenticidad de los trabajos. Los originales del Anuario, publicados en papel y en versión electrónica son propiedad del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM, siendo necesario citar la procedencia en cualquier reproducción parcial o total.

The opinions and facts expressed in each article are the exclusive responsibility of their authors. In any case, the Departamento de Historia y Teoría del Arte is not responsible for the credibility and authenticity of the works. All works published in both the printed and online versions of the Anuario are the property of the Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM), and this source must be cited for its partial or full reproduction.

Presentación

A pesar de que nuestra llamada a abordar temáticamente “contactos promiscuos” quedó diluida en el proceso de recepción de textos, la promiscuidad, el contacto insospechado entre lo diverso, espacial, cultural o temporalmente es uno de los rasgos más evidentes de este volumen: los retornos barrocos de los ángeles arcabuceros de la pintura virreinal andina en la obra de dos artistas contemporáneos, según Ignacio Veraguas, o el puente que establece la mancha o el borrón entre la naturaleza y la imaginación del artista en los cuadernos pedagógicos de Cozens en el siglo XVIII, que nos introduce Núria Llorens. Lo encontramos también en los afectos que generó el contacto con las ruinas de la Antigüedad en el mundo islámico, que nos relata Jorge Elices, o en las alteraciones del sentido de las huellas corporales del contacto divino en la iconografía de san Francisco, a partir del detallado análisis de José Carlos Pérez. Todo ello nos habla del papel que frecuentemente juegan los encuentros y entrecruzamientos extraños en la configuración de los imaginarios y de las formas artísticas en todo tiempo y lugar.

El otro vector que enlaza los estudios que contiene este volumen del *Anuario* es la voluntad de arrojar luz sobre artistas que por su género, como es el caso de Josefa de Óbidos en el Barroco portugués, o por las traumáticas circunstancias de la Guerra Civil y la subsiguiente dictadura, como le ocurriera a Eulogio Varela Sartorio, requieren de una labor especial de desvelamiento que rastree signos de autorrepresentación en dos tempranos grabados de Josefa, como hace Carmen Ripollés, o bucee, como Antonio José Aparicio, en el archivo familiar cuando la carrera del ilustrador y docente se sumerge en el silencio.

Los contactos y los mestizajes están también presentes en los libros analizados en el apartado de reseñas, especialmente en el homenaje a nuestro añorado Juan Carlos Ruiz Souza *Al-Andalus y el arte español: ejercicios de inclusión y de olvido* y en *Painting Flanders Abroad. Flemish Art and Artists in Seventeenth-Century Madrid* de Abigail D. Newman. A ellos se une *Atmosfera. Esperienze immersive nell'arte e al museo*, una obra colectiva que aborda la naturaleza inmersiva de la experiencia del museo desde distintas perspectivas, desde la histórica a la tecnológica.

Como en números anteriores del *Anuario*, se incluye un relato de las actividades llevadas a cabo por la comunidad de investigadores e investigadoras en formación del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid, bajo el formato de los seminarios *En Construcción*.

Este volumen no podía iniciarse sin un obligado *In memoriam* dedicado a dos profesionales de la historia del arte cuyos recorridos académicos se cruzaron con la Universidad Autónoma de Madrid. La actividad docente de Matías Díaz Padrón en la UAM discurrió en paralelo a su labor como conservador de Pintura Flamenca y Holandesa del Renacimiento y Barroco en el Museo Nacional del Prado, campo en el que se consagró como uno de los máximos especialistas de la pintura flamenca del siglo XVII en España, como nos recuerda Almudena Pérez de Tudela. La semblanza del recientemente desaparecido Valeriano Bozal se justifica por la impronta que dejó en nuestra universidad durante la década crucial de los 80 en que transitó por ella, pero, sobre todo, por ser uno de los definidores del campo de la historia del arte en la España contemporánea, desde su lúcido juicio crítico, su ingente investigación y labor editorial y su trabajo en el museo. Juan Albarrán nos ofrece un iluminador recorrido por las huellas indelebles de esta trayectoria inabarcable.

El equipo editor

IN MEMORIAM

Matías Díaz Padrón (1935-2022)

In Memoriam

En noviembre de 2022 nos dejó uno de los historiadores de arte más destacados y prolíficos de los últimos años, siendo una pérdida especialmente triste para la pintura flamenca, sobre todo del siglo XVII en España, aunque sus estudios no se pueden circunscribir ni a esta cronología ni a esa escuela, ya que tuvieron miras mucho más amplias.

Matías Díaz Padrón, nacido en Valverde en la isla de El Hierro, se formó en un primer momento en la Universidad de La Laguna para finalizar sus estudios en la Universidad Complutense de Madrid. Tras licenciarse, emprendió la tarea de su tesis doctoral, defendida en 1976 en la Universidad Complutense de Madrid bajo el título *La pintura flamenca del siglo XVII en España*, dirigida por Diego Angulo Íñiguez y premiada con el Premio Extraordinario de Doctorado. En 1980 se convirtió en colaborador científico del Instituto Diego Velázquez del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, dirigido por el propio Angulo. En 1982 entró como conservador en el Museo Nacional del Prado, donde desempeñó el cargo de conservador y después Jefe del Departamento de Pintura Flamenca y Holandesa del Renacimiento y Barroco hasta su jubilación en 2005. Aunque se incorporó formalmente en aquel momento al Museo del Prado, su relación como investigador con la institución se remontaba a años atrás. Desde finales de la década de los sesenta había hecho importantes descubrimientos cotejando cuadros con inventarios. Estos hallazgos propiciaron que en 1970 se le concediera una beca para estudiar los fondos de los almacenes del museo, base de sus libros *Catálogo razonado de pintura del siglo XVII en el Museo del Prado* (1975) o *El siglo de Rubens en el Museo del Prado*, que obtuvo el Premio Nacional del Libro en 1996.

Fue comisario de numerosas exposiciones a lo largo de su vida, tanto en España como en el extranjero, destacando la primera monográfica de Rubens en España en 1977, *Pedro Pablo Rubens (1577-1640): exposición homenaje*, la mítica Europolia de 1985, *Splendeurs d'Espagne et les villes belges (1500-1700)*, o algunas delicadísimas, como la titulada *David Teniers, Jan Brueghel y los Gabinetes de Pinturas*, en 1992 en el Museo Nacional del Prado.

En 1969 fue una de las personas más activas en la creación de la incipiente Escuela Superior de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (antiguo Instituto Central de Restauración y Conservación de Obras y Objetos de Arte, Arqueología y Etnología) que trajo a Madrid novedades de la restauración de otros países de Europa, especialmente de Bélgica, sobre todo en el análisis de las obras de arte, como las radiografías previas tan útiles en las intervenciones. Siempre defendió la estrecha colaboración entre restauradores y conservadores por el bien de las obras de arte. Asimismo, era cauto en cuanto las restauraciones, en ocasiones de obras muy delicadas y solo las recomendaba cuando eran estrictamente necesarias.

Fue docente de Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid (1967-1976) y en la Universidad Autónoma de Madrid en la Cátedra de Historia del Arte Moderno y Contemporáneo y de cursos de doctorado (1989-1995). En su modo de aproximarse al estudio de la obra de arte aunaba el ojo formalista apoyado en las fuentes documentales, especialmente los inventarios.

Tras su jubilación en la pinacoteca pasó a presidir el Instituto Moll auspiciado por el grupo editorial Prensa Ibérica para el estudio de la pintura flamenca y hasta el último momento estuvo dedicado a obras monumentales, como *Van Dyck y España* (2012), que obtuvo el Premio *Europa Nostra* de Investigación 2014, o *Jacob Jordaens y España* (2018).

Era académico de instituciones de prestigio, tanto españolas como extranjeras, entre las que cabe destacar la Académie Royale d'Archéologie et d'Histoire de l'Art de Bélgica, o la Real Academia de San Miguel

Arcángel de Santa Cruz de Tenerife. También fue distinguido con la categoría de Comendador de la Orden de Leopoldo II de Bélgica y la Medalla de Oro de Canarias, donde al cumplirse un año de su fallecimiento ha recibido un sentido homenaje.

Gracias a él se recuperó en 2008 para el monasterio de San Lorenzo de El Escorial un cuadro de *San Sebastián* de Van Dyck desaparecido en la francesada y que actualmente se puede admirar en una de las entreventanas de las Salas Capitulares, donde estuvo colgado en el siglo XVII. Poco después coincidimos en el museo, ya que quería estudiar un cuadro de *La Virgen y el Niño* del mismo autor para la monografía sobre el pintor flamenco que estaba preparando y la exposición *Ecos de Van Dyck*. De esta manera tuve la suerte de conocerlo personalmente en la última etapa de su vida, la más serena. Desde entonces, recuerdo los agradables ratos y comidas junto Ana Diéguez, su aventajada discípula y continuadora de su labor, discutiendo de pintores, autorías, pinceladas y muchos más temas que excedían a la historia del arte, como sus regañinas por no centrarme como debiera en la conclusión de la tesis doctoral. Poco a poco nos fuimos conociendo más y siempre se mostró disponible a ayudar y compartir sus conocimientos con la curiosidad de niño que mantuvo hasta el último momento, trabajando sin descanso en bibliotecas como la del Ateneo madrileño, donde era frecuente encontrarlo. Este afán iba unido a sus despistes que le hacían verdaderamente entrañable por la serenidad con que afrontaba algunos reveses en esta etapa de su madurez.

Por todo ello, su muerte supone una gran pérdida para la historia de arte en España, pero a la vez reconforta la magnífica escuela que ha dejado su magisterio.

Almudena Pérez de Tudela
Patrimonio Nacional

Valeriano Bozal Fernández (1940-2023)

In Memoriam

Por lo general, los textos que aparecen en la sección *In Memoriam* de esta revista están firmados por investigadores/as próximos a –muy a menudo, amigos/as de– las personas que nos dejan. No es este el caso. Apenas conocí a Valeriano Bozal, fallecido a los 82 años el pasado 2 de julio de 2023. Desgraciadamente, solo pude charlar con él en dos ocasiones. Tampoco tuve la fortuna de ser alumno suyo. No lo conocí y, sin embargo, quiero pensar que las y los historiadores del arte y estetas de mi generación sentimos una cierta familiaridad hacia su trabajo, con independencia de nuestros intereses, objetos de estudio o de la consideración que tengamos hacia el autor y sus escritos. Bozal fue una figura determinante en la configuración del campo de la Historia del Arte desde los años sesenta. Quizás, la más determinante. Este texto no pretende ser el estudio exhaustivo y por extenso que su legado merece, tan solo recordar su paso por la Universidad Autónoma de Madrid y poner en valor algunas de sus numerosas aportaciones a la cultura española.

En ese sentido, es necesario prestar atención a su *Crónica de una década y Cambios de lugar* (2020), dos libros que constituyen una especie de memorias en las que relata experiencias que tuvieron lugar en las décadas de los sesenta, setenta y parte de los ochenta. Con un tono sosegado, analítico, distanciado, en ocasiones autocrítico y nunca melancólico, Bozal revisa unos años fundamentales en la construcción de la España contemporánea, marcados por profundas transformaciones en las estructuras políticas, sociales y económicas del país. Nuestro autor participó de manera muy activa en algunas de ellas y, en esas páginas, ofrece información muy valiosa para comprender su formación y trayectoria intelectual, pero también su educación sentimental: el libro está repleto de afectos, homenajes y gratitudes, recuerdos y reflexiones sobre lecturas, viajes, conversaciones, obras de arte, militancias y actividades profesionales, que no sería posible glosar aquí.

Valeriano Bozal nació en 1940 en una familia acomodada, de profesionales liberales. Su madre dirigía el Museo Arqueológico de Palencia y, por tanto, desde muy joven, tuvo contacto con el mundo del arte y la investigación. En 1960 empezó sus estudios de Filosofía y Letras en la Universidad de Madrid. No puede decirse que su carrera académica fuese fácil, ni mucho menos convencional. Tras la licenciatura, obtuvo una beca para redactar una tesis sobre estética idealista bajo la dirección de José María Sánchez de Munáin, que abandona “por aburrimiento”. Cumplido el servicio militar, comienza a impartir docencia (francés, latín, historia, lengua, etc.) en el vallecano Centro Cultural Gredos, un instituto de enseñanzas medias en el que creció como docente. Aunque en su *Crónica*, afirma que a finales de los sesenta no trataba de hacer carrera universitaria, en los cursos 1969-1970 y 1970-1971 fue profesor adjunto interino en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociología de la Universidad de Madrid. En 1974-1975, se incorporó al Departamento de Filosofía de la Universidad Autónoma de Madrid (creada en 1968), de la que fue expulsado como represalia por su participación en el comité de la huelga que protagonizaron los profesores no numerarios (PNNs).

A mediados de los años setenta Bozal ya era un autor importante en los ámbitos de la Estética y la Historia del Arte. En esos momentos había publicado *El realismo entre desarrollo y el subdesarrollo* (1966), en Ciencia Nueva, editorial vinculada al PCE, de la que llegó a ser accionista hasta su clausura en 1969; *El realismo plástico en España de 1900 a 1936* (Península, 1967); la compilación de textos *Sobre arte y literatura* de Marx y Engels (también en Ciencia Nueva, 1968), *El lenguaje artístico* (Península, 1970), *Arte de vanguardia. Un nuevo lenguaje* (Cuadernos para el Diálogo, 1970), *Cultura y capitalismo* (Cuadernos para el Diálogo, 1972) y la exitosa –todo un *best-seller*– *Historia del arte en España* (dos volúmenes, Ist-

mo, 1972), que el mismo autor consideraba un “pecado de iniciación”. Además, era uno de los agentes más activos del Equipo Comunicación (1969-1979), creado tras el cierre de Ciencia Nueva, que editaba cuatro colecciones de libros bajo el sello del diseñador y artista Alberto Corazón. En la segunda mitad de la década, sin ánimo de ser exhaustivo, llegaron otros títulos como *El intelectual colectivo y el pueblo* (Comunicación, serie B, 1976), *El arte del siglo XX. La construcción de la vanguardia, 1850-1939* (Cuadernos para el Diálogo, 1978) o su participación en el polémico proyecto para la Bienal de Venecia de 1976, *España. Vanguardia artística y realidad social*, que lideró junto a su amigo Tomàs Llorens y que se ha convertido en un hito histórico e historiográfico (evento y propuesta de relato), revisitado en dos exposiciones organizadas por Museo Reina Sofía (*Poéticas de la democracia*, 2018) e IVAM (*Caso de Estudio. España: Vanguardia Artística y Realidad Social*, 2018).

En 1980, Valeriano Bozal es readmitido en la Autónoma. Como otros profesores purgados en el último franquismo, fue amnistiado por una comisión creada por la universidad para reincorporar a los expulsados por motivos políticos. La readmisión no implicaba el derecho a una plaza, por lo que un grupo de docentes decidió ocupar el despacho del rector, Pedro Martínez Montálvez. Gracias a esa presión, consiguieron contratos de adjunto interino, con la condición de doctorarse en un curso. Integrado en el Departamento de Filosofía, Bozal empezó una tesis sobre Goya bajo la dirección de Alfonso Pérez Sánchez, entonces catedrático en el Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM y vicerrector de Extensión Universitaria durante el rectorado de Martínez Montálvez (1978-1982). La tesis, que llevaba por título *Goya y la imagen popular del Neoclasicismo al Romanticismo* (1981), fue el origen de varias publicaciones sobre el pintor aragonés que se sucedieron a lo largo de los años (*Imagen de Goya*, Lumen, 1983; o *Goya y el gusto moderno*, Alianza, 1994, entre otras).

Durante sus años en la UAM, Bozal se comprometió con la gestión académica. Fue vicedecano de profesorado en la Facultad de Filosofía y Letras, con Carlos Thiebaut como decano, y vicerrector de Estudios y Programación con la rectora Josefina Gómez Mendoza (1984-1985), quien dimitió junto a su equipo al no poder elaborar y aprobar unos estatutos para la universidad de acuerdo con la Ley de Reforma Universitaria de 1983. Bozal consideraba que aquella norma había nacido obsoleta (“Error histórico sobre la universidad”, *El País*, 14 de mayo de 1983), en tanto suponía un paso atrás en la democratización y desjerarquización de la universidad.

Desde su etapa en Gredos, Bozal había pensado y trabajado sobre los problemas de la educación en España, con especial intensidad desde la Junta directiva del Colegio de Doctores y Licenciados de Madrid, cuyo *Boletín* editó durante algún tiempo. Parte de ese trabajo quedó plasmado en los volúmenes colectivos *La enseñanza en España* (Comunicación, serie B, 1975) y *Una alternativa para la enseñanza* (CentroPress, 1977). En ellos, reflexionaba sobre las reformas legales que debían llevarse a cabo en el sistema educativo para responder a las necesidades de una sociedad en transformación. Urgía una reforma democratizadora, una educación 100% pública (laica y estatalizada, aunque purgada de cualquier conducta o estructura autoritaria) y gratuita para todos los niveles, que blindase la libertad de cátedra de los docentes (integrados en un cuerpo único de enseñantes), mejorase sus condiciones de trabajo y promoviese el rigor científico. Pocos profesores universitarios (tal vez, ninguno) en el campo de la Historia del Arte y la Estética han dedicado tanto esfuerzo a la reflexión sobre la labor docente, menos, si cabe, desde una perspectiva que concebía los problemas educativos de manera global, no compartimentados en niveles o etapas.

Asentado en la universidad, Bozal continuó luchando por los derechos laborales del cuerpo docente, pero también para incentivar la participación del estudiantado en los órganos de toma de decisión y elevar el nivel investigador de los departamentos a través de procesos de contratación y promoción más transparentes, en ocasiones, con opiniones polémicas, contrarias a la funcionarización del profesorado, que, por contradictorio que pueda parecer hoy, entendió como una re-jerarquización corporativa (“No quiero ser funcionario”, *El País*, 27 de enero de 1983). Aunque durante la primera mitad de los años ochenta no publicó demasiado (sin duda, la gestión académica demandaba mucho tiempo), su trabajo parecía más cercano a la reflexión estética que a la Historia del Arte. Pese a ello, en 1987, Bozal, que en sus años en la UAM había pasado de ser adjunto interino a profesor titular de Estética y Teoría de las Artes, gana una cátedra con perfil

“Historia del Arte Contemporáneo” en la Universidad Complutense de Madrid. Tan solo un año después fue elegido director de ese departamento (Historia del Arte III), en el que trabajó hasta su jubilación anticipada. La memoria que presentó en el concurso de cátedra se publicó en dos volúmenes de la colección *Summa Artis, Pintura y escultura del siglo XX en España* (Espasa Calpe, 1992), trabajo que, durante mucho tiempo, fue referencia ineludible en el estudio del arte contemporáneo español.

Coincidiendo con su paso a la UCM, se produjo un evento clave en el desarrollo de las ciencias del arte de nuestro país. En 1987 nace *La Balsa de la Medusa*, revista trimestral y colección de libros editadas por Visor Distribuciones y dirigidas ambas por Valeriano Bozal. Detrás de la iniciativa estaba Miguel García Sánchez, librero (Antonio Machado), editor y distribuidor, con quien había coincidido en *Ciencia Nueva* y en *Comunicación*. Publicar libros (construir un catálogo con sentido) y editar una revista (sostener una publicación periódica con la que incentivar el debate intelectual) son dos actividades diferentes, aunque interrelacionadas, desde las que intervenir en la esfera pública y producir conocimiento, y en las que Bozal había acumulado una importante experiencia. De hecho, sin desmerecer sus numerosas publicaciones, su labor como director de tesis doctorales (entre ellas, las de docentes y profesionales de enorme peso en el campo: Francisca Pérez Carreño, Javier Arnaldo, Olga Fernández López, José María Parreño o Teresa Posada, entre otras) y su entrega a la docencia (sería imposible determinar cuántos estudiantes pasaron por sus clases), creo que esta actividad, la edición, ha sido su principal aportación a los campos cultural y académico.

Hasta ese momento, 1987, en el territorio de la edición de libros, Bozal había trabajado en *Ciencia Nueva* y *Comunicación*, esta última, con más de cien ensayos publicados en sus cuatro series, A, B, C y D/D, entre 1969 y 1979. Más tarde lo haría también en dos colecciones de carácter divulgativo, con textos de indudable calidad firmados por especialistas, que han sido fundamentales para la formación de varias generaciones de estudiantes, publicadas ambas por *Historia 16*. Me refiero a la segunda parte (volúmenes 25-50) de la colección “Historia del Arte”, que coordinó junto a Francisco José Portela Sandoval, catedrático de Historia del Arte Moderno en la UCM, en 1989 –el último de esos 25 libros, *Modernos y postmodernos*, firmado por el mismo Bozal–. A continuación de esta, dirigió la colección *El arte y sus creadores*, 40 títulos que aparecieron entre 1989 y 1993. En esa serie firmó los volúmenes dedicados a Piero della Francesca y Vermeer.

En lo que a edición de publicaciones periódicas se refiere, Bozal había participado en varios proyectos. *Comunicación*, de hecho, quiso nacer como una revista, aunque las circunstancias la convirtieron en una editorial. Su equipo, Equipo *Comunicación*, se volcó en el proyecto de una nueva cabecera, *Zona Abierta*, entre 1974 y 1976, hasta que Bozal y sus próximos se vieron obligados a salir del consejo editorial por tensiones internas: se les acusaba de ser un “submarino” del Partido Comunista. Curiosamente, fue entonces, en el otoño de 1976, cuando Bozal comenzó a militar en el PCE. Lo haría hasta 1980, pese a no considerarse comunista (“Compañeros de viaje”, *La Balsa de la Medusa*, 50, 1999). Se acercó al partido para participar en la edición de su revista *Nuestra Bandera*, dirigida en esa etapa por Manuel Azcárate, uno de los líderes del sector renovador, quien ya había dirigido *Realidad*, en la que Bozal también había publicado. Estuvo integrado en el consejo de redacción de *Nuestra Bandera* entre los números 85 y 103; en los últimos, como redactor jefe. En la revista, cuyo diseño también se actualizó gracias a Corazón, Bozal escribió sobre arte (Josep Renau, cabe presuponer su autoría tras las entrevistas sin firma a Equipo Crónica e Ibarrola), pero también sobre análisis político (Gramsci, la crisis del marxismo, etc.). De hecho, se implicó en los debates sobre el leninismo (“La dialéctica de Lenin”, *Nuestra Bandera*, 92, 1978), que el PCE abandonó en abril de 1978, durante su IX Congreso. Es probable que Bozal sintiese y sufriese en primera persona los malos resultados del partido en las elecciones de 1977 y 1979, así como las polémicas que sacudieron a la organización en esos años. Aunque Bozal dedica algunas páginas de *Crónica de una década* a narrar su trabajo en *Nuestra Bandera*, se centra en la valoración retrospectiva y desapasionada de cuestiones teóricas, organizativas y culturales (que, desde la distancia, considera “poco relevantes” para la vida social del país), y resulta difícil percibir hasta qué punto aquella experiencia le dejó (o no) un regusto amargo en términos personales y políticos.

Sin entrar a valorar su más que probable desencanto (todo un síndrome epocal), el caso es que, en 1980, coincidiendo con su regreso a la universidad y su distanciamiento del PCE, bien podría situarse un punto de inflexión en su trayectoria. Como señaló su amigo y compañero en la Autónoma, Juan Antonio Ramírez, “el segundo Bozal es menos político y más intensamente académico” (“La sobriedad crítica de Bozal”, *Revista de Libros*, 135, 2008). Tras los años de compromiso con la gestión universitaria, avanzada la década, *La Balsa de la Medusa* representa ese deseo de concentrar energías en un proyecto académico de largo aliento, capaz de intervenir en la vida cultural del país. La revista, hoy disponible en la Biblioteca Virtual de Prensa Histórica, tuvo dos etapas. Una primera con 56 números (1987-2000) y una segunda, más breve, con solo 6 (2010-2012). En la cabecera, sinónimo de rigor intelectual, publicaron muchos nombres importantes del ámbito del arte, la estética, la teoría política y literaria que se confrontaron con problemas y temas históricos, pero también con debates de actualidad, desde las últimas propuestas de la Bienal de Venecia a la Guerra del Golfo o la entrada en vigor del Tratado de libre comercio en América del Norte. Por su consejo de redacción pasaron Cristina Peña-Martín, Francisca Pérez Carreño, Gonzalo Abril, Celia Amorós, Javier Arnaldo, Estrella de Diego, José M. Marinas, Juan Antonio Ramírez, Carlos Piera y Carlos Thiebaut (estos dos últimos también ejercieron como directores).

En la colección de libros homónima, que Bozal dirigió hasta su muerte, se han publicado más de 230 títulos. La serie se abrió con dos clásicos de la Estética, Kant y Konrad Fiedler, gesto que su director consideraba una “reivindicación del formalismo: Fiedler su fundador; Kant, su base filosófica”. A ellos siguieron traducciones de autores clásicos de la Historia del Arte (Riegl, Antal, Baxandall, Fried, Alpers, Crow), la teoría literaria (Valéry, Champfleury) y la Estética (Paryson, De Bruyne, Goodman, Jauss, Bürger, Perinola, Lombardo), así como fuentes (Plinio, los Salones de Baudelaire, las correspondencias de Cézanne o Poussin) y libros clave en el desarrollo de la Historia del Arte y la Estética en nuestro país (por destacar algunos de ellos, *El andrógino sexuado*, de Estrella de Diego; *Arte y arquitectura en la época del capitalismo triunfante*, de Ramírez; *Los placeres del parecido*, de Francisca Pérez Carreño; *Vanguardia y crítica de arte en la España de Franco*, de Paula Barreiro; o *Los primeros diez años*, del mismo Bozal). El catálogo de la colección es una buena muestra de coherencia dentro de la heterogeneidad (como los intereses de su director), al tiempo que representa un gigantesco y necesario esfuerzo de traducción. Varias generaciones de estudiantes y docentes nos hemos formado con estos libros, cuyo enorme alcance no podría ser calibrado en un *ranking* o índice de impacto.

Con respecto al título, *La Balsa de la Medusa*, Bozal ha explicado: “No sabíamos hacia dónde dirigirnos, hacia dónde nadar, no veíamos al Argus en el horizonte”. En su libro *Revolución. Una historia intelectual* (2021), el historiador italiano Enzo Traverso interpreta la obra de Géricault como una “alegoría del naufragio de la revolución”. Desconozco qué tenía Bozal en la cabeza cuando impulsó el proyecto, más allá de la serie de trabajos en torno al célebre cuadro que Equipo Crónica dejó inacabados a la muerte de Solbes (1981) y que fueron publicados en el primer número de la revista; pero, visto en conjunto, es evidente que el trabajo editorial de *La Balsa*, sostenido durante más de tres décadas, persigue y participa de un proceso de maduración intelectual del tejido cultural español, orilla que su equipo alcanzó –pese a no saber “hacia dónde nadar”– en los tiempos largos, propios de la vida académica, superadas las urgencias políticas, por momentos revolucionarias, consustanciales a la lucha contra la dictadura.

La Balsa de la Medusa surgió y se consolidó en unos años en que la Estética, como disciplina, comenzaba a tener un notable crecimiento en el contexto académico y cultural español, un desarrollo paralelo al del sistema artístico (museos, medios, crítica, públicos). Sin embargo, la revista nunca incluyó publicidad institucional. Su línea editorial no se vio afectada por el ruido que provocan los vaivenes del mundillo del arte, y ello pese a que Bozal no era en absoluto alguien ajeno a ese contexto. Podría decirse que no solo produjo *Historia del Arte* desde la universidad, también la hizo desde los museos, que conocía muy bien. Formó parte del Consejo Rector del IVAM (nombrado en 1987, a propuesta del Consejo Valenciano de Cultura), fue miembro del consejo asesor de la Colección Arte Contemporáneo (sustituyó a Julián Gállego en 1991), depositada en 2002 en el Museo Patio Herreriano (en cuya primera reordenación también dejó su impronta), y presidió el Patronato del Museo Reina Sofía (invitado por Carmen Alborch, entre 1994 y 1997). Años más

tarde, en 2008, junto con Ramírez, fue uno de los impulsores del Máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual, que las universidades Autónoma y Complutense comparten con el Reina.

Resulta evidente que el trabajo de Valeriano Bozal, siempre coral, en colectivo, fue determinante en la reconfiguración del campo de la Estética y la Historia del Arte. Su labor como docente, gestor, editor e investigador se asentaba sobre un amplio abanico de intereses: el realismo y el problema de los lenguajes del arte; las relaciones entre arte y sociedad; categorías estéticas de la modernidad (lo cómico, lo grotesco, lo patético, la ironía, el gusto); la vanguardia y sus derivas, o la representación de la violencia, entre otros, muchos de ellos presentes, de un modo u otro, en Goya. Objetos, debates y problemas en los que profundizó haciendo gala de una enorme honestidad y solidez intelectual, y sin importarle demasiado los absurdos límites entre áreas y disciplinas que hoy estructuran el trabajo universitario.

Juan Albarrán Diego

ESTUDIOS

Los efectos del afecto: el encuentro con ruinas y estatuas en contexto islámico*

The effects of affect: the encounter with ruins and statues in Islamic context

Jorge Elices Ocón

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

Fecha de recepción: 5 de junio de 2023

Fecha de aceptación: 27 de julio de 2023

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte

vol. 35, 2023, pp. 21-39

ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<https://doi.org/10.15366/anuario2023.35.001>

RESUMEN

Este artículo considera las ruinas y estatuas de la Antigüedad en contexto islámico, combinando una doble perspectiva de análisis referente tanto a los estudios de recepción como al efecto o respuesta emocional y afectiva que generaban los vestigios u artefactos. A partir de las fuentes árabes consultadas, este trabajo evidencia que las ruinas y estatuas generaban diversas respuestas, desde el miedo y el recelo hasta el deseo sexual, y que más allá de recursos literarios o *topoi*, el valor emocional de las ruinas y la capacidad de interacción de las estatuas determinaron su reutilización o recontextualización posterior.

PALABRAS CLAVE

Al-Andalus. *Spolia*. Ídolo. Talismán. Reutilización. Percepción. Emociones.

ABSTRACT

This article considers the ruins and statues of Antiquity in an Islamic context, combining a dual perspective of analysis concerning reception studies and the emotional effect or affective response generated by vestiges and artefacts. The Arabic sources studied point out that the ruins and statues conveyed a wide range of emotions and responses, from fear and suspicion to sexual desire, and beyond literary *topoi*, the emotional value of the ruins and the capacity for interaction of the statues also determined their subsequent re-use and re-location.

KEY WORDS

Al-Andalus. *Spolia*. Idol. Talisman. Reuse. Perception. Emotions.

Alain Schnapp, eminente arqueólogo e historiador francés, ha publicado recientemente una obra magna: una historia universal de las ruinas que analiza la concepción y percepción de los vestigios de la Antigüedad en diversos contextos y territorios de Europa, África y Asia. Una de las conclusiones que arroja el libro es justamente el impacto no solo racional, sino también afectivo o emocional que generan las ruinas, que

* Investigador del programa Ramón y Cajal en el Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). Proyecto financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033 y por la Unión Europea NextGenerationEU/PRTR.

oscila entre el asombro, la maravilla, la nostalgia o la tristeza¹. La posibilidad de analizar el conjunto de respuestas y experiencias afectivas o sensoriales no es todavía un enfoque muy habitual en los estudios de recepción, pese a que sin duda puede contribuir a esclarecer la complejidad que esconden las relaciones establecidas con la Antigüedad y sus restos materiales en contextos y sociedades posteriores. La antigüedad, por ser un elemento foráneo, exótico o relativo a un “Otro”, es un buen campo de estudio en este sentido. Adoptar un enfoque afectivo puede ayudar también a explicar y cuestionar lo que significa que el material antiguo siga afectándonos hoy en día, sin por ello caer en discursos etnocéntricos acerca del peso o la herencia cultural de Grecia y Roma².

En este trabajo me interesa abordar justamente este enfoque. Para ello considero las ruinas no solo como “lugares de memoria” (*lieux de mémoire*)³, sino también como “espacios u objetos sensoriales”⁴. Desde este punto de vista, el encuentro con las ruinas se concibe como una experiencia afectiva y multisensorial y, por lo tanto, es posible analizar el efecto que estas tienen y el tipo de respuestas que generan en una determinada audiencia⁵. Me interesa además la perspectiva ya apuntada por A. Gell, que indicaba que los artefactos, considerados como “agentes secundarios”, tienen capacidad para influir o determinar su propia recepción en un contexto posterior⁶. A partir de esta idea se puede analizar también el papel de lo afectivo y lo sensorial como elemento principal (y no secundario) a la hora de reutilizar o recontextualizar determinados artefactos, materiales o *spolia* de la Antigüedad. Del mismo modo, considerando también las dos perspectivas, la de recepción y la afectiva o emocional, se puede considerar cómo la audiencia interviene o transforma las ruinas y artefactos de la Antigüedad para subrayar el efecto emocional y la respuesta afectiva que generan en un contexto o con un propósito particular.

Mi interés en la relación entre ruinas y experiencia afectiva o sensorial está vinculado al mundo islámico. Tradicionalmente se ha negado la posibilidad de que las sociedades islámicas tuvieran interés o incluso conocimiento para poder acercarse a las ruinas de la Antigüedad⁷. Nasser Rabbat afirma que los cronistas árabes tenían dificultades para comprender y explicar la identidad o el significado que se escondía en algunas imágenes⁸. La única relación posible con la Antigüedad y sus vestigios, dentro de esta perspectiva decimonónica, sería el rechazo y la destrucción. En este sentido, M. Greenhalgh afirma que tras las conquistas islámicas la mayoría de las estatuas antiguas fueron destruidas para obtener cal y las que sobrevivieron permanecieron en el “limbo”, olvidadas o temidas⁹. La idea enlazaría así con las recientes destrucciones llevadas a cabo por DAESH en Siria e Iraq. Los videos de propaganda se recrean en la destrucción de estatuas en el Museo de Mosul y asumen en parte este mismo discurso orientalista.

¹ Alain Schnapp, *Une histoire universelle des ruines : des origines aux lumières* (París: Éditions du Seuil, 2020).

² Una introducción a los estudios sobre afecto y su relación o utilidad para estudiar la recepción de la Antigüedad puede consultarse en Marianna Leszczyk, “Affect Studies: A Brief Introduction to its Theory and Practice”, en *Realigning Reception blog series* (18 de enero de 2023). Consultado el 29/05/2023. Disponible en: <https://classicalreception.org/affect-studies-a-brief-introduction-to-its-theory-and-practice/>

³ Pierre Nora, “Between Memory and History: Les lieux de mémoire”, *Representations* 26, número especial *Memory and Counter-Memory* (1989), 7-24, <https://doi.org/10.2307/2928520>.

⁴ El concepto de “felt space” ha sido acuñado por Gernot Bohme, *Atmospheric Architectures: The Aesthetic of Felt Spaces* (Londres: Bloomsbury Academic, 2017), <https://doi.org/10.5040/9781474258111>.

⁵ Existen varios estudios que ponen en relación las ruinas y la experiencia estética y sensorial. Destaca especialmente Robert Ginsberg, *The Aesthetics of Ruins* (Ámsterdam y Nueva York: Rodopi Press, 2004), <https://doi.org/10.1163/9789004495937>.

⁶ Alfred Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory* (Oxford: Oxford University Press, 1998).

⁷ Keppel Archibald Cameron Creswell, “The lawfulness of Painting in Islam”, *Ars Islamica* 11-12 (1946), 165-6; Bruce Trigger, *A History of Archaeological Thought* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 44.

⁸ Nasser Rabbat, “‘Ajīb and Gharīb: artistic perception in medieval Arabic sources”, *Medieval History Journal* 9 (2006), 99-113, <https://doi.org/10.1177/097194580500900106>.

⁹ Michael Greenhalgh, “Travelers’ Accounts of Roman statuary in the Near East and North Africa: From Limbo and Destruction to Museum Heaven”, en *The Afterlife of Greek and Roman Sculpture: Late Antique Responses and Practices*, eds. Troels M. Kristensen y Lea Stirling (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2016), 336-7.

Las fuentes relativas al mundo islámico muestran, sin embargo, un escenario mucho más complejo, incluso en casos radicales de destrucción del patrimonio como los de DAESH¹⁰. Más allá del respeto o la barbarie, la admiración o el rechazo, las dos categorías habituales con las que se define la recepción islámica de la Antigüedad en el islam, lo que me interesa considerar es el conjunto de reacciones afectivas o emocionales que suscitaron las antigüedades, muchas veces múltiples y contradictorias: fascinación, miedo, curiosidad, placer, confusión, *shock*, deseo, abstracción¹¹. Esta perspectiva ya ha sido explorada en relación a las prácticas de afecto o devoción que generaba la imagen figurada en el islam, por ejemplo, en el caso de pinturas y miniaturas en manuscritos¹². Mi propósito en este artículo es reconsiderar la concepción islámica de las ruinas y estatuas antiguas en base a los estudios afectivos y sensoriales, señalando la importancia de este aspecto a la hora de entender la relación establecida con las ruinas en las sociedades islámicas. Me interesa estudiar qué emociones o sensaciones inspiraban las ruinas y estatuas y cómo esto condicionó el tipo de respuesta o relación que se establece con el pasado, determinando incluso no solo la percepción de los vestigios, sino también su apropiación, transformación o reutilización posterior.

Para abordar estos temas he dividido este artículo en dos partes. La primera está dedicada a analizar la pluralidad de significados y sensaciones que cabe considerar con relación a las ruinas y artefactos de la Antigüedad en contextos islámicos. La segunda parte se centra en el estudio de las estatuas antiguas reutilizadas en al-Andalus como un caso de estudio particular. Señalaré aquí las distintas emociones que se vinculan a las estatuas y cómo cambian o se adecuan a determinados contextos de reutilización y apropiación.

Más allá de la dimensión material de las ruinas

El análisis de lo sensorial ha sido reivindicado recientemente como una faceta esencial a la hora de analizar el arte y las sociedades islámicas. W. Shaw denuncia en su libro *What is Islamic Art?* la perspectiva cristiana y eurocéntrica que ha guiado la conformación de los estudios sobre historia del arte islámico¹³. Según indica, en el siglo XVIII se produjo un cambio en la aprehensión moderna de los objetos, desde lo sensorial a la cognición intelectual, y desde lo religioso a lo secular. Los objetos pasaron así a ser considerados desde una perspectiva funcional, etiquetados de acuerdo con su significado y un valor artístico y/o simbólico, siempre dentro de un discurso nacionalista y teleológico. Sin embargo, W. Shaw argumenta que las sociedades islámicas construyeron una relación diferente con la materialidad que no puede ser entendida o definida utilizando conceptos y parámetros occidentales. Esta concepción eurocéntrica favorece lo figurativo y lo textual, sin embargo, en el mundo islámico (el islam no es una religión iconoclasta, sino más bien anicónica)¹⁴, las fuentes evidencian que la relación con lo material es multisensorial y por eso W. Shaw aboga por un enfoque centrado en la “cultura de la percepción”¹⁵.

¹⁰ Jorge Elices, “DA‘ESH’s Video in the Mosul Museum: Heritage Destruction or Heritage-Making?”, en *International Relations and Heritage. Patchwork in Times of Plurality*, eds. Rodrigo Christofoletti y Maria Leonor Botelho (Cham: Springer, 2021), 171-91, https://doi.org/10.1007/978-3-030-77991-7_10.

¹¹ Jorge Elices, *Respeto o Barbarie: el Islam ante la Antigüedad. De al-Andalus a DAESH* (Madrid: Marcial Pons, 2020).

¹² Christiane Gruber, “In Defense and Devotion: Affective Practices in Early Modern Turco-Persian Manuscript Paintings”, en *Affect, Emotion, and Subjectivity in Early Modern Muslim Empires: New Studies in Ottoman, Safavid, and Mughal Art and Culture*, ed. Kishwar Rizvi (Leiden: Brill, 2017), 95-123, https://doi.org/10.1163/9789004352841_006.

¹³ Wendy Shaw, *What is Islamic Art? Between Religion and Perception* (Cambridge: Cambridge University Press, 2019), 1-32, <https://doi.org/10.1017/9781108622967>.

¹⁴ Acerca de la representación figurada en el Islam: Nadia Ali, “The royal veil: early Islamic figural art and the Bilderverbot reconsidered”, *Religion* 47 (2017), 425-44, <https://doi.org/10.1080/0048721X.2017.1319992>; Christiane Gruber, ed., *The Image Debate: Figural Representation in Islam and Across the World* (Berkeley: Gingko Library, 2019), <https://doi.org/10.2307/j.ctv1wmz3m6>.

¹⁵ En la misma línea y argumentos puede verse: María Jesús Rubiera Mata, *La arquitectura en la literatura árabe. Datos para una estética del placer* (Madrid: Hiperión, 1988), 176-8, que alude también al tacto y a una “concepción estética sensorial polivalente” (p. 22).

Un ejemplo de la necesidad de considerar este tipo de enfoque multisensorial es el fenómeno poético de la prosopopeya, un recurso retórico utilizado en el mundo islámico para animar objetos materiales mediante la presencia de textos escritos en la “voz” en primera persona del artefacto¹⁶. Un tejido de seda contiene un epígrafe bordado que dice “Existo por placer; ¡Bienvenido! Para el placer existo; quien me contempla ve alegría y bienestar”¹⁷. Una píxide cilíndrica de marfil, fechada en 966 y firmada por su artífice, Ḥalaf, tiene inscritos algunos versos que se dirigen al espectador de la siguiente manera: “La vista que ofrezco es la de la más bella, el firme pecho de una delicada doncella. La belleza me ha revestido de espléndidos atavíos que hacen alarde de joyas. Soy un receptáculo de almizcle, alcanfor y ámbar gris”¹⁸ (fig. 1).



Fig. 1. Píxide de marfil firmada por Ḥalaf, 966. Nueva York, Hispanic Society Museum & Library. Imagen cortesía de Hispanic Society Museum & Library.

¹⁶ Acerca de este tipo de objetos que “hablan”: Hana Taragan, “The ‘Speaking’ Inkwell from Khurasan: Object as ‘World’ in Iranian Medieval Metalwork”, *Muqarnas* 22 (2005), 29-44, <https://doi.org/10.1163/22118993-90000082>; Avinoam Shalem, “If Objects Could Speak”, en *The Aura of the Alif*, ed. Jürgen Wassim Frembgen (Múnich: Prestel, 2010), 127-147.

¹⁷ David Museum, Copenhagen. Inv. no. 2/1989. Acerca de este tejido: Sheila S. Blair y Jonathan M. Bloom, “Ornament and Islamic Art”, en *Cosmophilia: Islamic art from the David Collection, Copenhagen*, eds. Sheila S. Blair y Jonathan M. Bloom (Chicago: University of Chicago Press, 2006), 27-28.

¹⁸ Metropolitan Museum of Art, New York (L. 2011.46.7). Véase también: Avinoam Shalem, “The Discovery and Rediscovery of the Medieval Islamic Object”, en *A companion to Islamic art and architecture*, eds. Finbarr Barry Flood y Gülru Necipoglu (Hoboken: John Wiley & Sons, 2017), 565, <https://doi.org/10.1002/9781119069218.ch22>.

Otro ejemplo de esta percepción multisensorial característica de las sociedades islámicas lo constituyen las propias fuentes árabes, que ponen atención en la experiencia y en la reacción ante lo material. Los autores denotan una sensibilidad especial por los materiales, los colores, y las luces, pero también por los olores, el tacto y la experiencia de los visitantes en los fastuosos palacios de los gobernantes islámicos¹⁹. En la ciudad palatina de Madīnat al-Zahrā', construida por el califa 'Abd al-Raḥmān III a las afueras de Córdoba, existía un estanque de mercurio en una sala decorada con columnas de colores y arcos de marfil y ébano por los que penetraban los rayos de sol. Cuando el califa quería sobrecoger (*yufzi 'u*) a algún visitante, ordenaba que los esclavos agitasen el mercurio. Los destellos que irradiaba en el salón fascinaban a los asistentes y provocaban la sensación de que el lugar se movía. La noticia evidencia una plena consciencia del poder que ejercían ciertas imágenes, materiales y artefactos. Su uso planificado y controlado en determinados contextos y circunstancias podía ser muy efectivo y útil para ciertos propósitos²⁰.

Los artefactos tienen capacidad también para transmitir información y evocar memorias, reales o artificiales. Esto resulta evidente especialmente con el botín conseguido durante las conquistas islámicas. Los cronistas dedican gran atención a describir los objetos capturados, su función y valor económico y/o simbólico. Algunas piezas llegaron a tener nombre propio y los cronistas no dejan de señalar cuál fue su destino, narrando de paso la historia de sus diferentes dueños a medida que los objetos pasaban de mano en mano. Existen varias crónicas de este tipo, como *El libro de los regalos y de las curiosidades*, escrito en el siglo XI y atribuido a al-Qāḍī al-Rašīd ibn al-Zubayr. Lo significativo es que la vida de estos objetos podía ilustrar, sugerir o recrear nuevas realidades culturales y espacio-temporales²¹. Por ejemplo, al-Mas'ūdī, un cronista egipcio del siglo X, se refiere a un ídolo de bronce (*ṣanam*) que representaba a mujer de cuatro brazos sobre un carro tirado por camellos. El ídolo fue enviado al califa al-Mu'taḍid en 896 como parte del botín capturado en la India. Desde allí fue transportado a Basora y Bagdad, trasladado primero al palacio califal y finalmente expuesto en la prefectura de policía durante tres días. La multitud que se congregaba para ver la estatua le dio también un nombre, *Ṣuġl* (ocupación, entretenimiento; distracción), aludiendo al poder de las imágenes, tanto por su fascinación como por el rechazo a la idolatría²². La estatua era así un ídolo de la *Ġāhiliyya*, literalmente "el tiempo de la ignorancia", pero suscitaba diversas lecturas: aludía tanto al pasado como al presente, a lo local y a lo foráneo, al paganismo y al islam²³.

Las ruinas tenían también una historia propia que se entrelazaba con la de la región y sus habitantes. Son lugares de memoria, pero también donde se viven experiencias y se tienen sensaciones muy particulares (fig. 2)²⁴. Varias fuentes y crónicas evidencian este tipo de concepción de los vestigios preislámicos. El *Libro de los extraños* recopila grafitis y poemas que viajeros y peregrinos dejaban en las ruinas que visitaban. Con ello descubrimos la historia de esas ruinas y la de los propios viajeros. Una de las noticias recogidas alude a la visita que hizo el califa al-Mutawakkil (r. 847-861) a las ruinas de una iglesia en Homs, la antigua Emesa. Paseando entre las ruinas encontró un grafiti escrito por un viajero que afirmaba haber sido robado

¹⁹ En el caso de Samarra puede verse: Marcus Milwright, "Fixtures and Fittings. The Role of Decoration in Abbasid Palace of Design", en *A medieval Islamic city reconsidered. An interdisciplinary approach to Samarra*, ed. Chase Frederick Robinson (Oxford: Oxford University Press, 2001), 105-6.

²⁰ Acerca de la estética y la experiencia sensorial en Madīnat al-Zahrā' véase: José Miguel Puerta Vilchez, "Ensoñación y construcción del lugar en Madīnat al-Zahrā'", en *Paisaje y naturaleza en al-Andalus*, ed. Fátima Roldán Castro (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2004) 313-338.

²¹ Shalem, "The Discovery and Rediscovery", 566-8; Avinoam Shalem, "Objects as Carriers of Real or Contrived Memories in a Cross-Cultural Context: The Case of Medieval Diplomatic Presents", en *Migrating images: Producing, reading, transporting, translating*, eds. Petra Stegmann y Peter C. Seel (Berlín: House of World Cultures, 2004), 115-6.

²² Al-Mas'ūdī, *Murūġ*, ed. y trad. Barbier De Meynard y Pavet De Courteille (revisada por Charles Pellat), (Beirut-París: Manshurāt al-Jamī'ah al-Lubnaniyah, 1965-1979), V, 152. Acerca de esta referencia: Finbarr Barry Flood, *Objects of Translation: Material Culture and Medieval 'Hindu-Muslim' Encounter* (Princeton: Princeton University Press, 2009), 31-32.

²³ El término *Ġāhiliyya* alude no tanto a la ignorancia o barbarie de los Antiguos o de los no-árabes, sino al desconocimiento del islam y al pasado preislámico: Jorge Elices, *Respeto o Barbarie*, 55-59.

²⁴ Alain Schnapp, *Une histoire universelle*, 367, alude por ejemplo a una "experiencia metafísica".

mientras dormía entre las ruinas una noche de junio de 817. También dejó escrito un poema que servía al mismo tiempo de consuelo y advertencia. En él se quejaba de sus infortunios y aceptaba las adversidades que le deparaba el destino²⁵. Otra noticia se refiere al soberano buyí ‘Aḍud al-Dawla (r. 949-983) que visitó dos veces las ruinas de Persépolis entre 955 y 956. En cada ocasión dejó un grafiti en árabe en el palacio de Darío, junto a la inscripción en persa medio que había sido tallada en siglos antes, declarando que había visitado las ruinas y le habían traducido las inscripciones²⁶. En ambos casos, los grafitis alteraron las ruinas y transformaron o condicionaron la experiencia de los visitantes posteriores enfatizando su experiencia personal y emocional. La posibilidad de dejar registro personal en las ruinas permitía de algún modo apropiarse de su capacidad de resistir el tiempo e integrarse en la historia, vinculándose con el lugar o con aquellos viajeros que les habían antecedido o vendrían después, a los que se les pedía su bendición o intercesión²⁷.

Las fuentes árabes utilizan diversos términos para referirse a las ruinas. Cada uno de ellos tiene también una serie de connotaciones no solo etimológicas, sino también sensoriales. *Ātār* es un término que designa a las reliquias o vestigios del pasado. Estos se diferencian de otras ruinas contemporáneas, por ejemplo, las ruinas de ciudades o monumentos islámicos ya abandonados, denominadas *ḥarāb*²⁸. La primera da a entender una consideración por su preservación y denota una capacidad de resistir el tiempo y el ataque de los siglos (y de los humanos), la segunda, en cambio, apunta a una tristeza o nostalgia por una pérdida irreparable. Ibn Ḥawqal (m. c. 368/978), viajero del norte de África, distinguía así entre las ruinas persas de Tsifonte y las islámicas de Samarra²⁹.

Otro término que cabe considerar es el de maravillas (*‘aḡā’ib*), que hace referencia a aquellos enclaves o monumentos que asombran o causan fascinación y no pueden explicarse de forma satisfactoria, dejándonos sin palabras o sin argumentos. Equivale al término *mirabilia* propio del mundo cristiano y remite también a Dios y a su creación o cosmos, como testimonio de su grandeza y juicio divino sobre las personas y pueblos. El término puede referirse a elementos modernos o incluso fenómenos naturales, pero aparece también vinculado a las ruinas de la Antigüedad³⁰.

La experiencia del asombro ocupa un lugar central en la definición de *‘aḡā’ib*. La idea se conecta en particular con la escenografía de poder en los palacios. En el caso de Madīnat al-Zahrā’, los sarcófagos y estatuas romanas reutilizadas son definidas como maravillas: se alude a pilones (*ḥiyād*) reutilizados como fuentes de agua y “maravillosas estatuas de figuras humanas (*tamāṭīl ‘aḡībat al-ašjūs*) que ni siquiera la imaginación podría explicar”. Según las fuentes, estas antigüedades formaban un conjunto destinado a provocar el deslumbramiento (*bahr*) y estupor (*raw’*) de los visitantes al “contemplar el esplendor de la monarquía (*bahjat al-mulk*) y la grandiosidad del poder (*fajāmat al-sultān*)”³¹. Las fuentes árabes también dejan claro que cualquier persona era susceptible a este tipo de reacción. Según se indica:

²⁵ *The Book of Strangers: Medieval Arabic Graffiti on the Theme of Nostalgia*, trad. Patricia Crone y Shmuel Moreh (Princeton: Markus Wiener Publishers, 2000), 58-60. Acerca de esta obra y su relación con las ruinas en Siria o Iraq: Sarah Cresap Johnson, “‘Return to Origin Is Non-existence’: Al-Mada’in and Perceptions of Ruins in Abbasid Iraq”, en *Imagining Antiquity in Islamic Societies*, ed. Stephennie Mulder (Bristol–Chicago: Intellect Ltd, 2022), 35-62, <https://doi.org/10.2307/j.ctv36xvm35.4>.

²⁶ Véase al respecto: Edward Zychowicz-Coghill, “Remembering the Ancient Iranian City from Late Antiquity to Islam: Hamza al-Isfahani and the Sasanian Book of Kings”, en *Remembering and Forgetting the Ancient City*, eds. Javier Martínez Jiménez y Sam Ottewill-Soulsby (Oxford: Oxford University Press, 2022), 249, <https://doi.org/10.2307/j.ctv2gvdnnz.17>.

²⁷ Esta idea aparece recogida justamente en *The Book of Strangers*, 21.

²⁸ Acerca de estos términos: Abdelahad Sebti, “Signes de la ville maghrébine dans la littérature géographique médiévale. Sur la signification de la ruine (*ḥarāb*)”, en *Histoire et linguistique. Texte et niveaux d’interprétation*, ed. Abdelahad Sebti (Rabat: Publications de la Faculté des lettres, 1992), 11-25; Abdelwahab Meddeb, “La trace, le signe”, *Annuaire de l’Afrique du Nord* 32 (1995), 107-23; Schnapp, *Une histoire universelle*, 361.

²⁹ Ibn Ḥawqal, *Kitāb Ṣūrat al-arḍ* (El Cairo: Sharikat Nawabigh al-Fikar, 2009), 232-3. Véanse comentarios al respecto: Johnson, “‘Return to Origin’”, 40.

³⁰ Acerca del término: Nasser Rabbat, “‘Ajib and gharib’”; Persis Berlekamp, *Wonder, Image, and Cosmos in Medieval Islam* (New Haven: Yale University Press, 2011); Stephennie Mulder, “Introduction”, en *Imagining Antiquity in Islamic Societies*, ed. Stephennie Mulder (Bristol–Chicago: Intellect Ltd, 2022), 17.

³¹ Al-Maqqarī, *Nafh*, ed. Iḥsān Abbās (Beirut: Dār Ṣādir, 1968), I, 566; Puerta Vilchez, “Ensoñación y construcción”, 8 y 11-12.

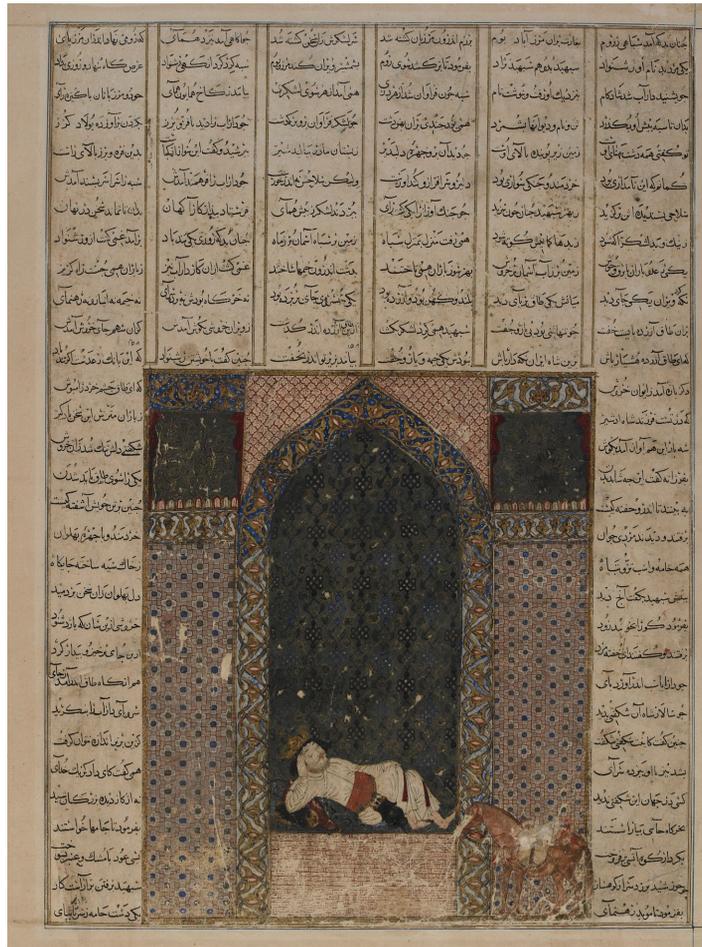


Fig. 2. El rey persa Darab durmiendo bajo una bóveda en ruinas. Folio de un manuscrito de la obra *Shahnama* (*Libro de los reyes*) de Firdawsi (m. 1020), Tabriz (Irán), hacia 1330-1340. Washington, Smithsonian Institution. National Museum of Asian Art, F1930.78. Imagen cortesía de Smithsonian Institution. National Museum of Asian Art.

No hubo nadie, absolutamente nadie, que entrase en dicho alcázar proveniente de los más lejanos países y de las más diversas confesiones, fuere rey, emisario o comerciante [...] que no concluyera de manera rotunda que jamás había visto nada semejante, más aún, que ni siquiera había oído hablar de algo así, ni se le había llegado a ocurrir³².

En todos los términos analizados las ruinas están asociadas a la idea de perduración, de resistencia frente al paso del tiempo, pero no tienen una connotación de estructuras estáticas e inmutables, sino que se definen

³² Al-Maqqarī, *Nafh*, I, 566. Acerca de la colección de sarcófagos y estatuas en Madīnat al-Zahrā’ puede verse: Susana Calvo Capilla, “The Reuse of Classical Antiquity in the Palace of Madīnat al-Zahra and Its Role in the Construction of Caliphal Legitimacy”, *Muqarnas* 31, no. 1 (2014), 1-33, <https://doi.org/10.1163/22118993-00311P02>; Jorge Elices, “La escultura clásica en Madīnat al-Zahrā’. *Exemplum et Spolia* en contexto islámico”, *Heródoto* 5, no. 2 (2020) 99-132, <https://doi.org/10.34024/herodoto.2020.v5.12836>; Jorge Elices, *Antigüedad y legitimación política en la Alta Edad Media peninsular (siglos VIII-X)* (Sevilla: Universidad de Sevilla, 2021), 345-64.

ante todo por su condición o, mejor dicho, por el proceso de ruina que evidencian. Esto es importante. Las ruinas se transforman, añadiendo capas, memorias, mensajes escritos, anécdotas o referencias³³.

Las ruinas tampoco dejan indiferente a quien las contempla o visita. Las fuentes insisten en ello. Sean reales o fantaseadas, las noticias reflejan que el encuentro con la antigüedad siempre tiene un aliciente y una moraleja o lección. El *'ibar* es un término coránico (pl. de *'ibrah*) que significa “lección o consideración de carácter didáctico”. Se puede extraer al exponerse a las ruinas y a las preguntas y reacciones que están evocan acerca del paso del tiempo y del papel de los pueblos y humanos en la historia. El término aparece por ejemplo en la obra de Ibn Jaldūn, el *Kitāb al-'Ibar*, y está asociado también a las historias sobre los profetas de la tradición bíblica y coránica³⁴.

En algunos casos, la lección o moraleja podía tener un claro componente político y religioso. Una noticia indica que el califa 'Umar II (r. 717-720) poseía una colección de estatuas faraónicas en su palacio, que mostraba a sus visitantes, explicándoles que las estatuas eran en realidad humanos petrificados como castigo divino por secundar al faraón de Egipto frente a Moisés, tal y como se relata en el Corán³⁵. En otros casos, sin embargo, cabe pensar que la lección fuese algo más personal e introspectivo. Para algunos autores, como para el cronista egipcio al-Idrīsī (m. 1251), la posibilidad de vivir esta experiencia y asimilar esta lección constituía una obligación, de tal manera que exhortaba a los musulmanes a visitar las ruinas de la Antigüedad. Una anécdota lo ilustra perfectamente. En un pasaje de su obra al-Idrīsī indica cómo le reprochó a un peregrino que había visitado La Meca que hubiera pasado por Egipto sin haber visitado las pirámides. Según cuenta al-Idrīsī, lleno de vergüenza y aún sin recuperarse del viaje, el peregrino emprendió un segundo viaje cuyo destino no era otro que las famosas pirámides de Egipto³⁶.

En al-Andalus encontramos noticias similares. En 1191, Şafwān ibn Idrīs, un veinteañero, joven poeta y secretario del emir de Murcia, realizó un viaje en el que visitó algunas ciudades del levante peninsular, entre ellas Sagunto, a la que le da el nombre de “madre de las maravillas” (*Umm al-'ağā'ib*). Şafwān también describe el teatro como una maravilla que resiste las explicaciones o las palabras vanas (fig. 3). Según indica: “ningún comentario acerca de él satisface”. Insiste además en que la belleza y lo enigmático del lugar se revela “únicamente presenciándolo”. En este sentido, define el teatro como la “Ka'ba de la consideración o de las lecciones” (*Ka'bat al-'ibar*), un término que podemos interpretar de alguna forma como un lugar de visita obligada o peregrinación, tal y como hacía al-Idrīsī cuando recomendaba que los creyentes visitasen las pirámides de Egipto. Su descripción del teatro romano concluye abruptamente, pues no se conserva íntegra. Şafwān concluye indicando que su visita al teatro fue extraordinaria, un espectáculo según afirma, quizás un juego de palabras asociado a las reuniones y fiestas que tenían lugar en el teatro (*mal'ab*), según su interpretación. Su última reflexión es enormemente poética: “ahora el teatro lo ocupan los caballos del viento y la pertinaz lluvia”. Con ello vuelve a incidir en el *topos* del paso del tiempo y en las ruinas como testimonio de ello, pero evidencia también que el encuentro con las ruinas transforma tanto al visitante como a los propios vestigios³⁷.

³³ Acerca de este aspecto contradictorio de las ruinas, como objetos mutables e inmutables al mismo tiempo: Avinoam Shalem, “Resisting time: on how temporality shaped medieval choice of materials”, en *Time in the History of Art: Temporality, Chronology, and Anachrony*, eds. Keith Moxey y Dan Karlholm (Nueva York: Routledge, 2018), 184-204, <https://doi.org/10.4324/9781315229409-12>.

³⁴ Stephennie Mulder, “Introduction”, 7-18; Roy Mottahedeh, “Some Islamic Views of the Pre-Islamic Past”, *Harvard Middle Eastern and Islamic Review* 1, no. 1 (2004), 23, indica que “the preislamic past is the most important repository of moral warnings for people of the Islamic era”.

³⁵ *Corán*, 10: 75-93; Al-Maqrīzī, *Al-Mawā'iz wa-l-i'tibār fī dīkr al-jītaṭ wa-l-āṭār*, ed. Gaston Wiet (El Cairo: Institut français d'archéologie orientale, 1911), I, 110. Acerca de esta noticia: Okasha El Daly, *Egyptology. The Missing Millennium. Ancient Egypt in Medieval Arabic Writings* (Londres: Routledge, 2005), 41-2, <https://doi.org/10.4324/9781843148609>.

³⁶ Véase al respecto: Ulrich Haarmann, “In Quest of the Spectacular: Noble and Learned Visitors to the Pyramids Around 1200 A.D.”, en *Islamic studies presented to Charles J. Adams*, ed. Wael B. Hallaq (Leiden: Brill, 1991), 58-9.

³⁷ Şafwān ibn Idrīs, *Adīb al-Andalus Abū Baḥr al-Tuḡībī: 'umr qaṣīr wa-'aṭā' ghaẓīr*, ed. Ibn Sarifa, (Casablanca: Matba'at al-Nayah al-Yadida, 1999), 187-8 y trad. en Jasim Alubudi, “Dos viajes inéditos de Şafwān b. Idrīs”, *Sharq Al-Andalus: Estudios mudéjares y moriscos* 10-11 (1993-1994), 223-5. Acerca de la descripción del teatro véase: Jorge Elices, *Respeto o Barbarie*, 142-6.

Las ruinas de la Antigüedad en el islam serían entonces espacios en transformación, conformados con diferentes capas o memorias, capaces de evocar varios tiempos, lugares, culturas y protagonistas al mismo tiempo. Desde este punto de vista, las ruinas son espacios dinámicos, mutables e híbridos o ambiguos. El Palacio Blanco, la residencia principal del rey de reyes sasánida en la capital de Ctesifonte, fue convertido en mezquita tras la conquista islámica, sin embargo, mantiene un dualismo en las fuentes árabes, que atestiguan su condición de mezquita y ruina sasánida³⁸. El teatro romano de Sagunto era considerado una ruina construida por los romanos (*Rūm*), pero al mismo tiempo evocaba el recuerdo de otro monumento pre-islámico mencionado en el Corán. La asociación aparece de hecho recogida en el relato de Şafwān, que vincula el teatro con la Torre de Hamán. Según el Corán, el Faraón de Egipto, enfrentado a Moisés y su dios, habría ordenado a su consejero Hamán la construcción de una torre con ladrillos cocidos para que pudiera llegar al dios y comprobar así que Moisés mentía³⁹. La noticia vincula pues el teatro con esas míticas construcciones del periodo de la *Ġāhiliyya* en un sentido monumental y cronológico. La reinterpretación se construye a partir de lo visual, a partir de la similitud formal entre el teatro y la torre de Hāmān: ambos eran edificios monumentales, construidos en gradas hasta alcanzar una determinada altura. Sin embargo, la comparativa trasciende lo meramente visual y construye un discurso moral y religioso que apela a la reflexión y a la necesidad de estar allí y dejarse embriagar por las emociones y los pensamientos para comprender el carácter ambiguo y contradictorio de las ruinas.

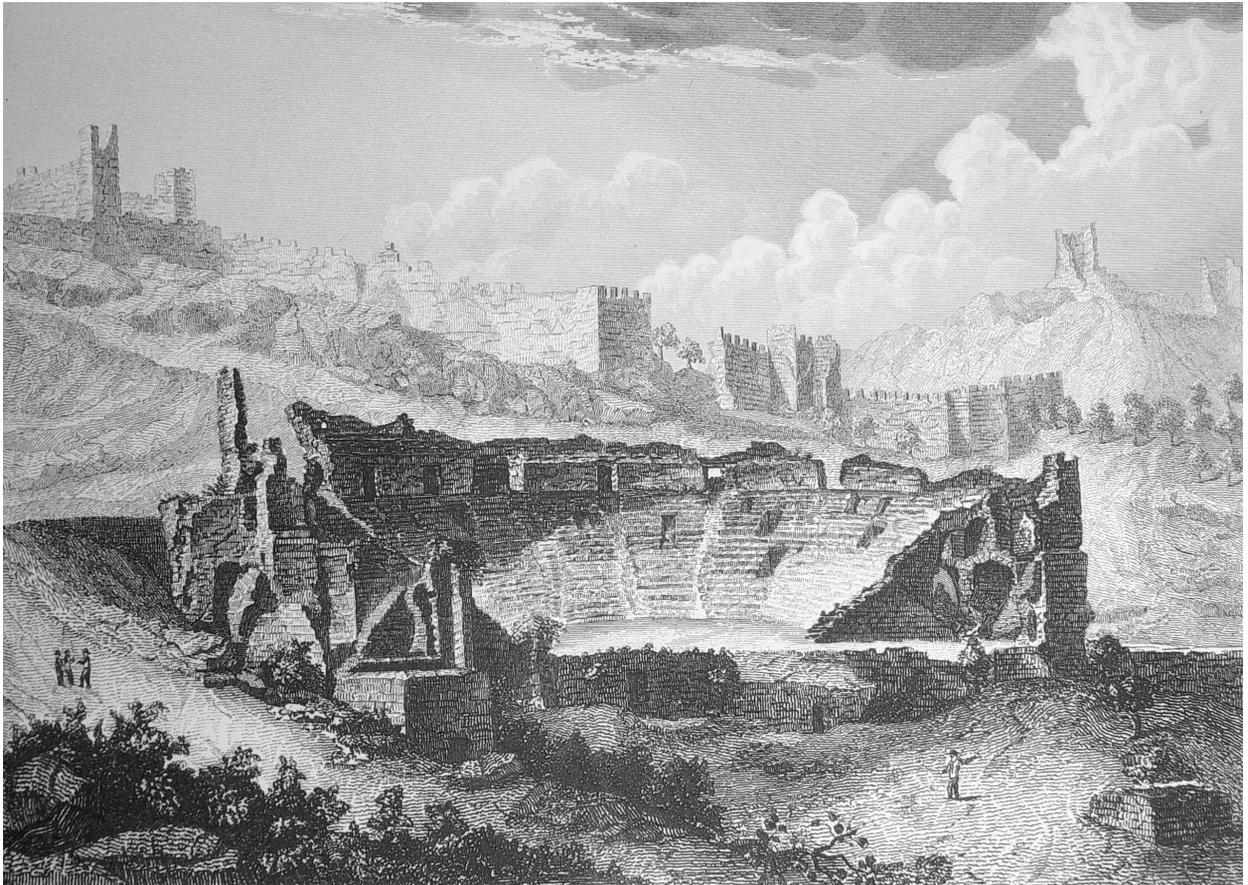


Fig. 3. Ruinas del Teatro de Sagunto. *Las glorias nacionales: grande historia universal de todos los reinos, provincias, islas y colonias de la Monarquía Española* (Barcelona: Imprenta de Luis Tasso, 1852-1854). Imagen de dominio público.

³⁸ Johnson, “Return to Origin”, 41-42.

³⁹ *Corán* 28: 38 y 40: 36-7

Esta dimensión afectiva y multisensorial de las ruinas en el mundo islámico es un aspecto no explorado del todo hasta ahora. Más allá de elementos pragmáticos, estéticos o simbólicos, las ruinas y *spolia* de la Antigüedad tienen una dimensión afectiva o emocional que conviene no obviar puesto que constituye un factor determinante, no solo para su percepción, sino también para su apropiación y reutilización posterior⁴⁰. Las fuentes, pese a invocar ciertos *topoi* recurrentes, subrayan el peso de lo afectivo o sensorial en la relación con artefactos y ruinas. Esta perspectiva sí ha sido considerada con respecto a las ruinas de Madīnat al-Zahrā'⁴¹. La ciudad palatina fue saqueada y destruida en varias ocasiones a comienzos del siglo XI, durante la *fitna* o guerra civil que puso fin al Califato omeya. A partir de entonces las ruinas de la ciudad omeya son evocadas por poetas y cronistas apelando a un conocido *topos*, el *Ubi sunt* o el paso inexorable del tiempo. Las fuentes árabes aluden así a la visita que hizo a la ciudad el rey taifa de Sevilla, al-Mu‘tamid (r. 1069-1090). Acompañado por sus cortesanos, subieron a las piedras, bebieron vino y deambularon entre las ruinas, recreándose en ellas y considerando lo que significaba aquella experiencia, tomándose el tiempo para reflexionar, según indican las fuentes⁴². Ibn Šuhayd (m. 1035), poeta originario de Córdoba, confesaba también el efecto que tenían en él las ruinas de Madīnat al-Zahrā': "estoy dolorosamente afligido por la muerte que te ha herido"⁴³. Más tarde, en 1190, el califa almohade Ya‘qūb al-Manšūr visitó también las ruinas de la ciudad con "propósito de meditar sobre los monumentos de los siglos pasados y de los pueblos pretéritos"⁴⁴.

La misma dimensión afectiva o emocional cabe señalar con respecto a los *spolia*. Un claro ejemplo de ello lo encontramos en el hallazgo de una inscripción latina en Mérida durante el transcurso de una serie de obras acaecidas a mediados del siglo IX. La noticia aparece inserta dentro de una conversación entre ‘Umar, uno de los hijos del emir al-Ḥakam I y al-‘Āṣī b. ‘Abd Allāh b. Ṭa‘laba, general de ‘Abd al-Raḥmān II, gobernador y constructor de la alcazaba emeritense. En la conversación, que gira en torno al mármol y las antigüedades existentes en Mérida, este último recordaba el descubrimiento de una placa de mármol que apareció embutida en la muralla. Al retirarla, comprobaron que contenía una inscripción latina. Según relata el gobernador, reunió a los habitantes de Mérida y buscó entre los cristianos a alguien que pudiese traducir el texto. Consiguió encontrar a un "clérigo viejo y decrépito, que cuando sostuvo dicha lápida (*lawḥ*) entre sus manos, se le empañaron los ojos de lágrimas, mientras me decía: 'Lo que hay recogido en este grabado es un documento de la gente de Īliyā (Jerusalén) que construyó la muralla dándole una altura de quince codos'"⁴⁵.

En este caso no me interesa señalar la inverosímil traducción del epígrafe o la descripción y aparición oportuna de este clérigo, sino insistir en su componente emocional. El hallazgo del epígrafe debe ponerse en relación con las medidas adoptadas por el emir ‘Abd al-Raḥmān II para dismantelar parcialmente la muralla, que había constituido uno de los principales baluartes de la defensa e identidad de los emeritenses. De este modo, la noticia ahonda en el pasado de Mérida y busca explicar el origen de las murallas que entonces

⁴⁰ Acerca del concepto *spolia* y el valor dado a los materiales reutilizados: Richard Brilliant y Dale Kinney, eds., *Reuse Value. Spolia and Appropriation in Art and Architecture from Constantine to Sherrie Levine* (Farnham, Surrey: Ashgate, 2011). Sobre la reutilización en el mundo islámico y en al-Andalus: Finbarr Barry Flood, "Image against Nature: Spolia as Apotropaia in Byzantium and the Dar al Islam", *The Medieval History Journal* 9, no. 1, (2006), 143-66, <https://doi.org/10.1177/097194580500900108>; Jorge Elices "La reutilización de antigüedades en al-Ándalus: ¿recurso o discurso?", *Archivo Español De Arqueología* 94 (2021), e06, <https://doi.org/10.3989/aespa.094.021.06>.

⁴¹ Véase al respecto: Schnapp, *Une histoire universelle*, 373-6 y Cynthia Robinson, "Ubi Sunt: Memory and Nostalgia in Taifa Court Culture", *Muqarnas* 15 (1998), 26, <https://doi.org/10.1163/22118993-90000407>, que también indica que las ruinas de Madīnat al-Zahrā' fueron recreadas como "signifiers of pleasure" y "loci of orgies".

⁴² D. Fairchild Ruggles, "Arabic poetry and architectural memory in al-Andalus", *Ars orientalis* 23 (1993), 173; Rubiera Mata, *La arquitectura en la literatura árabe*, 131.

⁴³ Henri Pérès, *Esplendor de Al-Andalus. La poesía andaluza en árabe clásico en el siglo XI: sus aspectos generales, sus principales temas y su valor documental* (Madrid: Hiperión, 1983), 129; Ruggles, "Arabic poetry", 173.

⁴⁴ Ibn ‘Iqdārī, *Bayān Los Almohades*, ed. Ambrosio Huici Miranda (Tetuán: Editorial Marroquí, 1953), 158-159 y trad. Felipe Maíllo, *La caída del Califato de Córdoba y los Reyes de Taifas* (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1993), 64.

⁴⁵ La noticia aparece recogida en varias obras, pero el relato más fiable es el de al-Ruṣāfī, *Andalus en el Kitāb iqtibās al-anwār y en el Ijtisār iqtibās al-anwār*, eds. Emilio Molina López y Jacinto Bosch-Vilá (Madrid: CSIC, 1990), 54-5.

sufrían el castigo del emir y eran rebajadas hasta el suelo⁴⁶. Las lágrimas del clérigo, aun constituyendo un recurso literario, no dejan de ser un detalle plausible que ahonda en el tono moralizante y aleccionador de la noticia. Además, y esto es lo que me interesa destacar, se añade un valor adicional enteramente emocional a la pieza en cuestión. La inscripción queda así asociada a las lágrimas del clérigo y ello determina en buena parte su reutilización o recepción posterior. En este sentido, las inscripciones árabes que conmemoran la construcción de la alcazaba emeritense constatan que el emir ordenó construirla para que fuese “refugio de los obedientes”. Están realizadas sobre piezas de mármol blanco reutilizado y constituyen uno de los primeros testimonios de la epigrafía árabe en al-Andalus⁴⁷ (fig. 4).

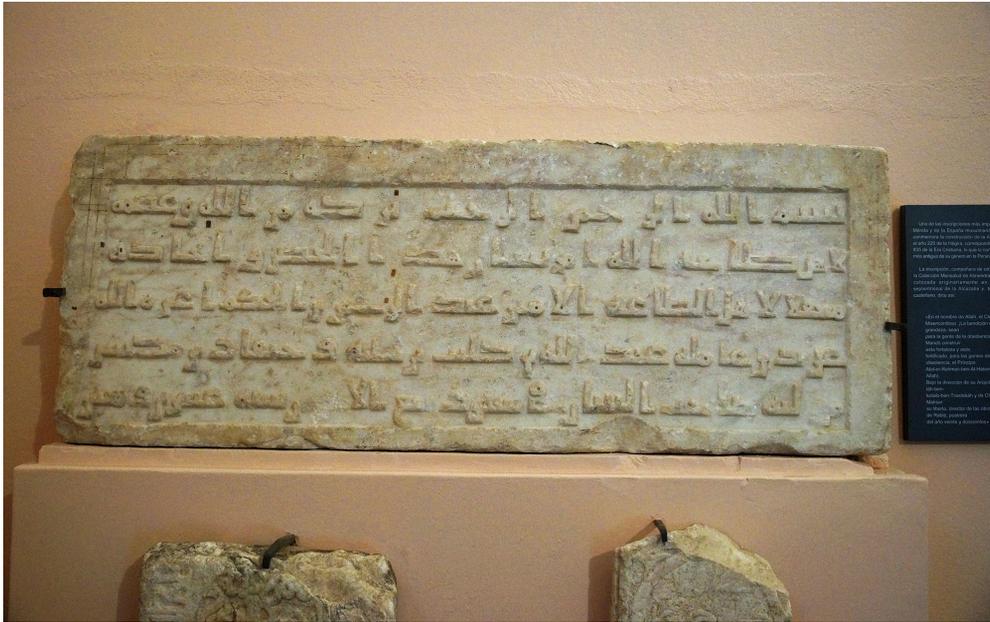


Fig. 4. Inscripción de la Alcazaba de Mérida. Colección Visigoda del Museo Nacional de Arte Romano de Mérida. Imagen de dominio público.

Estatuas, efectos y contextos de reutilización

Partiendo pues de esta dimensión afectiva de las ruinas y *spolia* de la Antigüedad, la segunda parte de este trabajo se centra en analizar la recepción de la escultura antigua en contexto andalusí como un estudio de caso específico. Las estatuas, justamente por su representación figurada, generan un tipo de reacción que se diferencia de otros *spolia*. La conexión entre la escultura y el ámbito de lo erótico o pornográfico está unida de forma irremediable con el concepto de *agalmatofilia*, que hace alusión a la idea de una estatua que cobra o parece estar viva y seduce o enamora por su belleza, una idea bien atestigüada en las fuentes clásicas a partir del mito de Pigmalión⁴⁸. Es conocida también la anécdota que recoge

⁴⁶ Unos cortes o brechas en las defensas que desmontaron la fábrica romana hasta el nivel de roca: Elices, *Antigüedad y legitimación*, 128, nota 448.

⁴⁷ Sobre esta noticia y su realidad arqueológica: Elices, *Antigüedad y legitimación*, 126-30. Acerca de las inscripciones árabes de la alcazaba: Carmen Barceló “Las inscripciones omeyas de la alcazaba de Mérida”, *Arqueología y territorio medieval* 11, no. 1 (2004), 59-78, <https://doi.org/10.17561/aytm.v11i1.1702>.

⁴⁸ Ovidio, *Las Metamorfosis*, X, 243-297.

Plinio acerca de un joven que se enamoró de la Venus de Cnido. El joven “se escondió durante la noche en el templo y se dejó llevar por su pasión, quedando una mancha como muestra de ello”⁴⁹. El poder de las imágenes y las reacciones que suscitaban las estatuas clásicas también ha sido un tema analizado al considerar casos de mutilación o destrucción de estatuas, especialmente durante la tardoantigüedad y en referencia a estatuas paganas⁵⁰.

La recepción de la escultura clásica en contexto islámico, sin embargo, es un tema que requiere todavía de análisis y atención por parte de los investigadores. Tal y como he señalado anteriormente, prevalece la idea de que las estatuas únicamente generaban miedo y rechazo o pasaban totalmente desapercibidas e ignoradas⁵¹. Las fuentes escritas evidencian que la relación o interacción con las estatuas, y la reacción que estas provocaban, constituían una parte muy importante en la reflexión o interés por el pasado preislámico. Existen varias noticias que así lo demuestran, independientemente de que se refieran a las estatuas como ídolos de la *Yāhiliyya* o como talismanes⁵². Los niños de *Madīnat Ibbīra* jugaban con una estatua de un caballo y solían subirse a él. En una ocasión, a mediados del siglo XI, según relatan las fuentes árabes, la estatua resultó dañada y eso significó la ruina de la ciudad⁵³. Otra referencia alude a unos toros considerados talismanes, ubicados a veinte millas al oeste de Toledo. Según se destaca, Ṭāriq ibn Ziyād, el conquistador de al-Andalus, habría subido a uno de ellos para pasar revista a su ejército⁵⁴. Otra noticia menciona la existencia de una estatua en Lamaya, una antigua peña conocida como *al-Madīna* (la ciudad) en las cercanías de Bobastro (Málaga). De su nariz caían gotas de agua. Las mujeres debían colocar su mano debajo de ella. Si la gota de agua caía en su mano era prueba de que era virgen, pero si no lo era, la gota caía al lado, pese a todos los intentos por colocar la mano para recibirla⁵⁵.

Estatuas atemorizantes... o no

Sin duda, las estatuas generaban miedo, inquietud o recelo, sin embargo, conviene no caer en viejos tópicos al respecto. Las noticias que atestiguan este tipo de reacción son las más tempranas y reflejan quizás un primer contacto que, sin embargo, irá evolucionando. La obra del autor andalusí Ibn Ḥabīb (m. 853) es un buen reflejo de ello. Según J. Safran su descripción de al-Andalus adolece de precisión y está envuelta en el misterio. Los ídolos que se encuentra Mūsā ibn Nuṣayr, el conquistador de al-Andalus, se emplazan justamente en este espacio incierto y adverso⁵⁶. Uno de ellos, que representaba a un hombre de bronce ar-

⁴⁹ Plinio, *Historia Natural*, 36, 20-21. Acerca del el concepto de *agalmatofilia*: Ricardo Olmos, “El amor del hombre con la estatua: de la Antigüedad hasta la Edad Media”, en *Kotinos: Festschrift für Erika Simon*, eds. Heide Froning, Tonio Hölscher y Harald Mielsch (Mainz am Rhein: Philipp von Zabern, 1992), 256-66.

⁵⁰ Véase por ejemplo: Troels Myrup Kristensen, *Making and Breaking the Gods: Christian Responses to Pagan Sculpture in Late Antiquity* (Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2013), <https://doi.org/10.2307/jj.608195>.

⁵¹ Greenhalgh, “Travelers’ Accounts of Roman statuary”, 336-7.

⁵² Acerca de las estatuas clásicas en al-Andalus: Carmen Marcks-Jacobs, “La recepción de estatuas romanas en al-Andalus”, en *Actas de la VII Reunión de Escultura Romana en Hispania, Santiago de Compostela-Lugo 04.-06. de Julio de 2011*, eds. Fernando Acuña Castroviejo y Raquel Casal García (Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 2013), 89-104; Jorge Elices, “Estatuas clásicas reutilizadas en al-Andalus. ¿Ídolos paganos o imágenes talismánicas?”, en *El periodo clásico como recurso: Mimesis y reemplazo en la Antigüedad Tardía y el periodo islámico*, eds. Carlos Márquez Moreno y Daniel Becerra Fernández (Córdoba: Universidad de Córdoba, 2021), 41-76.

⁵³ Al-‘Uḍrī, *Tarṣī‘ al-aḥbār*, ed. ‘Abd al-‘Azīz al-Ahwanī (Madrid: Instituto Egipcio de Estudios Islámicos, 1965), 88 y trad. Manuel Sánchez Martínez, “La cora de Ibbira (Granada y Almería) en los siglos X y XI, según Al-‘Uḍrī (1003-1085)”, *Cuadernos de Historia del Islam* 7 (1976), 51; al-Ḥimyarī, *Rawḍ*, 28 y trad., *Al-Ḥimyarī: Kitāb ar-Rawḍ al-mi‘tār*, trad. María Pilar Maestro González (Valencia: Anubar, 1963), 37.

⁵⁴ Al-Ḥimyarī, *Rawḍ*, 394 y trad., *Al-Ḥimyarī: Kitāb ar-Rawḍ al-mi‘tār*, 161-2.

⁵⁵ Al-Ḥimyarī, *Rawḍ*, 511 y trad., *Al-Ḥimyarī: Kitāb ar-Rawḍ al-mi‘tār*, 204-5.

⁵⁶ Ibn Ḥabīb, *Kitāb al-ta‘rīḥ*, ed. Jorge Aguadé (Madrid: CSIC, 1991), 143-5, no. 415-21; Janina Safran, “From Alien Terrain to the Abode of Islam. Landscapes in the conquest of al-Andalus”, en *Inventing Medieval Landscapes: Senses of Place in the Latin West*, eds. John Howe y Michael Wolfe (Gainesville: University Press of Florida, 2002), 137-41.

mado con arco y flechas, reaccionó cuando los hombres de Mūsà se acercaron al puente donde se erigía. El ídolo se movió, disparó sus flechas y acabó matando a dos hombres⁵⁷.

Otra noticia se refiere a un ídolo (*ṣanam*) que detuvo el avance de Mūsà en Francia. Según se indica, Mūsà se adentró en una tierra llana en la que había monumentos antiguos (*āṭār*), entre los que halló una gran estatua (*ṣanam*) erigida sobre una columna. También había una inscripción en árabe que decía: “Hijos de Ismael, si habéis llegado hasta aquí, dad la vuelta”. Según el cronista, Mūsà, “atemorizado”, dijo: “Estas palabras solo pueden entrañar algo grave”, y emprendió el camino de vuelta⁵⁸. Más allá de la verosimilitud o no de la noticia, lo que me interesa destacar es que los ídolos corresponden a la categoría de maravillas (*‘aḡā’ib*) o prodigios de la creación divina y como tal advierten o guían a los fieles. De este modo, el mensaje que transmite la noticia es claro: señalar los límites que los musulmanes no deben cruzar, justificando así el cese de la expansión una vez conquistada la península. La Antigüedad aparece retratada no como un pasado extraño, misterioso y prescindible, sino más bien como un elemento que encierra un conocimiento. Las estatuas, como también se constata en las fuentes bizantinas contemporáneas, estaban asociadas a profecías⁵⁹. Correctamente interpretada, la estatua en cuestión podía revelar un mensaje o lección, explicar el presente y advertir sobre el futuro. El temor de Mūsà al que alude la noticia no debería entenderse pues como simple recelo, miedo o superstición, sino como un detalle que evidencia su capacidad de interpretar restos o acontecimientos. Otras noticias protagonizadas por Mūsà en conexión con estatuas o ruinas abundan también en este rasgo particular con el que se describe al conquistador de al-Andalus en las fuentes árabes, destacando su capacidad para interpretar las estatuas⁶⁰.

La misma idea aparece vinculada al Ídolo de Cádiz, un monumento coronado por una estatua, localizado en las cercanías de la ciudad y mencionado de manera reiterada por las fuentes árabes en asociación con el templo y las columnas de Hércules (fig. 5)⁶¹. Una noticia relata el supuesto intento de destrucción del ídolo por parte del emir Muḥammad I (r. 852-886). Habiendo llegado hasta las inmediaciones del ídolo durante una cacería, el emir intentó apoderarse de los tesoros que se suponía que estaban ocultos en el interior del monumento. Ordenó colocar leña y le prendió fuego, pero en ese momento una racha de viento hizo que las llamas se volvieran contra ellos e incendiaran su propio campamento. Al parecer, un conocimiento ancestral (*lahu ṣa’n fi l-ḥikma*) protegía al Ídolo, de tal manera que acabaron huyendo del lugar⁶². Posteriormente, sin embargo, parece que el ídolo ya no inspiraba tanto miedo y sí curiosidad, interés e incluso devoción. Un reputado poeta de la corte omeya en Córdoba llamado Ibn Ṣuhayṣ (m. 400/1009) describió su visita e impresiones en un pequeño poema:

A menudo una [navecilla] de grupas vacilantes y paso balanceado se contonea, aunque no sea una hermosa mujer.
Hasta el momento en que ve la silueta reverberante que se eleva sobre el ídolo que domina el mar de Cádiz.
Cuando desembarcamos a sus pies, nuestro compañero nos dice: ¿Son estas maravillas romanas o persas?

⁵⁷ Ibn Ḥabīb, *Kitāb al-Ta’rīḥ*, 143, no. 415.

⁵⁸ *Faṭḥ al-Andalus*, ed. Luis Molina (Madrid: CSIC, 1994), 29 y trad. Mayte Penelas, *La conquista de al-Andalus* (Madrid: CSIC, 2002), 22; Al-Bakrī, *Kitāb al-Masālik wa-l-mamālik*, eds. Adrian P. Van Leeuwen y André Ferré (Túnez: Al-Dar al-‘Arabiyya li-l-Kitāb, 1992), 1532; al-Ḥimyarī, *Rawḍ*: 27 y 34-5; Elices, *Antigüedad y legitimación*, 144.

⁵⁹ Un buen ejemplo de ello es la *Parastaseis*. Véase: *Constantinople in the Early Eighth Century: The Parastaseis Syntomoi Chronikai: Introduction, Translation, and commentary*, eds. Averil Cameron y Judith Herrin (Leiden: Brill, 1984), <https://doi.org/10.1163/9789004450813>.

⁶⁰ Un ejemplo de ello aparece también en Ibn Ḥabīb, *Kitāb al-Ta’rīḥ*, 137. Acerca de esta otra noticia puede verse también: Elices, *Antigüedad o legitimación*, 46 y 329. Sobre la imagen de Mūsà en las fuentes: Julio Samsó, “¿Fue Mūsà ibn Nuṣayr astrónomo?”, *Medievalia* 9 (1990), 232, <https://doi.org/10.5565/rev/medievalia.238>.

⁶¹ Sobre el Ídolo de Cádiz: Pedro Martínez Montávez, *Perfil del Cádiz hispano-árabe* (Cádiz: Ediciones de la Caja de Ahorros de Cádiz, 1974); Elices, *Respeto o barbarie*, 154-61.

⁶² Ibn Ḥayyān, *Muqtabis*, ed. ‘Alī Makkī (Beirut: Dār al-Taḳāfa, 1973), 277-8. Acerca de este episodio: Maribel Fierro, “Holy places in Umayyad al-Andalus”, *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 78 (2015), 131, <https://doi.org/10.1017/S0041977X1400144X>. Un caso muy similar al que mencionan las noticias orientales en relación con el intento de destrucción de una de las pirámides de Gizeh por el califa al-Ma’mūn: Elices, *Respeto o Barbarie*, 36.

Haz tu pregunta más bajo, le contestamos, y busca en el puerto tu salvación de los mares con vientos provocadores de naufragios⁶³.

El poema relata cómo Ibn Šuhayṣ se acercó al Ídolo junto con un amigo, que le hizo en voz alta varias preguntas sobre el origen y la naturaleza de la estatua, lo que obligó a Ibn Šuhayṣ a advertirle que hablara más bajo y no molestara al Ídolo. El detalle ilustra justamente la dimensión multisensorial a la que aludía anteriormente y que caracteriza el encuentro con la Antigüedad y sus restos. También resulta evidente que el Ídolo tenía algún tipo de poder mágico o talismánico para quienes navegaban por la zona. El propósito de Ibn Šuhayṣ y su amigo al acercarse al Ídolo podría haber sido entonces no solo la curiosidad o el recelo, sino pedir un viaje seguro. El poema termina con otra advertencia de Ibn Šuhayṣ, que sugiere que el Ídolo puede garantizar la salvación, pero también podría llevarlos a un naufragio seguro.



Fig. 5. Ídolo de Cádiz. *Kitāb tame albab wa-sahr al-adab*, manuscrito del siglo XVI. París, BnF, Ms. Arabe 2168, fol. 16v.

Frente a las estatuas que atemorizan encontramos también referencias a estatuas que alegran o incluso curan la depresión. El *Aḥbār al-zamān* o *Aḥbār 'aḡā'ib al-zamān*, una fuente árabe atribuida a un misterioso autor denominado Ibrāhīm b. Waṣīf Šāh, escrita entre el 990 y el 1030, contiene varias noticias rela-

⁶³ Al-Ḥimyarī, *Rawḍ*, 339 y trad. Al-Ḥimyarī: *Kitāb ar-Rawḍ al-mi'tār*, 175. La traducción aparece recogida en Pérès, *Esplendor de Al-Andalus*, 334.

tivas a estatuas vinculadas a diversas prácticas de devoción o curación. Una de las estatuas que menciona representaba a una mujer y había sido erigida por un antiguo rey egipcio. Según indica, tan pronto como la persona deprimida veía la estatua, sonreía y olvidaba sus penas⁶⁴.

Estatuas promiscuas

La conexión entre la escultura y el ámbito de lo erótico o pornográfico también está atestiguada en el mundo islámico y andalusí. La idea de una estatua que enamora o provoca el deseo en aquellos que la contemplan es un recurso literario ya documentado en la Antigüedad, como señalé anteriormente. En Córdoba, Ibn Ḥazm (m. 456/1064), el autor del tratado de amor *El Collar de la Paloma*, le reprocha a un amigo que se haya enamorado de una mujer con la que soñó, diciéndole en tono burlón que habría sido más fácil si “te hubieras enamorado de una de las imágenes (*ṣuwar*) del baño”⁶⁵. En Sevilla, en uno de los baños de la ciudad, el *hammam al-Shattara*, estaba reutilizada una estatua femenina que había sido descubierta en Itálica. La estatua encandilaba a todos:

En el distrito de Itálica (*Tāliqa*) se encontró la escultura de una muchacha, en mármol (*ṣūrat ḡārīya min marmar*), llevando un niño y como si fuese una serpiente que se dirige hacia él. No se ha oído entre las narraciones (*aḥbār*) ni se ha visto entre los restos arqueológicos (*āṭār*) una escultura (*ṣūra*) más singular que ésta. Se la puso en uno de los baños públicos, y toda la gente quedaba prendada de ella⁶⁶.

Un poema del poeta toledano del siglo XI, Abū Tammām Gālib b. Ribāh al-Hayyām, se refiere también a esta misma estatua e insiste en que “sabemos que es de piedra, pero nos vuelve locos de amor con sus lánguidas miradas”⁶⁷. Según otro autor, “las gentes de baja condición se enamoraron de ella de tal forma que olvidaron sus ocupaciones habituales y hasta peligraron sus comercios, de tanto tiempo que pasaban contemplándola”⁶⁸. Sin duda, esta referencia es un *topos*, el mismo que apuntaba anteriormente en referencia al ídolo exhibido en el centro de Bagdad al que se le dio el nombre de “Distracción”. En ambos casos se insiste en el poder de sugestión de la estatua, pero lo interesante aquí es justamente el hecho de que se sitúe a los grupos subalternos (mujeres y jóvenes) como la capa de población más susceptible a las estatuas. Las estatuas no afectaban por igual a todo el mundo, una idea que aparece reflejada en algunas fuentes. Según el autor iraní al-Bīrūnī (m. 442/1050) el poder de las imágenes y su respuesta por parte de la audiencia debía considerarse no tanto en términos religiosos, fuesen o no musulmanes, sino en base a la condición económica y al nivel educativo de las personas⁶⁹.

La estatua en cuestión sería una imagen sedente que sostendría a un niño entre sus brazos y una serpiente en sus pies. Según han propuesto varios investigadores, podría tratarse de Venus con Cupido, *Tellus* o *Dea Nutrix*. La opción más factible, sin embargo, es la de Isis. A. García y Bellido ya señalaba la posibilidad de que se tratara de una estatua de *Isis Kourotrophos* y V. Tran Tam Tinh también pensaba en una *Isis lactans*⁷⁰.

⁶⁴ La obra fue traducida como *L'Abrégé des Merveilles* en 1898 (París: Klincksieck) por el Barón Carra de Vaux (red. 1984) y editada por ‘A. al-Sāwī, en 1938. Véase *L'Abrégé des Merveilles*, 169 y El Daly, *Egyptology. The Missing Millennium*, 80.

⁶⁵ Ibn Ḥazm, *El collar de la paloma (El collar de la tórtola y la sombra de la nube)*, ed. y trad. Jaime Sánchez Ratia (Madrid: Hiperión, 2009), 62-3.

⁶⁶ Al-Bakrī, *Kitāb al-Masalik*, 1517. La noticia se repite en Al-Ḥimyarī, *Rawḍ*, 381-2 y trad., *Al-Ḥimyarī: Kitāb ar-Rawḍ al-mi'tār*, 149-150; y en al-Maqqarī, *Naḥḥ*, I, 158 y 533. Acerca de esta referencia: Elices, *Respeto o barbarie*, 153-4.

⁶⁷ El poema íntegro está recogido en Pérès, *Esplendor de Al-Andalus*, 335-6.

⁶⁸ Al-Ḥimyarī, *Rawḍ*, 381-2, y trad., *Al-Ḥimyarī: Kitāb ar-Rawḍ al-mi'tār*, 251-2.

⁶⁹ Véase al respecto la cita y comentarios de Finbarr Barry Flood, “Bodies and Becoming: Mimesis, Mediation and the Ingestion of the Sacred in Christianity and Islam”, en *Sensational Religion: Sensory Cultures in Material Practice*, ed. Sally M. Promey (New Haven: Yale University Press, 2014), 461, <https://doi.org/10.12987/9780300190366-035>.

⁷⁰ Antonio García y Bellido, *Les religions orientales dans l'Espagne romaine* (Leiden: Brill, 1967), 114-5, <https://doi.org/>

Ninguna escultura similar a la que nos describen las fuentes ha sido hallada en Itálica. Sin embargo, sí que se ha documentado un *sacellum* de Isis en Itálica, en el pórtico del teatro y fechado en época adrianea. Según R. Corzo y M. Toscano, existen evidencias de saqueo y expolio del teatro durante época califal y taifa de tal manera que la estatua de Isis podría haber sido ocultada en época tardoantigua y descubierta en estos momentos⁷¹.

También en Sevilla, pero en otro baño, en un *hammad* (baño termal) frecuentado por el emir al-Mu'tadid, había otra estatua femenina, protagonista de un poema de Ibn Zaydūn (m. 463/1071). De nuevo aquí se repite el *topos* de la estatua femenina que enamora:

En el centro [se ve] una estatua cuyo aspecto, en su conjunto, os seduce, y cada detalle os hechiza.
 Su piel es de un blanco puro, su mejilla de un óvalo pulido, su rostro gracioso y su mirada púdicamente baja.
 Su talle se alza esbelto como la rama de sauce almizclado al que una tierra fértil ha regado y nutrido con abundancia.
 Su sonrisa, si se riera francamente, mostraría el bello orden de sus dientes, blancos como granizos.
 Al volverse, lo hace con un movimiento que en su gracia sin medida es una insinuación que os sugiere la idea [del placer amoroso]⁷².

La idea se repite en otras noticias que insisten en el poder de seducción de las estatuas. En Edessa (Al-Ruha, Turquía), había una estatua femenina llamada Helena (*Hilāna*) que también hechizaba por su belleza. Según afirma un autor del siglo X, “un hombre, habiéndose enamorado de ella, cayó enfermo de amor; su padre entonces vino y rompió la cabeza de la estatua, y cuando el joven puso sus ojos en ella, se consoló”⁷³.

Resulta evidente que la mayoría de las noticias aluden a la interacción de hombres con estatuas femeninas, consideradas como el objeto de su deseo⁷⁴. No obstante, existen algunas referencias que permiten vislumbrar la percepción y relación de las mujeres con estatuas antiguas en un contexto particular, el de los baños, que se prestaba a ser un espacio de transgresión, donde el encuentro entre mujeres se realizaba sin la presencia de hombres⁷⁵. En un baño ubicado en Hierápolis (Manbij, Siria), llamado el Baño del Niño, se encontraba la estatua de un hombre en piedra. La particularidad era que “el agua para el baño brota de sus partes inferiores”. En otra de las fuentes termales de la localidad, dotadas de una majestuosa cúpula, había una estatua de un hombre en piedra negra. Según una creencia de las mujeres de la zona, aquella que fuese estéril solo tenía que frotar sus genitales en la nariz en la estatua para poder concebir⁷⁶.

Todas estas noticias también son interesantes puesto que denotan una particularidad: su ubicación en los baños. En este sentido, al-Guzūlī (m. 815/1412), en su *Maṭāli‘ al-budūr*, indicaba que los baños “deberían contener imágenes de alto mérito artístico y gran belleza, representando a parejas de amantes, jardines y campos de flores, elegantes caballos galopando y fieras bestias; porque imágenes como estas son

org/10.1163/9789004296138; Vicent Tran Tam Tinh, *Isis Lactans. Corpus des Monuments Greco-Romains d’Isis Allaitant Harpocrate* (Leiden: Brill, 1973), 55-6, <https://doi.org/10.1163/9789004295032>.

⁷¹ J. Ramón Corzo Sánchez y Margarita Toscano San Gil, *Excavaciones en el teatro de Itálica* (Sevilla: Junta de Andalucía, 2003), II, 87 y III, 152.

⁷² Ibn Zaydūn, *Dīwān*, eds. Kamil Kaylani y ‘Abd al-Rahman (El Cairo, 1932), 86-7, y traducción en Pérès, *Esplendor de Al-Andalus*, 336.

⁷³ Ibn al-Faqīh, *Kitāb al-buldān*, ed. Michael J. De Goeje, V (Leiden: Brill, 1967), 134 y trad. Henri Massé, *Abrégé du Livre des pays* (Damasco: Institut français de Damas, 1973), 160.

⁷⁴ Regina Höschele, “Statues as Sex Objects”, en *Sex and the Ancient City: Sex and Sexual Practices in Greco-Roman Antiquity*, eds. Andreas Serafim, George Kazantzidis y Kyriakos Demetriou (Berlín–Boston: De Gruyter, 2022), 253 y 256, <https://doi.org/10.1515/9783110695793-011>.

⁷⁵ La literatura árabe subraya de manera recurrente la idea del baño como experiencia para el goce sensual o sexual de las mujeres y motivo de atención y crítica por parte *faqahā* y censores. Véase al respecto: Abdelwahab Bouhdiba, *Sexuality in Islam* (Londres: Routledge, 2007), 166-7.

⁷⁶ Ibn al-Faqīh, *Kitāb al-buldān*, 117 y trad. Massé, *Abrégé du Livre des pays*, 142. Acerca de esta noticia: Josef W. Meri, *The Cult of Saints Among Muslims and Jews in Medieval Syria* (Oxford: Oxford University Press, 2002), 208-9, <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199250783.001.0001>. La *baraka* se absorbe al besar, tocar o frotar: Flood, “Bodies and Becoming”, 461.

apropiadas para potenciar las energías del cuerpo, ya sea animal, natural o espiritual”. Un autor anterior, Muḥammad b. Zakarīyā’ al-Rāzī (m. 313/925), subraya la misma idea, trazando incluso una conexión con la antigüedad: “Piensa en aquellos sabios del pasado que reflexionaron acerca del baño durante años, y cómo reconocieron con su mente afilada y aguda que se pierde una gran cantidad de energía en el baño. Con inteligencia encontraron un medio para compensar esta pérdida, por lo que pintaron tres tipos diferentes de magníficas imágenes en colores hermosos y agradables; éstas fueron hechas atendiendo a la parte animal, natural y espiritual del hombre”⁷⁷. De acuerdo con estas noticias, la recontextualización de estas estatuas en los baños no era aleatoria, sino que obedecía justamente a la reacción física y afectiva que provocaban en los espectadores por su condición de alegorías de la belleza, la juventud y la salud.

Estatuas aleccionadoras

Las estatuas, como las ruinas o monumentos, también aleccionaban a aquellos que quisieran escucharlas. Este *topos* se vincula justamente con el *‘ibar*, al que antes hacía mención, la “lección o consideración de carácter didáctico” que se puede extraer del exponerse a las ruinas⁷⁸. En un poema de Abū ‘Āmir al-Burriyānī (m. 533/1138-9), se alude a una estatua en Játiva de este modo:

Es uno de los vestigios (*ātār*) sorprendentes (*‘aḡā’ib*) de los *rūm* (romanos); su firmeza nos muestra la sabiduría de su ciencia. No sé qué idea han querido realizar con ella, pero, sin duda, han querido decirnos que los pueblos deberían sucederse por mucho tiempo después de ella para así enseñarnos a llamarla “ídolo” (*ṣanam*). Del mismo modo que la lima única que no ha fallado en nada en la imitación de su modelo, sino que ha remozado los días y los pueblos. Se diría que es exhortador cuya duración ha sido tanta que podría relatarnos de ‘Ad y de Iram. Considera esta piedra que nos habla: es más elevada [en enseñanzas] y más exhortadora que Quss para aquel que comprende⁷⁹.

El ídolo de Játiva debió de ser una estatua romana procedente quizás de las mismas ruinas de *Saetabi*⁸⁰. La estatua es atribuida a los romanos (*rūm*), pero al mismo tiempo aparece vinculada con personajes de la tradición bíblica y coránica: Quss ibn Sa’ida era célebre por su sabiduría, y Ad e Iram eran pueblos míticos artífices de grandes monumentos y maravillas de la Antigüedad. El hecho de que la imagen “hable” podría indicar que fuese una estatua romana *ad locutio*⁸¹.

La idea se repite en otro poema a cargo de Abū l-Qāsim Ibn al-Barrāq (m. 1200), referente a una estatua de Sagunto:

En la puerta de Murviedro he visto a un [hombre] de elocuentes exhortaciones; estaba inanimado, pero su silencio era aleccionador.

Este país, decía, lo he conquistado con mis propias manos; ¿acaso tú, que andas perdido, podrías escuchar una lección? He aquí la posición que me ha permitido permanecer en tanto que los siglos pasaban y que el error era amado por los hombres aunque se les exhortaba [a ser sabios].

⁷⁷ Ambas referencias están tomadas de Thomas Arnold, *Painting in Islam: a study of the place of pictorial art in Muslim culture* (Nueva York: Dover Publications, 1965), 88; Doris Behrens-Abouseif, *Beauty in Arabic culture* (Princeton: Princeton University Press, 1999), 136-7. Traducción propia de los pasajes en inglés.

⁷⁸ Stephennie Mulder, “Introduction”, en *Imagining Antiquity in Islamic Societies*, ed. Stephennie Mulder (Bristol–Chicago: Intellect Ltd, 2022), 17-18, <https://doi.org/10.2307/j.ctv36xvm35>.

⁷⁹ Ibn al-Abbār, *Al-Takmila li-kitāb al-sila*, ed. ‘Abd al-Salam al-Harras (Casablanca: Dār al-Ma’rifā, 1995), I, 356, n° 1268 y trad. en Pérès, *Esplendor de Al-Andalus*, 334 y en Ana María Labarta Gómez, Carmen Barceló Torres y Josefina Vegliison, *València àrab en prosa i vers* (Valencia: Publicacions de la Universitat de València, 2011), 78-9, n° 43. El poema aparece recogido también por al-Maqqarī, *Nafh*, IV, 116.

⁸⁰ María Jesús Rubiera Mata y Mikel de Epalza, *Xàtiva musulmana (segles VIII-XIII)* (Xátiva: Ajuntament de Xátiva, 1987), 148-9.

⁸¹ Marcks-Jacobs, “La recepción de estatuas romanas”, 97.

Con cuántos he insistido, pero ¿dónde están aquellos que se hayan apartado de las desgracias de las que yo les advertía o los que hayan escuchado mis exhortaciones?⁸².

De nuevo es posible identificar en esta noticia varios *topoi*, pero lo cierto es que todo ello no debe hacernos dudar de su verosimilitud. Se trata de una estatua real, en concreto, la estatua de un joven togado con *bullā* y con gesto de *ad locutio*, datada en época Julio-Claudia. La misma estatua presidía la Puerta del Ídolo o de Mahoma en la fortaleza de Sagunto, situada entre la Plaza de Armas y la Plaza de San Fernando⁸³. De hecho, es conocida su existencia al menos desde el siglo XVI cuando distintos autores señalan que en esta puerta estaba colocada o empotrada una estatua sin cabeza. Incluso el pintor de Felipe II, A. Van den Wyngaerde, dibujó un boceto de ella en 1563 que coincide con la estatua que se conserva actualmente en el Museo Arqueológico de Sagunto (Fig. 6)⁸⁴.



Fig. 6. Estatua de joven togado con *bullā* y conservada en el Museo Arqueológico de Sagunto.

⁸² Ṣafwān b. Idrīs, *Zād al-Musāfir*, ed. ‘Abd al-Qādir Miḥdād (Beirut: Dār al-Rā’id al-‘Arabī, 1980), 151-2 y trad. en Labarta Gómez, Barceló Torres y Veglison, *València àrab*, 65, nº 11 y en Pérès, *Esplendor de Al-Andalus*, 334.

⁸³ La estatua presenta mutilaciones y abundante erosión en la superficie al haber estado a la intemperie. Según el estudio de Trinidad Nogales, la estatua tenía la cabeza y el brazo derecho aplicados aparte y debía haber estado emplazada en el foro romano de la ciudad: Carmen Aranegui Gascó, *Espai públic i espai privat. Les escultures romanes del Museu de Sagunt* (Valencia: Generalitat Valenciana, 1990), 41-2.

⁸⁴ Richard L. Kagan, *Ciudades del siglo de Oro. Las vistas españolas de Anton Van den Wyngaerde*, (Madrid: El Viso, 1986), 193. Acerca de esta estatua puede consultarse: Ferran Arasa i Gil, “Escultures romanes desaparegudes al País Valencià”, *Archivo de prehistoria levantina* 25, (2004), 308; Marcks-Jacobs, “La recepción de estatuas romanas”, 97; Elices, *Respeto o barbarie*, 151-2.

Consideraciones finales

Este artículo considera dos perspectivas de análisis, los estudios de recepción de la Antigüedad y los centrados en la percepción emocional y multisensorial de artefactos o monumentos, aplicadas al mundo islámico, particularmente en relación a las ruinas y estatuas antiguas en al-Andalus. El análisis de las fuentes árabes consultadas evidencia que la interacción con las ruinas y estatuas era un aspecto fundamental en las sociedades islámicas. Las ruinas eran “lugares de memoria”, pero también espacios donde se podía reflexionar y experimentar desde una perspectiva multisensorial y emocional. Más allá de lo visual o estético, las ruinas y estatuas evocan tristeza, nostalgia, miedo o deseo, y generan a su vez diversas respuestas que van desde la reflexión personal e introspectiva hasta la reutilización.

Las fuentes denotan plena conciencia del poder de las imágenes y *spolia*, así como de su efecto en la audiencia. Las imágenes no afectan por igual a todos. Su recontextualización es fundamental para controlar o utilizar el efecto que provocan. La interacción con las ruinas y la experiencia emocional que se deriva del encuentro también hace que los vestigios de la Antigüedad se transformen: no son simplemente restos materiales (*āṭār*), sino que cada artefacto o monumento antiguo genera un tipo de emoción y reacción. Las noticias aluden así a viajeros que dejan constancia de su presencia y emociones escribiendo grafitis, que instan a otros a visitar las ruinas para extraer de ellas una reflexión o moraleja (*‘ibar*), que lloran al leer una inscripción o que sonrían al ver una estatua. Las ruinas se transforman así añadiendo memorias, mensajes escritos, anécdotas o referencias. Un mismo enclave o estatua, ya sea la ciudad de Madīnat al-Zahrā’ o el Ídolo de Cádiz, puede generar también múltiples reacciones emocionales, que varían según el contexto y la audiencia. Las ruinas son también espacios dinámicos, mutables e híbridos o ambiguos. Evocan varios tiempos, lugares, culturas y protagonistas al mismo tiempo.

El valor emocional o afectivo es a su vez un elemento fundamental que, junto con el valor estético, pragmático o simbólico, determina la reutilización o recontextualización de estos artefactos, especialmente de las estatuas. La mayoría ocupan lugares públicos, visibles y accesibles. Las estatuas femeninas se reutilizan preferente en los baños puesto que se entiende que tienen el poder de hacer recuperar la salud, la juventud, la alegría o el deseo. Estatuas con características específicas, ya sea una pose *ad locutio* o una inscripción, parecen más idóneas para encarnar el *topos* de la estatua que advierte o alecciona pues de alguna manera instan a la audiencia a detenerse ante ellas y exponerse a su efecto.

JORGE ELICES OCÓN es investigador Ramón y Cajal en el Departamento de Estudios Medievales del Instituto de Historia del CSIC. Ha sido también becario postdoctoral FAPESP en la Universidad Federal de São Paulo y becario de la Fundación Humboldt en el centro RomanIslam de la Universidad de Hamburgo. Sus principales líneas de investigación abordan la recepción de la antigüedad en las sociedades islámicas, particularmente en al-Andalus, aunque también ha considerado fenómenos más recientes acerca del patrimonio y la antigüedad en época moderna y contemporánea. Así mismo ha ahondado también en los procesos de reutilización y uso de *spolia* desde una perspectiva comparativa y transcultural. Entre sus principales publicaciones destacan dos libros: *Respeto o Barbarie. El Islam ante la Antigüedad. De al-Andalus a DAESH* (Marcial Pons, 2020) y *Antigüedad y legitimación política en la Alta Edad Media peninsular (siglos VIII-X)* (Universidad de Sevilla, 2021).

Email: jorge.elices@cchs.csic.es

Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4794-7934>

La imagen de san Francisco y la alteración del testimonio. Acerca del discurso legitimador de la identidad visual capuchina en la Europa moderna

The image of St. Francis and the alteration of testimony. On the legitimising discourse of Capuchin visual identity in modern Europe

José Carlos Pérez Morales
Doctor en Historia del Arte

Fecha de recepción: 5 de mayo de 2023
Fecha de aceptación: 4 de octubre de 2023

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 35, 2023, pp. 41-64
ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<https://doi.org/10.15366/anuario2023.35.002>

RESUMEN

La hagiografía de san Francisco de Asís ha sido una fuente casi inagotable para las manifestaciones visuales de su vida. Aunque existía una literatura oficial que establecía los cánones de su representación, esta se fue tornando autónoma y, en casos, contraria al decoro aprobado. Un jalón determinante fue la Orden de los Capuchinos. Fundada en 1528, se consideraba heredera de los espirituales del primer franciscanismo. Con el fin de salvar esta distancia secular, los Capuchinos urdieron un sistema visual para legitimarse a través de una “nueva” la imagen del santo. La apropiación de atributos y la adulteración de la más famosa de sus escenas –la estigmatización– serán algunos de los recursos empleados. Sus plasmaciones no van a estar exentas de polémica, llegando a ser peligrosamente alteradas en base a la controversia sensorial de la crisis de la visión que se desarrollará en el amplio y poliédrico contexto de la Europa moderna.

PALABRAS CLAVE

San Francisco. Estigmatización. Sentidos. Imagen. Capuchinos.

ABSTRACT

The hagiography of Saint Francis of Assisi has been an almost inexhaustible source for the visual manifestations of his life. Despite having an official literature that established the canons of its representation, it gradually became autonomous and, in some cases, contrary to the approved decorum. A determining milestone was the Order of the Capuchins. Founded in 1528, it was considered the heir to the spirituals of the first Franciscanism. In order to bridge this secular distance, the Capuchins concocted a visual system to legitimise themselves through a ‘new’ image of the saint. The appropriation of attributes and the ‘adulteration’ of his most famous scene –the stigmatization– will be some of the resources used. The depictions of the saint will not be exempt from controversy, becoming dangerously altered based on the sensory controversy of the vision crisis that will take place in the broad and multifaceted context of modern Europe.

KEY WORDS

Saint Francis. Stigmatisation. Senses. Image. Capuchins.

San Francisco de Asís en la encrucijada: creer y dudar

A finales del pasado 2021, el Ministerio de Cultura español anunciaba la adquisición de un san Francisco de Asís del pintor boloñés Francesco Francia con destino a la colección del Museo del Prado (fig. 1). La prensa especializada se hizo eco de la noticia destacando tanto la inclusión de un nuevo nombre propio a la nómina de artistas a caballo entre el Quattrocento y el Cinquecento como por tratarse de la primera pintura de este artífice en un museo público español. Cierto es que su estilo hereda el influjo de las creaciones tardías de Perugino aunque también las de su discípulo Rafael. La expresión contenida, tierna y humana del *Cristo bendiciendo* que conserva la pinacoteca Tosio Martinengo de Brescia se emparenta con la de nuestro santo. Es más, clava su mirada en el espectador realizando una llamada de atención hacia una zona concreta del lienzo, aquella donde su mano señala la llaga del costado. El santo de Francia lleva a cabo una maniobra similar, codificada a la par que encriptada: la mano derecha parece realizar un ademán a través del cual se presta a abrir su hábito rasgado en la misma zona que el Cristo de Rafael. La llaga que ostenta el costado de Francisco queda invisible al observador no siendo necesaria su exhibición a quien conoce someramente su biografía y el encuentro místico con Cristo serafín en el monte Alverna. Es en ese preciso instante del año 1224 cuando Francisco recibe el mayor de los dones: los estigmas de la Pasión de Cristo en su propia carne. Por ello, resulta desconcertante que un privilegio de tal magnitud se reduzca a una simple marca rojiza en la mano. Incluso se deja al albur de la imaginación de quien contempla su efigie la intención de su gesto. ¿Mostrará la llaga que oculta su hábito o está introduciendo los dos dedos en la misma?



Fig. 1. Francesco Francia, *San Francisco*, hacia 1495, óleo sobre tabla. 45,7 x 47,2 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, P008383.

El ciclo de la basílica superior de san Francisco en Asís ostenta una de las escenas más interesantes de la hagiografía del santo, la verificación de los estigmas, donde san Jerónimo hurga en estos examinándolos. El foco de atención de los fieles y ministros eclesiásticos presentes en el acontecimiento no es otro que la

contemplación de cómo el médico hunde sus dedos en la llaga del costado. Los frescos, atribuidos al pintor florentino Giotto di Bondone a través de referencias de Vasari, posiblemente se realizaran entre 1292 y 1305 y sirven de ilustración a la *Leyenda Mayor*, biografía de san Francisco escrita en latín por Buenaventura de Bagnoregio por encargo de la orden de los Frailes Menores y aprobada en el capítulo general de Pisa de 1263. Aquí se relata en su capítulo XV cómo Jerónimo dudaba de las llagas y

siendo incrédulo como Tomás, movió con mucho fervor y audacia los clavos y con sus propias manos tocó las manos, los pies y el costado del Santo en presencia de los hermanos y de otros ciudadanos; y resultó que, a medida que iba palpando aquellas señales auténticas de las llagas de Cristo, amputaba de su corazón y del corazón de todos la más leve herida de duda¹.

Tal escena, que Giotto repetirá dentro del ciclo franciscano de la capilla Bardi en la iglesia florentina de Santa Croce (fig. 2), recrea al santo como una auténtica imagen autóptica, la representación de un testimonio evidente cuya esencia probatoria ya no se limitaba a lo visual, sino que requería de lo táctil.



Fig. 2. Giotto di Bondone, *La muerte de san Francisco*, hacia 1325, fresco. Florencia, basílica de Santa Croce.

Frente a la tabla de Francesco Francia, nosotros, como espectadores, nos encontramos “entre la voluntad de creer [...] y la inevitable urgencia de dudar”² del misterio de los estigmas. Pero este recelo no es único y enlaza con la sospecha que los fieles, desde el siglo XIII, tuvieron para con la experiencia mística que lo encumbró como *alter Christus*. La desconfianza fue un elemento común en el desarrollo de su imagen y la representación de los estigmas. Tanto es así que la primera orden franciscana y sus distintas ramas desplegaron todo tipo de recursos, ya fueran textuales o visuales, con el fin de legitimar el milagro en contextos

¹ San Buenaventura, *Leyenda Mayor de San Francisco*, XV, 4. Recogido en José Antonio Guerra, ed., *San Francisco de Asís. Escritos. Biografías. Documentos de la época* (Madrid: Biblioteca Autores Cristianos, 1985), <https://www.franciscanos.org/fuentes/lma05.html> (consultado el 14/08/2022).

² Felipe Pereda, *Crimen e ilusión. El arte de la verdad en el Siglo de Oro* (Madrid: Marcial Pons Historia, 2017), 19.

globales ciertamente convulsos. A lo largo de este estudio veremos cómo el intento de justificar la estigmatización y la representación de san Francisco derivará en un feroz combate jalonado de textos y lienzos donde, a lo largo de la Edad Moderna, el único objetivo será la defensa a ultranza de la veracidad del suceso del monte Alverna y la consideración de Francisco como un auténtico Cristo aunque esto lleve a rozar, incluso transgredir, los límites del decoro. De ahí la preocupación de nuestros más reputados tratadistas por la correcta representación del santo y la eliminación de la ambigüedad en muchas de las representaciones de su hagiografía. Pero antes, retrocedamos un poco para indagar en la prehistoria de los estigmas y en los posibles motivos de la desconfianza hacia ellos.

En un erudito artículo, Cordelia Warr cita un interesante pasaje acaecido en las primeras décadas del siglo XIV:

En tiempos del Señor Papa Benedicto XII [1334-42] sucedió que en una ciudad cercana a Aviñón en la que los hermanos [franciscanos] tenían un convento, cierto día, mientras todos los frailes estaban en el coro celebrando el santo oficio, llegaron dos frailes pertenecientes a otra orden y se pasearon por allí. Entonces uno de ellos vio la imagen de san Francisco con los santos estigmas representada en la pared, [y] le dijo a su compañero: “Esos frailes menores quieren que su santo sea como Cristo”. Y tomando su cuchillo dijo: “Quiero borrar esos estigmas de esa imagen para que él [San Francisco] no se parezca a Cristo”. Y habiendo dicho esto, llevó a cabo el acto. Y cuando hubo borrado los cinco estigmas, estos comenzaron a derramar sangre en abundancia. Viendo esto, muy asombrado, dijo a su compañero: “¡Ah! ¿Qué debo hacer?” Su compañero le respondió: “¡Realmente has cometido un pecado mortal! Te aconsejo que corras rápidamente a un confesor y te confieses”. Así lo hizo. ... El confesor le aconsejó que corriera a ver al Papa y le contara todo lo sucedido y recibiera su consejo sobre lo que debía hacer. Cuando el Papa escuchó esto, le preguntó si realmente era así. El fraile declaró con un juramento que era así. Entonces el Papa dijo: “Yo particularmente quiero ver este milagro”. Y cuando llegó a aquel lugar, vio que de aquellos santos estigmas de la imagen manaba sangre en abundancia. Entonces, muy asombrado, el Papa se arrodilló frente a la imagen: [y] levantando las manos al cielo dijo: “San Francisco, perdona el pecado de este miserable pecador, porque te prometo que quiero instituir que se celebre la fiesta de tus estigmas, y sobre todo quiero ordenar a tus frailes que en toda la orden celebren solemnemente la fiesta de tus estigmas”. Y tan pronto como el señor Papa hizo este voto, la sangre dejó de fluir³.

Pocas décadas habían transcurrido desde la *Leyenda Mayor* de san Buenaventura y su traslación visual en el ciclo de la basílica superior de Asís y la sombra de la duda ya se cernía sobre la veracidad de la representación de san Francisco llevando a cometer acciones blasfemas cuyo resultado era, a la postre, ostensiblemente positivo para el santo. No obstante, la desconfianza estaba más que justificada. En 1993, Chiara Frugoni publicaba *Francesco e l'invenzione delle stimmate*, obra que sacaba a la luz la fuerte tensión que generó la interpretación de este milagro inaudito. La historiadora establece la distinción de dos tradiciones opuestas; a saber, una que parte de Elías de Cortona y que otorga un sentido mimético a los estigmas (Francisco reproduce de forma pasiva las heridas de Cristo) y la que emana del hermano León donde los estigmas son una imitación activa de los sufrimientos de Jesús. Tal circunstancia provocó divergencias en el seno de la orden cuyos testimonios fueron cuidadosamente expurgados de las fuentes franciscanas y ese estricto control durante las últimas décadas del siglo XIII fue ejercido por san Buenaventura.

Este brillante teólogo es considerado autor del sello del estigma que validó tanto a Francisco como a la orden llevando a cabo una artimaña de adulteración del milagro. Es irrefutable que la bula papal de canonización del santo no cita referencias directas ni a los estigmas ni al milagro de la estigmatización. Es probable que Gregorio IX los desconociera o que este fenómeno formara parte de una propaganda posterior. Dadas las divisiones comunitarias dentro de los franciscanos, Buenaventura estableció una nueva versión oficial de la vida de Francisco, la ya citada *Leyenda Mayor*, donde los silencios de la bula de Gregorio se transforman en explícitas revelaciones de la escena milagrosa.

³ Cordelia Warr, “Visualizing Stigmata: Stigmatic Saints and Crises of Representation in Late Medieval and Early Modern Italy”, *Studies in Church History* 47 (2011), 228-9, <https://doi.org/10.1017/S042420840000098X> (traducción del autor).

En una maniobra sopesada, Buenaventura ordenó prohibir y quemar las biografías anteriores del santo de Asís, especialmente las dos vidas de Tomás de Celano en las cuales es muy probable que no se mencionara el hecho. Esta operación fue llevada a cabo

con extrema meticulosidad y cuidado: uno de los mayores ‘incendios’ medievales que involucró a cientos y cientos de manuscritos, si se piensa que cada convento franciscano –en la época de la primera biografía de Tommaso da Celano eran alrededor de unos mil quinientos– poseía al menos una Vida del fundador, que se insertaba una Leyenda resumida en el breviario de cada fraile y que en forma reducida la biografía de Francisco formaba parte del mobiliario litúrgico de las iglesias minoritarias⁴.

En realidad, Buenaventura reemplazó los textos destruidos en 1266, que fueron examinados y editados incorporando el pasaje de la *Leyenda Mayor*, aspecto que formaba parte de una planificada propaganda que establecía la realidad de los estigmas. Con este nuevo Francisco oficial, el milagro del monte Alverna se sostenía en textos revisados, confirmándose también mediante pinturas anteriores a 1260 que exhibían los estigmas, aunque esto era una puerta perfecta para los fraudes piosos. No obstante, tales representaciones también generaban desconfianza y desconcierto. El cuadro de Francisco llevado a cabo por Bonaventura Berlinghieri (fig. 3) se encuentra firmado y fechado en 1235, curiosamente la única obra del autor con fecha y firma, aspecto que nos hace conjeturar un engaño planeado a través de la anomalía de su fecha de ejecución. En el caso de la representación de Giunta Pisano (fig. 4), de mediados del siglo XIII, probablemente se trate de un retoque pues la estigmatización no aparece en las escenas laterales. Se justifica así la sospecha sobre la veracidad de los estigmas de aquellos hermanos que visitaron el convento franciscano cercano a Avignon en los comedios del siglo XIV.

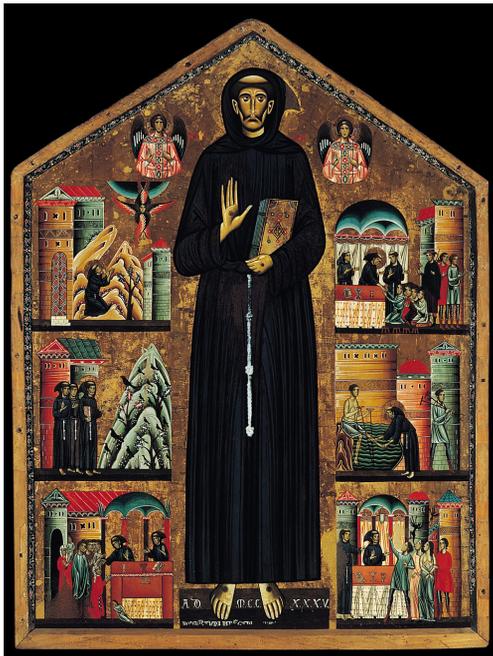


Fig. 3. Bonaventura Berlinghieri, *San Francisco y escenas de su vida*, 1235. Pescia, iglesia de san Francisco.



Fig. 4. Giunta Pisano, *Retablo de san Francisco y seis milagros*, hacia 1255, temple sobre tabla. 155 x 132,5 cm. Pisa, Museo Nazionale di San Matteo.

⁴ Chiara Frugoni, *Francesco e l'invenzione delle stimmate. Una storia per parole e immagini fino a Bonaventura e Giotto* (Turín: Giulio Einaudi editore, 1993), 25 (traducción del autor).

En estos momentos de duda resulta paradójico que sucediera un hallazgo interesante: el descubrimiento de la tumba de san Francisco por el papa Nicolás V. Y digo interesante no solo en cuanto a la forma de exponer el cuerpo de san Francisco, que se encontraba en pie, con los ojos abiertos y con las llagas aún sangrantes, sino porque supuso un importante jalón visual en la representación del santo. Sin embargo, tendremos que esperar a los primeros años del siglo XVII para disponer de algún ejemplo pictórico, el cuadro que Eugenio Cajés llevó a cabo para el claustro del convento de San Francisco el Grande en Madrid, el cual data de 1613⁵. Existe, por tanto, una intención clara de exponer –hacer visibles– los estigmas de san Francisco a través de un tipo de representación que lo convertía en una reliquia verdadera, certificada visualmente por el mismísimo pontífice, un auténtico testigo incuestionable.

Configurando el *Alter Christus* capuchino: disyuntivas iconográficas

Desde el siglo XIII asistimos al proceso de fabricación de una nueva imagen de san Francisco desde dentro de la orden para proyectarla al exterior en una doble vertiente: una parte escrita con la *Leyenda* de Buenaventura en 1263 así como otra pictórica en el ciclo giottesco en 1290. La investigación de Frugoni está encaminada a desenmascarar las profundas implicaciones ideológicas y políticas, no ajenas a episodios que hoy son muy graves para nosotros, como la destrucción deliberada de testimonios, con el fin de crear otra verdad: la imagen canónica de san Francisco. La controversia y el debate en torno a su configuración y posterior recepción ha sido un tema fascinante al que se han aproximado multitud de investigadores. Los ejemplos bibliográficos son legión, pero sirvan como botón de muestra las investigaciones de Paroma Chatterjee, Carolin Muessig y Cordelia Warr. Llama la atención, al menos en mi opinión, que una inmensa mayoría de los estudios que tratan acerca de san Francisco o el misterio de los estigmas se centran en el controvertido marco temporal que se desarrolla entre finales del siglo XIII y el siglo XV o XVI a lo sumo, estableciendo como límite la Reforma o el Concilio de Trento. No obstante, existe un punto de inflexión precisamente en esta horquilla cronológica que engloba las primeras décadas del siglo XVI con la aparición de una nueva rama de la orden franciscana, aprobada por el pontífice Clemente VII en 1525 y cuyo objetivo no era otro que seguir la verdadera observancia del patrimonio espiritual de san Francisco, los frailes capuchinos.

Anel Hernández, especialista en esta rama franciscana, publicaba en 2017 *Una historia de barbas y capuchas* donde argumenta que los orígenes de la escisión capuchina se dieron en el ambiguo espacio del mito y que uno de los textos referenciales, la *Chronica* de Zacarías Boverio, cronista de la orden, encajaba con las características del calificado como cuento maravilloso por Vladimir Propp. Dicho de otro modo, una invención de la tradición⁶. Dejando de lado esta amplísima casuística en torno al origen de la orden, acercaremos el ascua a uno de los objetivos de la primera parte de las citadas crónicas, persuadir a los lectores de que los capuchinos eran descendientes directos y legítimos de san Francisco. La preocupación por legitimar esta descendencia marcaría las prácticas culturales de los capuchinos durante la época moderna⁷.

La primera de las maniobras fue establecer un modelo de imitación a través de la apariencia. Recordemos que ni el mismo Giotto había respetado las descripciones históricas sobre el físico del santo, creando una imagen heredera del modelo nórdico, incluso imberbe, cuando en representaciones anteriores mostraba bigote y barba. Esta rápida mutación iconográfica, originada a finales del siglo XIII, evidencia la imposición de un

⁵ María Cruz de Carlos Varona, “Ante Obitum Mortuus, Post Obitum Vivus. Zurbarán y la representación del cuerpo de San Francisco”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* 21 (2009), 180.

⁶ Es sintomático el modo en que se alude a la identidad capuchina como un proceso inacabado. Véase: Policarpo Felipe Alonso, “La identidad capuchina en los anales de Zacarías Boverio (1524-1556) (I)”, *Naturaleza y gracia: revista cuatrimestral de ciencias eclesíasticas* 1 (2002), 7-126.

⁷ Anel Hernández Sotelo, *Una historia de barbas y capuchas. La deconstrucción de la figura de San Francisco por los frailes capuchinos. Siglos XVII y XVIII* (Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 2017), 177.

modelo decoroso y decente. “En el plano discursivo, los capuchinos retomaron y reactualizaron los rasgos de San Francisco [...] La singularidad de la reforma capuchina radicó en que [...] adicionaron una especie de argumentación visual [...] crearon y creyeron su verdad”⁸. Al uso de la barba se unió el del hábito, convirtiéndose ambos en los signos de la diferencia socioreligiosa de los capuchinos frente al resto de órdenes religiosas. De ahí que Boverio incluyera al final de la primera parte de las crónicas un apéndice que llevaba por título *De la verdadera forma del hábito instituida por N. Seráfico P. S. Francisco*, donde pretendía demostrar que el hábito utilizado por los capuchinos era una reproducción fiel del usado por el santo.

Los grabados que ilustraban la crónica de Boverio estaban reivindicando una iconografía franciscana⁹, nueva, pero a la vez antigua, estableciendo la *vera effigies* del santo, su retrato verdadero y forma de representación. El discurso de este apéndice “funcionó como un extensísimo epigrama de la primera imagen de San Francisco”¹⁰ simbolizando alegóricamente el *alter Christus* (por la cruz) y el *alter Franciscus* (el lema). Hernández Sotelo considera que este conjunto conforma una gran empresa barroca en la línea argumentativa de Filippo Picinelli, aunque podría relacionarse mejor con su denominación original, el emblema heroico¹¹. Al hilo de esta reflexión, la profesora de la Universidad de Michigan, Paroma Chatterjee refiere que

la estigmatización es el emblema de la paradoja central intrínseca a cualquier representación de Francisco en texto o imagen: los estigmas son signos que deben ser explicados, descritos y justificados como verdaderos, sin ser nunca revelados. Preservados como un secreto durante la vida de Francisco (ferozmente guardados según las primeras biografías, pero expuestos en grados en las últimas), los escritores y pintores que se dedican a representar a Francisco se ven forzosamente arrastrados a un ejercicio de revelación y ocultación alternas: la descripción de las heridas de Cristo impresas en el santo y la afirmación de que esas heridas nunca fueron completamente visibles o explicables. La mayor parte de la literatura hagiográfica, sin duda, protesta por su incapacidad para captar la esencia sagrada de su sujeto, pero las dificultades a las que se enfrentaban los hagiógrafos franciscanos eran de un tenor totalmente diferente. Para ellos, el problema que se planteaba no era el perenne de comprimir en palabras la magnitud del carisma del *alter Christus* (y lamentar, de paso, la brecha insalvable entre el sujeto sagrado y su representación). El reto en este caso era la representación de los estigmas como entidades materiales demasiado concretas, junto con su naturaleza profundamente enigmática¹².

Si el texto de Boverio pretendía una reivindicación iconográfica no podía caer en la ambigüedad y falta de uniformidad en un aspecto tan trascendental como la correcta representación de los estigmas. A pesar de que en otros grabados del mismo documento las llagas de Francisco se muestran –digámoslo así– simplificadas, en la *vera effigies* de la primera parte de las crónicas, el santo exhibe en los dorsos de sus manos sendas puntas de clavos. Tenemos la certeza de la forma que adquirieron los estigmas tras la experiencia mística del monte Alverna en la primera descripción que encontramos en la encíclica epístola del hermano Elías del 3 de octubre de 1226, en la que se anuncia la muerte de Francisco. Detalla que manos y pies “estaban como atravesados por clavos de una a otra parte, cubriendo las heridas y del color negro de los clavos. Su costado aparecía traspasado por una lanza y a menudo sangraba”¹³. La *Leyenda* de san Buenaventura concretó aún más su forma indicando que las “cabezas de los clavos eran redondas y negras en las manos y en los pies; las puntas, formadas de la misma carne y sobresaliendo de ella, aparecían alargadas, retorcidas y como remachadas. Así, también el costado derecho –como si hubiera sido traspasado por una

⁸ Hernández Sotelo, *Una historia de barbas*, 200-1.

⁹ Carlos Javier Castro Brunetto, “Los grabados de la crónica capuchina del Padre Boverio o la reivindicación de una iconografía franciscana”, *Cuadernos de arte e iconografía* 11 (1993), 382-5.

¹⁰ Hernández Sotelo, *Una historia de barbas*, 280.

¹¹ Filippo Picinelli, *El mundo simbólico: Los cuerpos celestes (libro I)* (Zamora: El Colegio de Michoacán, 1997), 36.

¹² Paroma Chatterjee, *The living icon in Byzantium and Italy. The Vita Image, Eleventh to Thirteenth Centuries* (Nueva York: Cambridge University Press, 2014), 128 (traducción del autor).

¹³ *Carta encíclica de fray Elías comunicando la muerte de san Francisco (3-10-1226)*, <http://www.fratefrancesco.org/vida/frayelias.htm> (consultado el 04/06/2022).

lanza— escondía una roja cicatriz, de la cual manaba frecuentemente sangre sagrada, empapando la túnica y los calzones”¹⁴.

Entonces, ¿por qué no se representaron los estigmas como establecían los textos canónicos y oficiales? Chatterjee indica que “incluso cuando se muestran los signos únicos de la santidad de Francisco, las imágenes revelan una vacilación, una incertidumbre iconográfica”¹⁵, lo que origina una coexistencia entre ambas formas de representación y que los propios artistas van a alternar en sus obras. Esta vacilación se hará patente en las plasmaciones del santo en la obra de Carlo Crivelli. Los estigmas del san Francisco del *Políptico de Montefiore dell’Aso*, de hacia 1471 y hoy en los Museos Reales de Bellas Artes de Bélgica en Bruselas, son sencillos orificios circulares y el foco de atención se pone en mostrar la llaga del costado. Por el contrario, dos décadas más tarde, en la *Madonna con el Niño entronizada entre los santos Francisco y Sebastián* de la National Gallery de Londres, se evidencia la moderna forma canónica del estigma.

Esta indeterminación de rasgos y estigmas va a perpetuarse a lo largo del siglo XVI y en multitud de puntos geográficos. Muestra de ello es la tabla del santo conservada en la colección Masaveu, procedente del convento de Santa Fe de Comendadoras de Santiago de Toledo. Realizada por Luis de Morales y fechada hacia 1570, Ángel Aterido considera que este tipo de imágenes “tienen la condición de depurados prototipos destinados a estimular una reacción afectivo-contemplativa en el espectador”¹⁶. Morales acude estrictamente a lo descrito en las fuentes oficiales como san Buenaventura materializando los estigmas en las palmas de sus manos con morfología de clavos con cabezas negras y redondas. Una cronología cercana puede adivinarse en la representación ejecutada por el beato valenciano Nicolás Factor¹⁷ que conserva el museo de Santa Clara de Gandía donde el santo exhibe las puntas negras y redobladas de los clavos en los dorsos de sus manos.

Esta preceptiva plasmación tendrá en el ámbito italiano dos férreos baluartes. Entre 1594-1595, Federico Barocci realiza para la iglesia capuchina de Urbino, a instancias del duque Francesco Maria II della Rovere, una magistral representación de la estigmatización de san Francisco. Barocci ya había representado anteriormente esta escena, al menos, en dos ocasiones (Roma y Florencia), pero en lo referente a la individualización del santo, el foco de atención cambia. Es algo que observamos en el lienzo del Metropolitan Museum of Art de Nueva York (fig. 5) realizado en torno a 1600-1604 y probablemente para un fraile capuchino. Aunque el núcleo expresivo sea el rostro del santo frente al crucifijo, tanto la composición como el intencionado uso de la luz provocan que nuestra mirada se centre en su mano, donde el estigma se materializa.

En la misma línea se encuentran las efigies de mano de Bernardo Strozzi. Ya sea adorando al crucifijo o en éxtasis, la representación del santo se configura como una suerte de imagen devocional donde la presencia del estigma es significativa, tal y como vemos en los lienzos de la Art Gallery of South Australia o el conservado en el Philbrook Museum of Art (Oklahoma). En otros casos también lo muestra de un modo inusual, destacando el reverso, con sus puntas redobladas, como el ejemplo del Dayton Art Institute (Ohio). Estas soluciones eran parte inequívoca de una *imago* capuchina bien conocida por ambos pintores ya que Barocci había ingresado en la orden de los Capuchinos en Roma en 1566 mientras Strozzi también pertenecía a la misma desde los 17 años, tanto así, que era apodado *il cappuccino*.

¹⁴ San Buenaventura, *Leyenda Mayor de San Francisco*, XIII, 3. Recogido en Guerra, ed., *San Francisco de Asís*, <https://www.franciscanos.org/fuentes/lma05.html> (consultado el 14/08/2022).

¹⁵ Chatterjee, *The living icon*, 164.

¹⁶ Leticia Ruiz Gómez, ed., *El divino Morales* (Madrid: Museo Nacional del Prado, 2015), 183.

¹⁷ Al final de su vida ingresó en los capuchinos de Barcelona, donde estuvo por periodo de 10 meses. A los pocos días de regresar a Valencia murió, el 23 de diciembre de 1583.



Fig. 5. Federico Barocci, *San Francisco*, hacia 1600-1604, óleo sobre lienzo. 89,9 x 78,4 cm. Nueva York, The Metropolitan Museum of Art, 2003.281.

Es ciertamente paradójico cómo la comunidad franciscana no solo no mostraba rechazo a esta ambigüedad visual, sino que se situaba en el terreno de la indiferencia. Tal comportamiento fue aprovechado por los dominicos en relación con la crisis de la representación de los estigmas de santa Catalina de Siena. Cordelia Warr alude al uso de los escritos de dos apologistas dominicos en el seno de este debate visual. Uno de ellos, Gregorio Lombardelli, publicó en 1601 el *Sommario della disputa a difesa delle sacre stimate di Santa Caterina de Siena* donde argumentaba “que si los franciscanos no tenían objeciones a las representaciones de su fundador que no mostraban los estigmas como fueron descritos, ¿por qué deberían oponerse a que los estigmas de Santa Catalina se visualicen en imágenes?”¹⁸.

La autonomía de las artes visuales o la emancipación de la literalidad

Se ha considerado que Boverio y sus crónicas se configuran en una suerte de reivindicación iconográfica¹⁹. Sin embargo, lo que lleva a cabo el capuchino es una maniobra de legitimación a través del texto y la imagen, en parte similar a la de Buenaventura. Bien es cierto que los ejemplos del san Francisco capuchino se remontan a la centuria anterior y son una prueba fehaciente del distinto rumbo que tomaron las artes visuales con relación a sus fuentes escritas. Hans Jonas en *El principio vida* manifiesta que “la función re-

¹⁸ Warr, “Visualizing Stigmata”, 244.

¹⁹ Castro Brunetto, “Los grabados de la crónica”, 382-5.

presentativa puede ir apoyándose cada vez más en la mera reconocibilidad de la intención y prescindiendo progresivamente del parecido real²⁰, llegando a una emancipación de la literalidad donde en el ejercicio de la libertad de la representación “se puede llegar a abandonar por entero la norma de lo dado en favor de la creación de formas nunca vistas: la facultad de hacer imágenes abre el camino para la invención”²¹.

Resulta sintomático cómo en estos años de reinención de la imagen de san Francisco, la escena de su particular milagro sufra, asimismo, un proceso de sofisticación. El canon giottesco deja paso a una nueva manera de plasmar la estigmatización en base a las prácticas religiosas, contemplativas y místicas relacionadas con esta nueva rama de la orden franciscana; una inflexión iconográfica, ya presentada por Louis Réau, que deriva en una forma de representación postridentina donde el hábito capuchino sustituye al franciscano. Según las pesquisas de Aldilene Marinho, esta mutación apunta a la elaboración de un nuevo arte centrado tanto en las resoluciones de la Contrarreforma como en la propia religiosidad capuchina²².

Esta nueva iconografía surge en los conventos capuchinos²³ españoles y flamencos para su posterior difusión internacional²⁴ en la que el recurso del grabado ocupará un lugar central. En 1587 se fecha la serie de veinte estampas de la vida de san Francisco²⁵ de uno de los impresores y grabadores más importantes de los Países Bajos meridionales y de toda Europa: Philip Galle. En la portada hace su aparición la imagen del santo de cuerpo entero, en un estado de éxtasis místico mientras sostiene una cruz con su mano diestra en la cual se adivina el extremo de un clavo. No obstante, de mayor interés es la estampa número quince donde el milagro de los estigmas es representado de un modo un tanto peculiar (fig. 6). Alejado de las descripciones de san Buenaventura, cuya *Leyenda Mayor* experimentó la fortuna de la continuidad textual gracias a la *Leyenda Aurea* de Jacobo de la Vorágine y los *Flos Sanctorum*, Galle traiciona la distancia física entre Francisco y el Cristo seráfico para clavar su cruz en el mismísimo suelo que pisa el santo. Así, encontrándose ambos al mismo nivel, la composición permite que sus manos se toquen en un gesto que humaniza a Cristo y diviniza a Francisco.

¿Qué se buscaba con el gesto? ¿Por qué las manos de Cristo y Francisco se tocan? ¿Se persigue convertir a Francisco en una reliquia del propio Jesús? Recordemos que existía un valor añadido en aquellos artefactos sagrados en los que se verificara que hubieran estado en contacto físico con la matriz, esto es, tocados del original. Luisa Elena Alcalá nos recuerda que “las copias de las imágenes milagrosas tocadas del original podían transformarse en milagrosas y originar nuevos cultos. La situación paradójica de las copias [...] era precisamente esa, que dependían de otra imagen para su identidad y que, sin embargo, si iban a funcionar debían ser independientes de ella”²⁶. Por lo tanto, el hecho de que Francisco y Cristo se toquen implica la conversión del primero en reliquia del segundo y dota al grabado de Galle de una gran trascendencia simbólica llena de intenciones que, además, enlaza con la nueva forma de acercamiento hacia la imagen sagrada que propugnaba la *devotio moderna*. El origen de esta original solución hemos de rastrearlo en los intentos franciscanos por equiparar a su santo fundador con el propio Cristo a través de los textos. Gracias a la imprenta va a recuperarse

²⁰ Hans Jonas, *El principio vida: hacia una biología filosófica* (Valladolid: Trotta, 2000), 222.

²¹ Jonas, *El principio vida*, 223.

²² Aldilene Marinho Cesar, “Pinturas da estigmatização de São Francisco de Assis: da cena narrativa ao retrato - Séculos XIII-XVI”, *Ars Historica* 2 (2010), 11.

²³ Hemos de citar que la transformación de la imagen no es exclusivamente capuchina. Sirvan como botón de muestra las representaciones del santo conservadas en el convento romano de San Pietro in Montorio, regentado por los Hermanos Menores Recoletos. Para este particular véase Silvia Canalda Lobet, *Francisco de Asís en san Pietro in Montorio. Los frescos de la Real Academia de España* (Madrid: Ministerio de Asuntos Exteriores, Unión Europea y Cooperación, 2019).

²⁴ Louis Réau, *Iconografía del arte cristiano. Iconografía de los Santos. Tomo 2, vol. 3* (Barcelona: Ediciones del Serbal, 2001), 529.

²⁵ De esta serie se conserva una primera edición, fechada hacia 1585, que fue censurada y corregida por parte del provincial de los Países Bajos. Véase: Servus Gieben, “Philip Galle’s original engravings of the life of St. Francis and the corrected edition of 1587”, *Collectanea franciscana* 46 (1976), 241-307.

²⁶ Luisa Elena Alcalá, “Blanqueando la Loreto mexicana. Prejuicios sociales y condicionantes materiales en la representación de las vírgenes negras”, en *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica: Usos y espacios*, eds. M. Cruz de Carlos Varona et al. (Madrid: Casa de Velázquez, 2008), 184.

un manuscrito de finales del siglo XIII, el *Libro de las Conformidades* del fraile menor y profesor de teología Bartolomé de Pisa. Sin embargo, esto desató una verdadera controversia en torno a la consideración de san Francisco. En este “clásico olvidado de la espiritualidad franciscana”, como lo denomina en un revelador estudio William J. Short²⁷, se proponen cuarenta similitudes entre la vida de Jesús y la del santo de Asís lo que provocó, en las décadas centrales del siglo XVI, una fuerte controversia que llegó a implicar al propio Lutero y a su discípulo Erasmo Alber de Bruchenbrücken. Este último publicó en 1542 una mordaz crítica de las *Conformidades* que tituló *El bufón de los monjes descalzos*, donde se las consideraba como un claro ejemplo de las exageraciones de la devoción católica a los santos. Este polémico tratado provocó el renacer de la obra de Pisa al igual que un sinfín de réplicas a favor y contrarias que se desarrollaron hasta bien entrado el siglo XVIII y en un marco geográfico global con ejemplos en Alemania, Francia, Flandes o Inglaterra.



Fig. 6. Philippe Galle, *Stigmatum origo sumaeqz sa(n)ctimoniae paradigmata*, 1587, grabado al aguafuerte y buril. 16 x 24 cm. Madrid, Biblioteca Nacional de España, ER/1456.

Los ciclos grabados de la vida de san Francisco se sitúan en este campo de batalla donde el fuego cruzado entre defensores y detractores de la obra de Pisa era incesante. Desde su ámbito, la imagen cumpliría una función ilustrativa. No obstante, debemos incluir otra variable que se encontraba muy presente en el sustrato mental de la época. Europa estaba experimentando una intensa crisis visual. Stuart Clark²⁸ plantea algo diametralmente opuesto al discurso del poder totalizador de la visión afirmando que, entre 1430 y 1670, Europa sufría una crisis de la hegemonía ocular y no como un rechazo a esta, sino entendida como una falta de confianza en su poder. La teoría visual se basaba en un modelo aristotélico donde se privilegia-

²⁷ William J. Short, “A Neglected Classic of Franciscan Spirituality: The Book of Conformities of Bartholomew of Pisa”, *Berkeley Journal of Religion and Theology* 2 (2016), 75-98.

²⁸ Stuart Clark, *Vanities of the Eye. Vision in Early Modern European Culture* (Nueva York: Oxford University Press, 2007).

ba el sentido de la vista por encima de los demás. Lo que comenzó siendo un proceso claro, racional y consistente se tornó en vulnerable ante los errores de malentendido y corrupción moral. La percepción visual cambiaba según el estado corporal del espectador, donde una enfermedad ocular provocaría una distorsión o alteración; incluso su estado mental, al que podría atribuirse desequilibrios y perturbaciones dentro de la facultad de la imaginación. Por ende, la complejidad de la experiencia visible se acentuaba pues, en este caso, la vista ya no requería de la existencia de un objeto para ser visto. Esas ilusiones o efectos ópticos, tan en boga en la magia natural del momento y que provocativamente Francis Bacon incluía en lo que llamaba casas de los engaños de los sentidos, se erigieron en uno de los temas más significativos del debate religioso, filosófico y moral: la confusión del espectador. Esta confusión entrañaba un gran peligro, ya que la duda ante la fiabilidad de su percepción podía hacer que los espectadores descartaran la verdad espiritual como una aparición fingida: la incertidumbre sobre el estado de la Resurrección y la ambigüedad en tanto en cuanto su experiencia visual eran imágenes complicadas que desafiaban su propia respuesta.

Al igual que la vista sufrió una gran crisis en la Modernidad, por su parte, el tacto ya era considerado apto y consistente siendo un sentido humilde. Sin embargo, también padecía una negativa cara opuesta, pues el contacto podía conducir al vicio y la lujuria. Lejos de ser un tema totalmente claro, existen multitud de consideraciones paradójicamente opuestas que lo relacionaban con la Salvación, a la cual se llegaba, indefectiblemente, a través del tacto, como se deduce de los evangelios de Marcos y Lucas.

La relación ambigua del ver y tocar fue tratada por los teólogos medievales. Niklaus Largier analiza el tratado de Gerson *De probatione spirituum* detectando una desconfianza ante la experiencia sensorial y, de forma particular, ante la táctil, por lo que pretende demostrar cómo durante la Edad Media existieron tradiciones espirituales que ubicaron al tacto en una posición elevada de la jerarquía de los sentidos en contraposición a otras que lo relacionaron con el pecado de la carne²⁹. Según Largier, el encuentro con lo divino no sería exclusivamente visual sino también como realidad táctil. De ahí que ilustre sus consideraciones a través del *Soliloquium de arrha animae* de Hugo de San Víctor donde tacto y gusto aparecen privilegiados³⁰ en tanto en cuanto son camino hacia la experiencia divina, contrariamente a la mayoría de los Padres griegos que encuentran en la vista la experiencia más sublime³¹.

Sin embargo, la problemática que sufrirá posteriormente la visión no será la única, pues el propio tacto y su retórica, como ya adivinara Largier, experimentarían una escisión –tocar o no tocar– a través de dos pasajes elementales: el *Noli me tangere* de la Magdalena y la Duda de santo Tomás. Ambos son la prueba de la controversia de la búsqueda de la fe a través de los sentidos en una jerarquía específica donde el tacto, como hemos visto, sería el vehículo para llegar a la Salvación³².

Por lo tanto, el contacto entre Francisco y Cristo del grabado de Galle respondería a toda esta casuística sensorial de trasfondo profundamente alegórico y, aunque no pueda hablarse de una total codificación de la escena, sí es cierto que este gesto táctil sería empleado en más de una ocasión. Justus Sadeler lo interpretará en *Seraphici patris S. Francisci ordinis minorum fondatoris admiranda historia*, de hacia 1600 y su modelo motivará manifestaciones verdaderamente fascinantes. En el departamento de manuscritos

²⁹ Niklaus Largier, “*Tactus spiritualis*. Remarques sur le toucher, la volupté, et les sens spirituels au Moyen Âge”, *Micrologus* 13 (2005), 233-49.

³⁰ Recordemos que el propio Aristóteles afirmaba que “la facultad del gusto es una forma de tacto”: Aristóteles, *Del sentido y lo sensible. De la memoria y del recuerdo* (Buenos Aires: Aguilar, 1980), 42.

³¹ Claudia Puebla, “La valoración del tacto como recurso retórico en las imágenes de la Edad Media. Los ejemplos emblemáticos del *Noli me tangere* y *La duda de santo Tomás*” (Trabajo Fin de Máster, Universitat de Lleida, 2016), 138, <http://hdl.handle.net/10459.1/59761>.

³² Erin E. Benay y Lisa Rafanelli, *Faith, Gender and the Senses in Italian Renaissance and Baroque Art. Interpreting the Noli me tangere and Doubting Thomas* (Londres: Routledge, 2015). Aquí se interpretan estos pasajes en clave sensorial e insertándolos en el farragoso terreno de la lucha de géneros proponiendo como la mujer, encarnada en la figura de María Magdalena, no pudo tocar a Cristo Resucitado, prueba pericial que sí le estuvo confiada a santo Tomás quien, como hombre, comprobó la veracidad de la llaga del costado de Jesús tocándolo con sus propios dedos.

de la Biblioteca de la Academia de Ciencias de la República de Lituania se conserva un manuscrito que contiene una pieza musical junto a grabados en cobre con escenas de la vida de san Francisco de Asís muy probablemente del pintor y grabador francés Jean Messenger (fig. 7). Fechada hacia 1626, el exlibris atestigua el vínculo entre el manuscrito y los Sapiegos, una familia noble del Gran Ducado de Lituania. En el folio cuarenta se muestra la estigmatización del santo con una traducción al polaco del título de lo representado, así como una descripción de lo que sucede. El ademán, es cierto, puede evocar el grabado de Galle, aunque aquí la solución es más original: el Cristo seráfico aparece de frente mientras que Francisco lo hace parcialmente de espaldas. Su mano izquierda ya no roza la de Jesús, sino que descansa en ella, lo toca abiertamente, mientras que la derecha se apoya en su torso concretamente ocultando la llaga del costado. Esta actitud adquiere una gran significación simbólica dado que en su referente visual³³, el grabado de Sadeler, se trata de una escena espejo donde es la mano derecha de Francisco la que toca la izquierda de Cristo mientras la siniestra descansa en su pecho ocultando la llaga que, en este caso, se encuentra en el flanco contrario³⁴. Esta alternancia en cuanto a la ubicación de la llaga costal, consecuencia natural de la impresión del negativo al positivo, paradójicamente motiva alguna que otra controversia en el seno de la tratadística de arte ya en el siglo XVIII.



Fig. 7. ¿Jean Messenger?, *Estigmatización de san Francisco*, hacia 1626. Lituania, Biblioteca de la Academia de Ciencias.



Fig. 8. Salvatore Vitale, *Teatro serafico delle stimate di Christo, impresse nel santo, immacolato, e virginal corpo del glorioso padre san Francesco* (Florencia: Per Zanobi Pignoni, 1629), 98. Los Ángeles, Getty Research Institute.

³³ Aunque existen distintas versiones de la serie de Galle, nos parece ciertamente elocuente la de Thomas de Leu, publicada en 1602 y 1614, en el sentido que la forma de representar la estigmatización sería hipotéticamente el germen visual de la escena ideada por Vitale que abordaremos a continuación, donde el contacto físico entre Cristo y Francisco es evidente a la par que desconcertante. Véase Claudio M. Strinati y Simonetta Prosperi Valenti Rodino, *L'immagine di San Francesco nella Controriforma* (Roma: Quasar, 1982), 179-84.

³⁴ En interpretaciones posteriores, la ocultación de la llaga de Cristo desaparecerá como se aprecia en la obra de Matthaeus Hemer *Vita et admiranda historia Seraphici S.P. Francisci*, de 1694, quien la inserta en la composición en el flanco derecho.

La literalidad de la representación se esfumaba y solo la presencia del Cristo seráfico es suficiente para reconocer qué estaba pasando. Tres años más tarde de la estampa de Messenger se publicaba en Florencia *Teatro serafico delle stimmate di Christo* del sacerdote, teólogo y predicador de la Regular Observancia Salvatore Vitale. La página noventa y ocho se ilustra con un grabado de la estigmatización claramente ambiguo (fig. 8). Jesús ya no se encuentra en el aire ni crucificado; ahora pisa el mismo suelo de Francisco, a quien abraza fuertemente. Nada indica la impresión de los estigmas, pero la vehemencia de los gestos y actitudes nos conduce a un plano sensorial, puramente físico. El abrazo y la mirada entre ambos así lo evidencia.

Los cimientos de la tradicional representación del milagro se tambaleaban. Ciertamente es que los estigmas de san Francisco suponen el comienzo de una nueva forma de mística donde la experiencia no es exclusivamente espiritual, sino que va emparejada a fenómenos y transformaciones que son físicos. Ahora, con esta mutación, se buscaba una representación persuasiva del pasaje, tanto retórica como pictórica³⁵ aunque esto pueda desembocar en controversias figurativas en cuanto al decoro. Un caso sorprendente es el de Filippo Paladini. Y digo sorprendente por la peculiaridad en la forma de plasmar la *Estigmatización de san Francisco* (fig. 9), lienzo que llevó a cabo hacia 1610 para la iglesia de los capuchinos de Messina (Sicilia). La representación es insólita y el contenido profundamente simbólico³⁶, algo que pudo deberse a una petición expresa de los comitentes³⁷. La habitual equiparación entre el santo y Cristo aquí pasa a ser una asimilación, si me apuran, sustitución, pues el cuerpo de Francisco adquiere una morfología de cruz, al modo del crucificado. Sin embargo, lo interesante en este caso es la forma a través de la cual experimenta el milagro. Mientras varios angelotes perforan manos y pies, otro atraviesa su costado con una lanza. Francisco no está siendo estigmatizado, sino que sufre alegóricamente una crucifixión.

Es sintomático cómo esta representación se encuentra totalmente ajena a la habitual iconográfica de la escena que se adopta en la pintura manierista de la región donde está codificada de acuerdo con la tradición oficial desde el siglo XIII³⁸. No obstante, el lienzo de Paladini será un referente claro para otra representación de mano de Giovanni Fulco que, con total seguridad, tuvo que contemplarlo. Su boceto se conserva en el British Museum³⁹ (fig. 10) y muestra al santo de forma similar: un grupo de ángeles lo están crucificando a la par que otro ángel clava su lanza en el costado derecho. La retícula del dibujo indica su transferencia a una obra mayor que identificamos con el simulacro custodiado en la iglesia de santa Maria della Lettera en Torre Faro (Messina), procedente del templo de santa Clara, para el cual fue ejecutado⁴⁰. A pesar de lo excepcional de esta forma de representación hemos de recordar que, ya en el siglo XIII, se cita una suerte de crucifixión del santo de Asís en la encíclica epístola del hermano Elías. Sin embargo, el riesgo interpretativo que entrañaba la escena provocaría el desuso, si no rechazo, de esta forma tan alejada del decoro oficial.

³⁵ Arnold I. Davidson, "Miracles of Bodily Transformation, or How St. Francis Received the Stigmata", *Critical Inquiry* 35 (2009), 455, <https://doi.org/10.1086/600094>.

³⁶ Federico Zeri y Francesca Campagna Cicala, *Messina. Museo Regionale* (Palermo: Novecento, 1995), 111.

³⁷ Teresa Pugliati, "San Francesco Stigmatizzato di Filippo Paladini el Museo Regionale si Messina", en *Francescanismo e cultura nella provincia di Messina*, eds. Carolina Miceli y Agostina Passantino (Palermo: Biblioteca Francescana, Officina di Studi Medievali, 2009), 270.

³⁸ Alessandra Migliorato, "«Nel crudo sasso intra Tevere ed Arno/ da Cristo prese l'ultimo sigillo / che le sue membra due anni portarno». San Francesco stigmatizzato in due dipinti cinquecenteschi di nuova attribuzione", en *Francescanismo e cultura nella provincia di Messina*, eds. Carolina Miceli y Agostina Passantino (Palermo: Biblioteca Francescana, Officina di Studi Medievali, 2009), 173.

³⁹ En el margen inferior del dibujo aparece una inscripción que reza "B Murillo f" mientras que en el reverso puede leerse "Giovanni Fulcho", "N 166". Aunque esta obra se aleje de los dibujos del sevillano, nos resulta sugerente la incorporación de esta referencia, quizás de mano de algún coleccionista, y en esta precisa iconografía, siendo de sobra conocida la estrecha relación del pintor con capuchinos hispalenses. Agradezco a Pablo Hereza sus acertadas indicaciones sobre este particular.

⁴⁰ *Memorie de' pittori messinesi e degli esteri che in Messina fiorirono dal secolo XII sino al secolo XIX* (Messina: Presso Giuseppe Pappalardo, 1821), 165. Al semblar a Fulco se cita que "de sus óleos tenemos la *Estigmatización de san Francisco* en S. Clara" (traducción del autor).



Fig. 9. Filippo Paladini, *San Francisco estigmatizado*, hacia 1614, óleo sobre lienzo. 265 x 164 cm. Messina, Museo Interdisciplinare Regionale, inv. 1020. “Su concessione della Regione Siciliana, Assessorato dei Beni Culturali e della Identità siciliana - Dipartimento dei Beni Culturali e della Identità siciliana - Museo regionale interdisciplinare di Messina”. Queda expresamente prohibida la reproducción o duplicación a través de cualquier medio, técnica o procedimiento.



Fig. 10. Giovanni Fulco, *San Francisco*, 1620-1680, pluma y tinta marrón, con aguada marrón, sobre tiza roja. 27,6 x 18,9 cm. Londres, The British Museum, 1984, 0724, 22. © The Trustees of the British Museum.

La representación de san Francisco en los tratados artísticos: paradojas visuales

Uno de los pretendidos objetivos de los tratados artísticos fue el de asesorar a los artífices en la correcta representación de las historias sagradas. Sin embargo, tal autonomía motivará distintas casuísticas sometidas a un interminable debate estético y decoroso. En su célebre *Arte de la Pintura*, Francisco Pacheco aborda las representaciones de san Francisco en el capítulo XIV de las *Adiciones*, donde dictamina, secundando a Boverio, que el hábito original que utilizó fue el capuchino, preocupándose, además, por dos aspectos concretos: fisonomía y llagas. En cuanto al primero, en la correcta plasmación de su verdadero retrato del

natural considera que los pintores “italianos llegan más a la verdad”⁴¹. De mayor interés son los párrafos dedicados a la manera en que se han de pintar las llagas en manos, pies y costado pues, como refiere, es en este aspecto donde “comúnmente faltan los pintores”⁴². Tras aludir a lo descrito en el texto canónico de Buenaventura, probar la veracidad del asunto y reseñar algunas personalidades que han dedicado escritos a ello, introduce un colofón crítico a manera de invectiva replicando que

si las pinturas han de testificar la verdad ¿por qué Bartolomé Carducho, siendo tan gran pintor, en san Gerónimo de Madrid, en la segunda capilla a mano derecha, pintó, año 1600, en las palmas de las manos de san Francisco recibiendo las llagas, las puntas de los clavos, como yo lo he visto año 1625, debiendo pintar las cabezas, conforme testifica la Historia?; cosa que, si yo fuera su hermano, hubiera reparado fácilmente, por su reputación y por ser cuadro tan valiente⁴³.



Fig. 11. Bartolomé Carducho, *San Francisco en éxtasis*, 1600, óleo sobre lienzo. Madrid, colección Santamarca.



Fig. 12. Vicente Carducho, *San Francisco de Asís recibiendo los estigmas*, 1604, dibujo sobre papel agarbanzado verjurado, pincel, tinta y aguada pardogrisácea y realces de albayalde. 26,2 x 14,5 cm. Madrid, Biblioteca Nacional de España, DIB/13/1/44.

⁴¹ Francisco Pacheco, *Arte de la pintura* (Madrid: Cátedra, 2009), 698.

⁴² Pacheco, *Arte de la pintura*, 581.

⁴³ Pacheco, *Arte de la pintura*, 700.

Efectivamente, en este lienzo (fig. 11), ahora conservado en la colección madrileña Santamarca, los clavos aparecen al contrario de como dictan las fuentes, aspecto que fue utilizado por Pacheco para atacar indirectamente al hermano del pintor, Vicente Carducho quien, por esos años, ya configuraba un texto clave en la tratadística de arte, los *Diálogos de la Pintura*.

En este texto, impreso en 1633, comprobamos que Carducho es muy escueto acerca de la imagen de san Francisco, pero llama la atención sobre un modo específico de representación: cuando se pinta al santo con alas y levantado en el aire. Aunque se considera tema de teólogos y doctos, es porque estos santos fueron llamados ángeles “y que pinten al seráfico Patriarca San Francisco con ellas, es porque el Ángel que vio el Evangelista San Juan en su Apocalipsis en el Oriente con la señal de Dios vivo [...] lo entienden a la letra por san Francisco”⁴⁴. Tal afirmación justificaba la presencia de un Francisco elevado y así aparecerá en ciertas obras de su mano. Quizá la más conocida sea la inaudita⁴⁵ estigmatización conservada en el hospital de la Venerable Orden Tercera de San Francisco de Asís de Madrid, ahora fechada entre 1628 y 1636⁴⁶, donde, al contrario de otras soluciones vistas anteriormente, ya no es Cristo quien baja a conceder el milagro a Francisco, sino que es este quien se eleva hasta llegar al crucificado. La composición muestra una gran proximidad entre ambos y con un ademán en el que se adivina que sus manos llegarán a tocarse. Algo similar sucede en el retablo relicario procedente del convento de san Diego de Franciscanos Descalzos de Valladolid, hoy en el Museo Nacional de Escultura. Es elocuente cómo Carducho, en una fecha cercana al lienzo anterior, utiliza la misma solución en la que el santo se va elevando, esta vez, a través del canal de luz que irradia Cristo. Finalmente, en los fondos de la Biblioteca Nacional de Madrid, encontramos un dibujo donde san Francisco se encuentra elevado del suelo y, ahora sí, observamos la presencia de las alas (fig. 12). Resulta curioso cómo este modelo se extrapola de una manera mimética en el lienzo del pintor limeño Francisco de Escobar titulado *Profecía de la venida de san Francisco y su retrato anticipado* conservado en el convento de san Francisco de Lima (Perú) y fechado en 1671. La morfología angélica de Francisco se ha puesto en relación con una de las ilustraciones de la obra de Juan de las Llagas *Triumphos de la Sancta Evangelica pobreza en la religión Seraphica de Nuestro Padre San Francisco*, publicada en Lisboa en 1625⁴⁷. No obstante, consideramos que la relación entre el dibujo de Carducho y el lienzo de Escobar tuvo que ser más directa. Sobradamente conocida es la influencia de la obra del pintor florentino en la pintura limeña⁴⁸, pero el parangón con el lienzo de Escobar lo evidencia Francisco Stastny a través del *San Diego de Alcalá* de la Tercera Orden Franciscana en Lima, cuyo modelo establece para el san Francisco en levitación⁴⁹. De este modo, el dibujo conservado en la Biblioteca Nacional de España podría tratarse de un boceto para la creación del citado cenobio franciscano de Lima, aunque su iconografía claramente muestre a un san Francisco alado.

El resto de las representaciones del santo relacionadas con Carducho perpetúan el canon tradicional, lo que viene a demostrar la reflexión de Martin Jay en su obra *Campos de fuerza* sobre las consideraciones de Norman Bryson en *Word and Image*, pues lo que este último denomina “la disminución de la función

⁴⁴ Vicente Carducho, *Diálogos de la pintura: su defensa, origen, esse[n]cia, definición, modos y diferencias* (Madrid: Imp. Francisco Martínez, 1633), f. 115v.

⁴⁵ Émile Mâle, *El arte religioso de la Contrarreforma. Estudios sobre la iconografía del final del siglo XVI y de los siglos XVII y XVIII* (Madrid: Ediciones Encuentro, 2001), 172.

⁴⁶ Véase José Luis Cueto Martínez-Pontrémuli, “Vicente Carducho y la Venerable Orden Tercera de San Francisco: devoción, gobierno y obras”, *BSAA. Arte* 88 (2022), 173-204, <https://doi.org/10.24197/bsaaa.88.2022.173-204>.

⁴⁷ Ewa Joanna Kubiak y Pawel Drabarczyk, “Virgen Alada y los Santos Angélicos en la iconografía del arte colonial latinoamericano”, en *Los ángeles en el arte. «A la sombra de tus alas» (Sal 36)*, coords. María Cristina Velardi Nochebuena y Ewa Joanna Kubiak (Puebla: Benemérita Autónoma Universidad de Puebla, 2014), 148-149.

⁴⁸ Luis Eduardo Wuffarden, “‘Mirar sin envidia’. Emulación, diferencia y exaltación localista en la pintura del virreinato del Perú”, en *Pintura de los Reinos. Identidades compartidas. Territorios del mundo hispánico, siglos XVI-XVIII*, coord. Juana Gutiérrez Haces (México: Fondo Cultural Banamex, 2008), 668-9.

⁴⁹ Francisco Stastny, “Vicente Carducho y la escuela madrileña en América”, en *Sobre el Perú. Homenaje a José Agustín de la Puente Candamo*, eds. Margarita Guerra Martinière, Oswaldo Holguín Callo y César Gutiérrez Muñoz (Lima: Fondo Editorial de la PUCP, 2002), 1033, <https://doi.org/10.18800/9789972424724.077>.

discursiva de la pintura, su capacidad para contarle una historia a la masa iletrada, a favor de su función figurativa, significó la creciente autonomía de la imagen de cualquier propósito extrínseco⁵⁰.

A pesar de sus consideraciones, Carducho escurre el bulto al declarar que “quien quisiere en esta materia discurrir, y saber de muchos autores deste parecer, lean el tratado historial que hizo de las llagas de nuestro Seráfico san Francisco el Reverendo Padre Fr. Antonio Daza, que allí lo dice con los fundamentos convenientes a tales materias y a quien yo me remito”⁵¹. El texto al que se refiere el tratadista no es otro que la *Historia de las llagas de Nuestro Seráfico Padre San Francisco*, publicado en Madrid en 1617, donde se trata el tema de modo extenso. Aunque Daza coincide con los relatos canónicos del santo en la forma de las llagas, incide en su carácter milagroso “no pudiendo ser hechas por arte ni por naturaleza y meditación, ni por otra alguna industria humana”⁵². Cordelia Warr incide en que “la principal estrategia de Daza para disipar cualquier posible duda sobre la singularidad y el carácter milagroso de los estigmas de Francisco es remitirse a un abanico de fuentes lo más amplio posible. Se preocupa de incluir no solo a los autores franciscanos, de los que se podría esperar razonablemente que apoyaran esta línea de argumentación, sino también a escritores que pertenecían a otras órdenes religiosas”⁵³.

Nos encontramos, entonces, ante una paradoja en la cual se intenta dotar de carácter milagroso a algo que posee una naturaleza física férrea y manifiestamente perceptible por los sentidos. La legitimidad de las representaciones entronca con una cuestión crucial del arte sacro, a saber, la representatividad de lo invisible, un antiguo debate que se reaviva en el siglo XVI tras la ofensiva protestante. La consideración de Trento de la imagen como fundamento didáctico será recogida por los dominicos cuya respuesta remite a la primitiva función simbólica de las imágenes. Analizando el caso de la defensa de los estigmas de santa Catalina de Siena, Bartolomei afirma que para evitar la ambigüedad en las representaciones habría que instruir a los pintores pues

Es justo informar al piadoso lector que los franciscanos, estrictamente hablando, también estarían en falta porque ni siquiera los de San Francisco están pintados como fueron y como estaban en el sagrado cuerpo de él, pues como atestigua San Buenaventura que escribió su Vida, en el capítulo XIII de aquella, y el Papa Alejandro IV en dos breves que envió sobre dichos estigmas, también afirma que san Francisco tenía una herida en el costado pero, sin embargo, en las manos y en los pies no tenía heridas, sino solo divinos y milagrosos clavos de carne⁵⁴.

De nuevo la imprecisión visual del milagro franciscano lleva a la orden a ser ejemplo de una actitud errónea frente a la autoridad de la imagen del santo, monopolizada en el texto de san Buenaventura. Todo intento de justificación será polémico y la batalla dialéctica así lo corrobora. Ya hemos referido la controversia que generó el *Libro de las Conformidades* de Pisa entre los siglos XVI y XVIII. Sin embargo, los autores católicos no se dejaron intimidar por las críticas protestantes produciendo réplicas cada vez de mayor elaboración. Es el caso de la obra del fraile Pedro de Alva *Prodigio de la Naturaleza*, publicada en 1651 (fig. 13), en la cual se citan tres mil setecientos veintiséis conformidades entre la vida de Cristo y Francisco⁵⁵, un auténtico “homenaje barroco” a la figura del santo de Asís⁵⁶, que nos orienta a un contexto afín pero lejano: el Nuevo Mundo.

⁵⁰ Martin Jay, *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural* (Buenos Aires: Paidós, 2003), 227.

⁵¹ Carducho, *Diálogos de la pintura*, f. 115v.

⁵² Antonio Daza, *Historia de las llagas de nuestro Seráfico Padre San Francisco* (Madrid: Imp. Luis Sánchez, 1617), f. 46v.

⁵³ Cordelia Warr, “Proving Stigmata: Antonio Daza, Saint Francis of Assisi and Juana de la Cruz”, *Studies in Church History* 52 (2016), 289, <https://doi.org/10.1017/sc.2015.16> (traducción del autor).

⁵⁴ Alessandra Bartolomei Romagnoli, “Un trattatelo cinquecentesco in difesa delle stimmate di Caterina da Siena”, *Archivio italiano per la storia della pietà* XXVI (2013), 200 (traducción del autor).

⁵⁵ El frontispicio de la publicación, obra de Juan de Noort, supone una de las defensas visuales más férreas del paralelismo establecido entre las figuras de Cristo y san Francisco. Véase: De Carlos Varona, “Ante Obitum Mortuus”, 186.

⁵⁶ Short, “A Neglected Classic of Franciscan Spirituality”, 91.



Fig. 13. Juan de Noort, frontispicio de la obra *Naturae Prodigium gratiae portentum* de Fray Pedro de Alva y Astorga, 1651, 26,8 x 17,5 cm. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, GR-0393.



Fig. 14. Pascual Pérez (atrib.), *Estigmatización de san Francisco*, primera mitad del siglo XVIII. Ciudad de Puebla, Parroquia de San Miguel Canoa. © Tacho Juárez Herrera.

En un sugerente estudio, Myers y Roberts aluden a la presencia franciscana en América y a la utilización de grabados flamencos e italianos para evangelizar a los nativos. Basándose en la noción de variaciones creativas expuesta por la profesora Bargellini, señalan que “la singular adaptación andina consistente en ponerle alas a san Francisco fue un invento creativo inspirado en los dioses alados de los nativos andinos y la abundancia de coloridas aves nativas”⁵⁷. La obra de Alva y Astorga influirá también en estas imágenes de Francisco en el aire. El teólogo pasó gran parte de su vida en Perú y a pesar de su regreso a Europa hacia 1640, su presencia “estaba viva en el virreinato del Perú a través de sus alumnos y publicaciones y a través de la enseñanza de los eruditos [...]. En Cuzco, en la biblioteca del convento se guardaban ejemplares de los libros de Alva y Astorga, y cada uno de ellos ofrece alguna imagen de Francisco volando...”⁵⁸. Es posible que, debido a la asimilación angélica de Francisco, la representación de su imagen adquiriese la facultad de volar y diera alas –nada más apropiado– a los artistas para incluirla en su escena principal. Así, contemplamos un san Francisco que se eleva hacia el serafín en diversas pinturas de Guanajuato: en el sotocoro del templo del exconvento de San Diego, en el homónimo en Ciudad de León o el de san Francisco de Asís en Celaya. Sin embargo, ese afán de emulación para con Cristo llevará a estos artífices a hacer tocar sus manos. Sirvan como botón de muestra el simulacro del altar de la Virgen de la Luz en el templo de la Profesa en Ciudad de México o el de la parroquia de san Miguel Canoa en Puebla (fig. 14). A pesar de la distancia, tanto cronológica como geográfica, entre el grabado de Galle, la estigmatización del hospital de la VOT

⁵⁷ Diana Myers y Bennett Roberts, “Francis in the Sky”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas* 113 (2018), 207, <http://dx.doi.org/10.22201/ie.18703062e.2018.113.2661>.

⁵⁸ Myers y Roberts, “Francis in the Sky”, 211.



Fig. 15. Fray Juan Ricci, *Éxtasis de san Francisco*, hacia 1657-1658, óleo sobre lienzo. 240 x 135 cm. Catedral de Burgos.

ber sido eludido en favor de un enfoque más personal, incluso sensual. El tacto, tanto divino como insistentemente material, parece ser el tema: Ricci no solo enfatiza el contacto físico entre el santo y el serafín; el artista también destaca las superficies de la pintura⁵⁹.

Prokop apela a la intención de esta representación que, más que incitar miedo o asombro, nos lleva a la adoración, tal y como enfatiza la actitud del hermano Leo. “Tal vez esta imagen era demasiado personal, su intensa expresión de unión con lo Divino –los ojos muy abiertos y fijos del santo, la unión ensangrentada de sus palmas– de alguna manera desagradable para los canónigos de la catedral. [...] les resultaba ofensivo”⁶⁰. Nos encontramos, de nuevo, con una interpretación ambivalente.

En su magnífico libro, Chatterjee destaca precisamente este aspecto controvertido, el cuerpo de Francisco como libro y como artefacto elaborado, de naturaleza profundamente ambivalente⁶¹. Es en este terreno ambiguo, contradictorio e indeterminado donde introduciremos una cuestión peliaguda, antes esbozada, a través de las páginas de un texto capital rubricado por Antonio Palomino: *El museo pictórico y escala óptica*, obra considerada como una de las fuentes más importantes para el estudio de la pintura barroca española. Acercando el ascua a nuestros intereses, es curioso cómo el tratadista español sitúa las llagas en el epicentro de la representación de san Francisco, siendo una “metáfora instrumental”⁶² que determina la identidad de su figura. No obstante, ofrece al lector una disyuntiva tentadora acerca de la llaga del costado, concretamente su ubicación, aludiendo a dos particulares, uno abierto y otro enigmático. El primero de ellos

⁵⁹ Ellen Prokop, “Fray Juan Ricci, Mateo Cerezo the Younger, and the Commission to complete the Retrochoir of the Cathedral of Burgos”, *Hispanic Research Journal* 5 (2007), 421, <https://doi.org/10.1179/174582007X245285> (traducción del autor).

⁶⁰ Prokop, “Fray Juan Ricci”, 422 (traducción del autor).

⁶¹ Chatterjee, *The living icon*, 172-3.

⁶² Antonio Acisclo Palomino, *El museo pictórico y escala óptica*, tomo I (Madrid: Por Lucan Antonio de Bedmar, 1715), 61.

es “si la herida del costado de Cristo nuestro bien fue en el lado derecho o en el izquierdo”⁶³; el segundo la correspondencia con la llaga de san Francisco. Lo interesante es que utiliza la imagen paradigmática del santo para evidenciar que la llaga de Jesús debe situarse en el flanco izquierdo manifestando que “Y siendo impresión, es forzoso inferir que Christo nuestro bien tiene la herida en el costado siniestro; pues éste llegando a imprimirse cara a cara, corresponde al lado derecho del recipiente, y no por eso deja de ser legítima, y puntual efigie de su original, como no lo deja de ser la estampa que se imprime en un papel”⁶⁴.

Tales apreciaciones no dejan de sorprender pues el propio término impresión relacionado con la estigmatización es muy elocuente. Dada la naturaleza tangible del milagro, la dificultad de los pintores radicaba en cómo representar el proceso físico y, desde Giotto, se utilizaron rayos de luz. Arnold Davidson considera que son una completa innovación del artista italiano pues, a través de ellos, se diviniza a Francisco. A partir de este momento se convertirían en una modalidad de transmisión que captura con precisión una sensación de impresión mientras que, al mismo tiempo, enfatiza pictóricamente que estas impresiones son sobrenaturales⁶⁵. Lo desconcertante es que Giotto altera la direccionalidad de estos rayos en las distintas representaciones de la estigmatización, a saber, tanto en la basílica de Asís como en la obra del Museo del Louvre (fig. 16), el rayo que emerge de la mano derecha de Cristo conecta con la mano izquierda de Francisco. Sin embargo, en una plasmación más tardía sita en la iglesia florentina de santa Croce, paradójicamente, el artífice conecta sendas manos diestras y siniestras sin una aparente explicación.

Tal problemática será recogida en un tratado posterior a Palomino, el del teólogo y predicador mercedario Juan Interián de Ayala. La obra en cuestión es *El Pintor cristiano y erudito* cuya primera edición latina fue impresa en 1730 teniendo que esperar a la traducción castellana de manos de Luis Durán y Bastero hasta 1782⁶⁶. Interián glosa esta controversia otorgándonos su juicio acerca de la misma: “Pero yo, que soy de parecer de no apartarnos fácilmente de las cosas, y costumbres que están ya recibidas, pienso de muy distinta manera, y afirmo, que el Señor recibió aquella herida tan admirable, no en el costado izquierdo sino en el derecho; [...] Muéveme a sentir así, el uso invariable



Fig. 16. Giotto di Bondone, *San Francisco de Asís recibiendo los estigmas*, 1300-1325, temple sobre tabla. 313 x 163 cm. París, Musée du Louvre, INV 309. © 2013 RMN-Grand Palais (Musée du Louvre) / Michel Urtado.

⁶³ Antonio Acisclo Palomino, *El museo pictórico y escala óptica*, tomo II (Madrid: Por la viuda de Juan García Infançon, 1724), 222.

⁶⁴ Palomino, *El museo pictórico*, tomo II, 223.

⁶⁵ Davidson, “Miracles of Bodily Transformation”, 470.

⁶⁶ Véase al respecto María Antonia Argelich Gutiérrez, “El Pintor cristiano y erudito de Juan Interián de Ayala: entre el moralismo post-tridentino y el racionalismo pre-ilustrado” (Tesis doctoral, Universitat de Lleida, 2014).

de las Imágenes, y de los Pintores, los cuales, si no me engaño, siempre, o casi siempre [...] lo representan de esta manera”⁶⁷.



Fig. 17. Lucas Emil Vorsterman, *San Francisco recibiendo los estigmas*, 1620, grabado sobre papel verjurado. Washington, National Gallery of Art, 1978.29.6.



Fig. 18. Gianbattista Tiepolo, *Estigmatización de san Francisco*, 1767-1769, óleo sobre lienzo. 278 x 153 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado, P007096.

Al igual que la ambigüedad visual del estigma, la situación de la llaga del costado se muestra como un tema de complicada interpretación al llevar implícita la veracidad de uno de los signos más relevantes de la Pasión. Un ejemplo elocuente de esta problemática se encuentra en una obra de la centuria anterior, un lienzo de la estigmatización de Rubens y, sobre todo, en su difusión americana. La obra fue realizada hacia 1616 para el altar mayor de la iglesia de los capuchinos de Colonia⁶⁸ (hoy en el Wallraf-Richartz Museum). Sin embargo, ajustaremos nuestro interés en la estampa grabada de Lucas Vorsterman en 1620 (fig. 17). Aunque en la obra original las cabezas de los clavos hacen acto de presencia en manos y pie derecho, la llaga, que se encuentra a la diestra, en el grabado pasa a ocupar el flanco izquierdo. Por ello, basándose en esta ilustración, algunos pintores de los virreinos plasmaron sin discusión alguna esta nueva composición.

⁶⁷ Juan Interian de Ayala, *El pintor christiano, y erudito* (Madrid: Por D. Joachin Ibarra, 1782), 442.

⁶⁸ Thomas L. Glen, “The stigmatization of St. Francis by Peter Paul Rubens”, *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 42 (1981), 136.

En el caso novohispano, Sebastián de Arteaga, cuyo cuadro firmado en 1650 y conservado en el museo de la basílica de Guadalupe altera ciertos elementos siendo uno de ellos la llaga del costado, sugiriéndola en el lado derecho con una sencilla marca carmesí. Disponemos de otra interpretación de mayor libertad en los pinceles de Gregorio Vásquez de Arce y Ceballos. Ubicada en la iglesia de san Ignacio de Bogotá (Colombia) y con fecha de ejecución posterior a la novohispana, la obra lanza una referencia oblicua al grabado de Vorsterman colocando la llaga de Francisco en la izquierda, haciendo visible la del Cristo seráfico –ahora de mayor configuración angélica– en el derecho, aunque la ambigüedad hace acto de presencia en su catálogo dado que en otra de sus recreaciones del milagro –iglesia de santo Domingo de Tunja (Colombia)– Francisco vuelve a lucir su llaga en la diestra.

De vuelta a la península, en la línea de lo defendido por Palomino y tangencialmente Interián, podemos destacar la estigmatización del veneciano Giovanni Battista Tiepolo (fig. 18). Ejecutada para la iglesia conventual de san Pascual de Aranjuez y fechada entre 1767 y 1769, hoy podemos admirarla en el Museo del Prado. Resulta cuanto menos curioso que aquellos que han abordado esta pintura hayan incidido con mayor profundidad en los valores plásticos y técnicos, incluso estéticos, desdeñando la curiosidad iconográfica que comporta la representación de la llaga en el flanco “equivocado”. Obvia decir que Tiepolo se apoya en las tesis de los textos de estos dos afamados tratadistas, cuyo vínculo con la tradición justifica de por sí esta valentía figurativa⁶⁹.

A modo de epílogo

El control de la imagen de san Francisco ha ido jalonando, a través de los siglos, una gran variedad de manifestaciones tanto visuales como literarias cuyo fin no era otro que legitimar su legado. San Buenaventura monopolizó la representación del santo a través de la escritura siendo Giotto el artífice del ámbito visual. Sin embargo, la vida de las imágenes no se puede encorsetar y se encuentra constantemente expuesta a diferentes contextos y condicionantes que provocan, como así fue, potentes divergencias que llegan a alterar el origen de su testimonio. Los capuchinos, desde su creación, centraron sus esfuerzos para hacer propio el legado de san Francisco y ejercer el control tanto de su imagen visual como el de su más preciado atributo: las llagas. Así, la escena de la estigmatización, un milagro en duda sempiterna, fue adquiriendo unos matices diferenciadores que lo dotaron, por un lado, de una gran autonomía y, por el otro, provocaron problemáticas en el seno del decoro y la correcta representación. Sea como fuere, se afanaron por la defensa de una figura que conformaba su identidad como orden y legitimaron, a toda costa, la veracidad de un milagro único que equiparaba a su santo fundador con el mismísimo Jesucristo.

JOSÉ CARLOS PÉREZ MORALES es profesor de Geografía e Historia de la Consejería de Desarrollo Educativo y Formación Profesional de la Junta de Andalucía y Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla con calificación de Sobresaliente Cum Laude con la tesis “El arquitecto Vicente Traver Tomás (1888-1966)”. Es miembro del grupo de investigación HUM-1030: Vanguardias, Últimas Tendencias y Patrimonio Artístico de la Universidad de Sevilla.

Su interés se centra en las representaciones escultóricas de los siglos XVI y XVII, su proceso de creación, recepción e historia material, a la par que sus condicionantes teóricos, conceptuales y físicos. Ha sido ponente y miembro del comité científico de los congresos internacionales sobre escultura virreinal “Encrucijada”, organizados por el Instituto

⁶⁹ Bien es cierto que la manera en que se representa esta estigmatización se encuentra más cercana a la escena del ángel que sostiene a san Francisco tras el suceso milagroso. Podemos citar como referente remoto el lienzo de Caravaggio, de hacia 1595, hoy en el Wadsworth Atheneum (Hartford, Connecticut), donde el autor elude cualquier dramatismo en pos de un ambiente sereno y sosegado.

de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México junto a otras importantes instituciones culturales del país como el Instituto Nacional de Antropología e Historia o el Museo Amparo de Puebla de los Ángeles. Ha participado en congresos de distinto alcance con temas que abarcan desde la escultura hasta la pintura o la Teoría del Arte. Ha publicado en revistas como *Temas de Estética y Arte* (Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría de Sevilla), *Laboratorio de Arte* (Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla) o *Atrio* (Universidad Pablo de Olavide, Sevilla).

Email: jcperezmorales@gmail.com

Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6146-8980>

Forjando una identidad: autoimagen y conciencia artística en los primeros grabados de Josefa de Óbidos*

Forging Identities: Self-fashioning and Artistic Conscience in the Early Prints of Josefa de Óbidos

Carmen Ripollés
Portland State University

Fecha de recepción: 6 de junio de 2023
Fecha de aceptación: 3 de octubre de 2023

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 35, 2023, pp. 65-88

ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<https://doi.org/10.15366/anuario2023.35.003>

RESUMEN

Este ensayo examina la construcción de una identidad artística en los dos primeros grabados de la pintora portuguesa nacida en Sevilla Josefa de Óbidos (1630-1684), completados en 1646, uno de ellos con seguridad en Coimbra. Los dos grabados nos ofrecen valiosos datos sobre la formación artística temprana de Josefa de Óbidos, sus ambiciones profesionales y su autoimagen artística, destacando el papel de las mujeres artistas que la precedieron y la importancia de los contextos artísticos y sociales de Sevilla y Coimbra. Al utilizar el grabado, además, la pintora comparte la estrategia y ambición de otras artistas mujeres de la edad temprana que se esforzaron por asegurar la supervivencia de su nombre y de su fama a través de este medio. Por último, los grabados sugieren la voluntad de la pintora por atraer un mecenazgo real, participando así activamente en la nueva cultura artística y política de la Restauración Portuguesa.

ABSTRACT

This essay examines the construction of an artistic identity in the first two engravings of the Seville-born Portuguese painter Josefa de Óbidos (1630-1684), completed in 1646, one of them surely in Coimbra. The two engravings provide us with valuable insights into Josefa de Óbidos' early artistic training, professional ambitions and artistic self-image, highlighting the role of the women artists who preceded her and the importance of the artistic and social contexts of Seville and Coimbra. In using printmaking, moreover, the painter shares the strategy and ambition of other early female artists who strove to ensure the survival of their name and fame through this medium. Finally, the prints suggest the painter's desire to attract royal patronage, thus actively participating in the new artistic and political culture of the Portuguese Restoration.

* Agradecimientos (por orden alfabético): Sheila Barker, Fernando Bouza, Joaquim Oliveira Caetano, María Cruz de Carlos, Sábina de Cavi, Hugo Miguel Crespo, Elena Escuredo, Susana Varela Flor, Anísio Franco, Juan Luis González García, Catherine Hall-van den Elsen, Annemarie Jordan-Gschwend, Jesse Locker, Rebecca Long, Fernando Marías, Alexandra Markl, Luís Montalvão, Benito Navarrete Prieto, William Peniston, Fernando Pereira, José Riello, Patricia Rocco, Jeremy Roe, Salvador Salort Pons, Jorge Sebastián Lozano, Vítor Serrão, Isabel Silva, Edward J. Sullivan, Tanya J. Tiffany, y Antonio Urquizar Herrera, así como los revisores anónimos de esta publicación. Una versión de este artículo se presentó en los "Coloquios Investigadores" de la UAM. Ha contado con la ayuda de una RSA-Samuel H. Kress Research Fellowship in Renaissance Art History, y de una Faculty Development Grant (Portland State University).

PALABRAS CLAVE

Josefa de Óbidos. Identidad artística. Mujeres artistas.
Baltazar Gomes Figueira. Casa de Bragança. Sevilla.
Coimbra.

KEY WORDS

Josefa de Óbidos. Artistic Identity. Women Artists.
Baltazar Gomes Figueira. House of Bragança. Seville.
Coimbra.

Forjando una identidad: autoimagen y conciencia artística en los primeros grabados de Josefa de Óbidos

En 2015, una exposición en el Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa hizo una afirmación inusualmente audaz: Josefa de Ayala Cabreira, conocida como Josefa de Óbidos (1630-1684), fue la inventora del barroco portugués¹. La exposición proponía así una idea que circulaba desde los siglos XVII y XVIII, cuando la *Antiguidade da Arte da Pintura* (1696) de Félix da Costa Meesen y el *Theatro Heroino* (1734) de Damião de Frois Perym empezaron a sugerir que Josefa de Óbidos era una artista relevante y original, una idea que más recientemente se perfilaba de forma más crítica en los estudios pioneros de Vítor Serrão, Luis de Moura Sobral, Edward J. Sullivan, Joaquim Oliveira Caetano, y Carla Alferes Pinto, entre otros².

En la exposición, obras grandes y pequeñas confirmaron estas afirmaciones: representaciones idealizadas de la Virgen María y el Niño Jesús con rostros ovalados y ojos lánguidos, envueltos en telas de colores vibrantes, llenaban el espacio de grandes lienzos, invitando a los espectadores a participar en visiones de otro mundo (fig. 1); dulces, objetos cerámicos y flores cuidadosamente representadas creaban diseños decorativos en singulares bodegones llenos de referencias culturales (fig. 2); y efectos expresivos de luz transmitían una sensación de drama íntimo en pequeñas pinturas sobre cobre (fig. 3). Al mostrar las obras de Josefa junto a alfombras indo-persas, escritorios indo-portugueses, porcelana china y esculturas policromadas, la exposición también conectaba la obra de Josefa con el alcance global del imperio portugués³. Sin embargo, la premisa de la exposición y la atención sin precedentes que suscitó Josefa de Óbidos contrastan fuertemente con el escaso reconocimiento de esta prolífica artista fuera de Portugal, ya que a menudo se la deja fuera de los debates sobre el contexto más amplio del arte moderno temprano europeo, incluso cuando esos debates se centran en mujeres artistas⁴. A la inversa, dentro de la historiografía portuguesa, Josefa de Óbidos rara vez ha sido examinada desde una perspectiva de género⁵.

¹ Anísio Franco *et al.*, *Josefa de Óbidos e a invenção do Barroco português* (Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2015). Utilizo el nombre que ella usó en su propio testamento. Véase: Luís Filipe Marques Da Gama, *O Testamento Inédito da Pintora Josefa d'Óbidos* (Óbidos: Câmara Municipal de Óbidos, 1986), 7.

² Damião de Frois Perym, *Theatro heroino, abecedario historico, e catalogo das mulheres illustres em armas, letras, açoens heroicas, e artes liberaes* (Lisboa: Na officina da musica de Theotonio Antunes Lima, 1734-1740); Félix da Costa, *Antiguidade da arte da pintura* (c. 1696), manuscrito en la Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University. Entre los estudios recientes véanse especialmente Vítor Serrão, ed., *Josefa de Óbidos e o tempo Barroco* (Lisboa: Instituto Português do Património Cultural, 1991); Luís de Moura Sobral, *Do sentido das imagens: Ensaio sobre pintura barroca portuguesa e outros temas ibéricos* (Lisboa: Editorial Estampa, 1996); Edward J. Sullivan, "Josefa de Óbidos and Portuguese Spirituality in the Age of the Baroque", en *Crowning Glory: Images of the Virgin in the Arts of Portugal*, eds. Jerrilynn D. Dodds y Edward J. Sullivan (Newark, NJ: Newark Museum, 1997), 63-73; Vítor Serrão *et al.*, *The Sacred and the Profane: Josefa de Óbidos of Portugal* (Lisboa y Washington D.C., Ministério da Cultura, Gabinete das Relações Internacionais, National Museum of Women in the Arts, 1997); Carla Alferes Pinto, *Josefa de Óbidos* (Lisboa: Quidnovi, 2010); Joaquim Oliveira Caetano, *Reading the Fate of the Christ Child: New Masterpiece by Josefa de Ayala (1630-1684)* (Montevideo: Jaime Eguiguren, 2019).

³ Edward J. Sullivan, "Portuguese Art History: A View from North America", *Journal of Art Historiography* 16 (2017): 1-16, ofrece una excelente reflexión sobre este giro global.

⁴ Hay algunas excepciones: Julia Kathleen Dabbs, *Life Stories of Women Artists, 1550-1800: An Anthology* (Farnham: Ashgate, 2009); Liana Cheney, *Essays on Women Artists: The Most Excellent* (Lewiston: Edwin Mellen, 2003).

⁵ Esta situación se comenta en Filipa Lowndes Vicente, "Um espaço para pintar": Josefa de Óbidos e a genealogia de mulheres pintoras Europeias dos séculos XVI e XVII", en *Josefa de Óbidos e a invenção*, 43.



Fig. 1. Josefa de Óbidos, *Adoración de los pastores*, 1669, óleo sobre lienzo, 150 x 164 cm. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 128 Pint.



Fig. 2. Josefa de Óbidos, *Bodegón con Dulces y Barros*, 1676, óleo sobre lienzo, 84,5 x 176,5 cm. Santarém, Museu Municipal de Santarém, Casa-Museu Anselmo Freire, inv. MMS/005462BF.

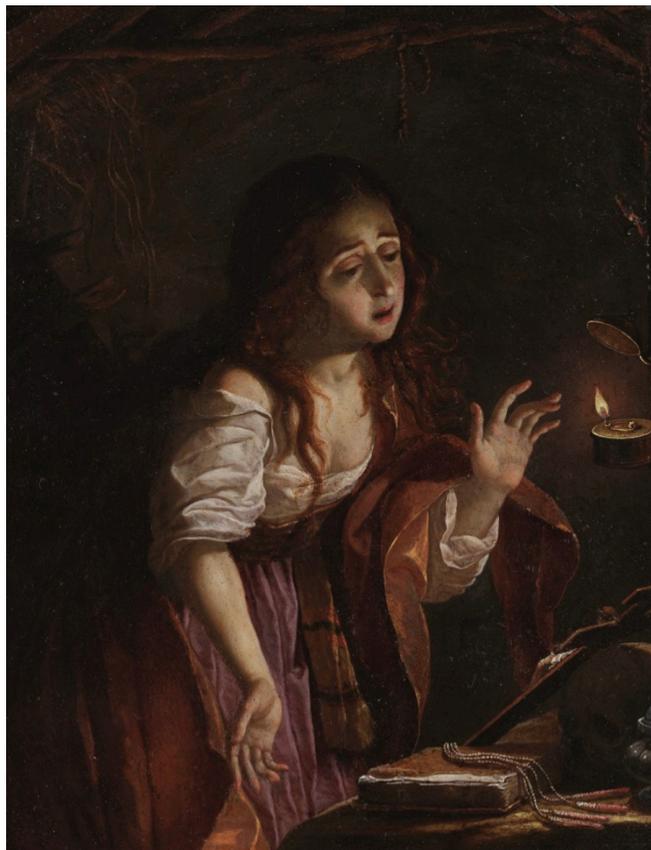


Fig. 3. Josefa de Óbidos, *Santa María Magdalena*, hacia 1650, óleo sobre cobre, 22,8 x 18,4 cm. Coimbra, Museu Nacional Machado de Castro, inv. 2649; P303.

Este estudio espera contribuir a la revalorización de Josefa de Óbidos al centrarse en un aspecto de su carrera poco estudiado: la creación de su propia identidad artística a través de sus primeras obras documentadas, dos grabados de *Santa Catalina de Alejandría* (fig. 4) y de *San José* (fig. 5) realizados en 1646, cuando Josefa sólo tenía 16 años. Los dos grabados nos ofrecen valiosos datos sobre la formación artística temprana de Josefa de Óbidos, sus ambiciones profesionales y su autoimagen artística, destacando el papel de las mujeres artistas que la precedieron y la importancia de los contextos artísticos y sociales de Sevilla y Coimbra, facilitados por su padre, el pintor Baltazar Gomes Figueira.



Fig. 4. Josefa de Óbidos, *Santa Catalina de Alejandría*, 1646, grabado, 21,2 x 14,7 cm. Colección privada.



Fig. 5. Josefa de Óbidos, *San José*, 1646, grabado, 8,5 x 7,4 cm. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 11835 Grav.

En el *San José* y, sobre todo, en *la Santa Catalina*, Josefa se refiere sutilmente a sí misma en el acto de pintar a través de la postura corporal, la posición de las manos y el contacto visual, insertándose en la tradición de muchas artistas europeas de la Edad Moderna (como Sofonisba Anguissola y Artemisia Gentileschi), que exploraron de forma similar cuestiones de autorrepresentación⁶. Al utilizar el medio grabado, además, la pintora comparte la estrategia y ambición de otras artistas mujeres de la edad temprana que se esforzaron por asegurar la supervivencia de su nombre y de su fama a través de este medio⁷. Por último, los

⁶ Babette Bohn, “Female Self-Portraiture in Early Modern Bologna”, *Renaissance Studies* 18.2 (2004): 241, nos recuerda “la importancia de considerar cuestiones de intención artística, recepción y contexto cultural antes de identificar imágenes de artistas masculinos o femeninos como autorretratos”, una cuestión que tengo presente a través de este análisis.

⁷ Sobre este asunto véase: Katlijne Van der Stighelen, “Forgotten Glory, Flawed Strategy? The Laborious Rediscovery of Michaelina Wautier”, en *Michaelina Wautier 1604-1689. Glorifying a Forgotten Talent*, ed. Katlijne Van der Stighelen (Kontich: BAI Publishers, 2018), 46-9.

grabados sugieren la voluntad de la pintora por atraer un mecenazgo real, participando así activamente en la nueva cultura artística y política de la Restauración.

Lazos Paternos: Baltazar Gomes Figueira y el contexto sevillano

Josefa de Óbidos nació en Sevilla en 1630, cuando Portugal formaba parte de la Unión Ibérica (1580-1640), un período de 60 años de dominación española que comenzó con la ascensión al trono portugués de Felipe II en 1580 y terminó en 1640 con la revuelta y consiguiente proclamación del séptimo duque de Bragança como João IV de Portugal⁸. Su padre, Baltazar Gomes Figueira había llegado a la capital andaluza entre 1624 y 1625 con un grupo de 800 soldados convocados para ayudar en la defensa de Cádiz contra los ingleses (1625), una de las victorias militares de la Unión de Armas⁹.

En la misma ciudad, Baltazar parece haber encontrado su vocación artística: un documento de 1629 lo identifica como “Baltazar Gomes, pintor *de imaginería*”, y en 1631 es examinado en el gremio de pintores¹⁰. También en Sevilla Baltazar conoció a su futura esposa Catalina, hija del alférez Juan Ortiz de Ayala, un comerciante de bajo rango militar pero con importantes medios económicos que, al parecer, también era aficionado a la pintura¹¹. En 1630 Josefa es bautizada en la iglesia de San Vicente de Sevilla, siendo su padrino el pintor Francisco Herrera el Viejo, una vinculación que ha llevado a pensar que Baltazar participó activamente en el animado ambiente artístico Sevillano, que incluía a pintores como Francisco de Zurbarán, Juan del Castillo, Alonso Cano y el erudito Francisco Pacheco¹². En el *Laurel de Apolo* (1630), Lope de Vega lo menciona como uno de los mejores artistas de su tiempo¹³.

En 1634 –debido a la publicación de una orden militar que prohibía que las milicias de las que aún era parte se quedaran en Sevilla, deudas financieras, o incluso una posible participación en la causa de la independencia de Portugal– tras 10 años Baltazar vuelve con su familia a su ciudad natal de Óbidos, convirtiéndose en un pintor bien considerado y en un miembro apreciado de la sociedad portuguesa¹⁴. En 1640 es admitido como hermano en la exclusiva Santa Casa de Misericordia de Óbidos y seguidamente recibe encargos de pinturas en iglesias y monasterios de Peniche, Alcobaça, Óbidos y, sobre todo, Coimbra, ciudad universitaria del centro de Portugal con importantes vínculos con la corona donde Baltazar realiza seis lienzos para el retablo mayor de la iglesia agustiniana de Nossa Senhora da Graça (fig. 6)¹⁵. Según una serie de documentos publicados por Serrão en 2005, el pintor pudo incluso haber trabajado como funcionario de la Casa de Bragança desde 1649 o antes, aunque no hay consenso entre los estudiosos sobre esta cuestión¹⁶.

⁸ Sobre la revuelta que condujo a la Restauración véase Fernando Bouza, “Primero de diciembre de 1640: ¿una revolución desprevénida?”, *Manuscrits: Revista d’història moderna* 9 (1991): 205-26.

⁹ Jorge Estrela, Sérgio Gorjão, y Vítor Serrão, eds., *Baltazar Gomes Figueira (1604–1674): Pintor de Óbidos “que nos paizes foi celebrado”* (Óbidos: Vila Museu, 2005), 13.

¹⁰ Estrela, Gorjão, y Serrão, eds., *Baltazar Gomes Figueira*, 13.

¹¹ Vítor Serrão, “Josefa de Ayala pintora, ou o elogio da Inocência”, en *Josefa de Óbidos e o tempo Barroco*, 19. En la página 46, nota 36, se menciona un inventario no documentado de 1647 que revela la riqueza de Juan Ortiz de Ayala.

¹² Estrela, Gorjão, y Serrão, eds., *Baltazar Gomes Figueira*, 9. Sobre este ambiente sevillano véase Tanya J. Tiffany, *Diego Velázquez’s Early Paintings and the Culture of Seventeenth-Century Seville* (University Park: Pennsylvania State University Press, 2012).

¹³ Joaquim Oliveira Caetano, “Josefa de Ayala (1630-1684): Pintora e ‘donzela emancipada’”, en *Josefa de Óbidos e a invenção*, 65.

¹⁴ Estrela, Gorjão, y Serrão, eds., *Baltazar Gomes Figueira*, 14-17, 15. Algunos estudiosos han sugerido que Josefa permaneció en Sevilla más tiempo que sus padres (con Herrera o con su abuelo materno), o que viajó de vuelta a Sevilla tras trasladarse a Portugal. Véase Juan Antonio Gaya Nuño, “Zurbarán y los Ayala”, *Goya* 64-65 (1965): 221-22; José Hernández Díaz, *Josefa de Ayala: Pintora Ibérica del Siglo XVII* (Sevilla: Ayuntamiento de Sevilla, 1967), 6; María Luisa Caturla, “Josefa y Zurbarán”, en *João Couto, in Memoriam* (Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1971), 28; Serrão, “Josefa de Ayala pintora”, 20; Sullivan, “Josefa de Óbidos and Portuguese Spirituality”, 65.

¹⁵ Estrela, Gorjão, y Serrão, eds., *Baltazar Gomes Figueira*, 16-18.

¹⁶ Esta información se publicó por primera vez en Estrela, Gorjão, y Serrão, eds., *Baltazar Gomes Figueira*, 18. Aunque nunca discutido abiertamente, el silencio sobre este asunto en Franco *et al.*, *Josefa de Óbidos e a invenção*, sugiere falta de consenso.

En cualquier caso, parece claro que gracias a su experiencia artística en Sevilla Baltazar debió ser apreciado como un pintor cosmopolita¹⁷.



Fig. 6. Baltazar Gomes Figueira, *Retablo mayor de la iglesia de Nossa Senhora de Graça do Colégio dos Agostinhos*, 1644, óleo sobre lienzo. Coimbra.

Por ejemplo, fue probablemente en Sevilla donde el pintor adquirió las “estampas velhas de papel” (estampas antiguas de papel) que aparecen registradas en su inventario *post mortem*, elaborado en 1674, es decir, las estampas (y tal vez dibujos) que tanto el padre como la hija utilizaron frecuentemente como

Aunque existe un inventario de tapices de las colecciones reales firmado en 1657 por un tal Baltazar Gomes, muchos estudiosos consideran problemática la falta de “Figueira”. El documento está incluido en Nuno Vassallo e Silva, *As Coleções de D. João IV no Paço da Ribeira* (Lisboa: Livros Horizonte, 2003), 131-2. Agradezco a Hugo Miguel Crespo que me haya proporcionado esta referencia, y a Susana Varela Flor, Joaquim Oliveria Caetano, Fernando Pereira y Vítor Serrão que hayan compartido sus reflexiones sobre esta cuestión. Este último mantiene la tesis de la posición de Baltazar en la corte.

¹⁷ Vítor Serrão, *A Pintura maneirista e proto-barroca* (Lisboa: Fubu, 2009), 74.

modelos¹⁸. Y lo que es más importante, en Sevilla debió de conocer las últimas tendencias artísticas de la ciudad, especialmente lo que puede denominarse naturalismo barroco, estilo que también contaba entre sus seguidores a artistas portugueses como José do Avelar Rebelo, Marcos da Cruz y, especialmente, André Reinoso¹⁹. El retablo monumental que Baltazar realizó en Coimbra (firmado y fechado en 1644) muestra un profundo conocimiento de los rasgos de la escuela pictórica sevillana, como el colorido veneciano y la atención a la realidad material²⁰. Sin embargo, la mayor aportación de Baltazar a la pintura portuguesa fue la introducción del bodegón (fig. 7), un género que estaba en pleno apogeo en España en las décadas de 1620 y 1630, pero que nunca se había practicado en Portugal²¹.



Fig. 7. Baltazar Gomes Figueira, *Bodegón con naranjas, cebollas, pescado y cangrejo*, 1645, óleo sobre lienzo, 54.9 cm x 75.3 cm. París, Musée du Louvre, inv. RF 1996 9.

Esta formación sevillana también aflora en la obra de Josefa de Óbidos, como puede apreciarse en el uso de estampas como modelos para composiciones religiosas, en su inclinación por los efectos de luz dramáticos y en su naturalismo en la representación de detalles de la realidad²². La mayoría de los estudiosos de Josefa desde la obra pionera de Luís Xavier da Costa han visto también una estrecha conexión estilística con el pintor sevillano Francisco Zurbarán, como puede verse en los cuadros *del Agnus Dei* de Josefa (como la versión del Museu de Évora, que está estrechamente relacionada con el *Agnus Dei de Zurbarán* en San Diego) (figs. 8 y 9), pero también en su vibrante tratamiento de los colores y el modelado escultórico de las telas en cuadros como el *Pentecostés* (fig. 10)²³.

¹⁸ Mencionado en Joaquim Oliveira Caetano, “Naturezas-Mortas da Oficina de Óbidos: as peças de um puzzle”, en *Josefa de Óbidos e a invenção*, 140, que incluye una descripción del inventario de Baltazar. El documento original se conserva en la Biblioteca y Archivo de Arte de la Fundación Calouste Gulbenkian, Biblioteca, Arquivo Luís Reis Santos, RS 037, folio 4r.

¹⁹ Sobre estos artistas véase Vítor Serrão, “Caravaggio e Caravagescos em Portugal: colecionismo artístico e património em movimento”, en *Actas do Congresso Internacional Dinâmicas do Património Artístico: Circulação, Transformações e Diálogos*, eds. Clara Moura Soares y Vera Mariz (Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2018), 393-4.

²⁰ Sobre este retablo, véase Serrão, *A pintura maneirista*, 99; y Estrela, Gorjão, y Serrão, eds., *Baltazar Gomes Figueira*, 144-5.

²¹ Para la naturaleza muerta en España, véase Peter Cherry, *Arte y Naturaleza: El bodegón español en el Siglo de Oro* (Madrid: Doce Calles, 1999). Sobre la introducción del género por Baltazar, véase Jorge Estrela, “Países, Fruteiros, Floreiros: a revolução silenciosa”, en *Baltazar Gomes Figueira*, 59-91.

²² Serrão, “Caravaggio e Caravagescos”, 400-1.

²³ Luís Xavier Da Costa, *Uma águafortista do século XVII (Josefa d’Ayala)* (Coimbra: Imprensa da Universidade, 1931), 42; Joaquim Oliveira Caetano, “Uma pintora de retábulos”, en *Josefa de Óbidos e a invenção*, 172-3.



Fig. 8. Josefa de Óbidos, *Agnus Dei*, hacia 1670, óleo sobre lienzo, 87 x 116 cm. Évora, Museu de Évora, inv. ME 1126.



Fig. 9. Francisco de Zurbarán, *Agnus Dei*, hacia 1635-1640, óleo sobre lienzo. San Diego, San Diego Museum of Art, inv. 1947.36.



Fig. 10. Josefa de Óbidos, *Pentecostés*, hacia 1660-1670, óleo sobre lienzo, 93.5 x 126.5 cm. Coímbra, Museu Nacional de Machado de Castro, inv. 2625-A; P64.

La estancia en Coímbra

La estampa de *Santa Catalina*, firmada y fechada “Josepha de Ayalla em Coímbra 1646”, demuestra que en 1646 la artista ya estaba en Portugal. Se trata del primer documento conservado sobre su vida tras abandonar Sevilla y anuncia con orgullo su presencia en la ciudad, una estancia que fue influyente en su desarrollo profesional.

A 133 kilómetros al norte de Óbidos, Coímbra fue la sede de la Universidad (fundada por el rey Dinis en Lisboa en 1290) desde que João III la trasladó definitivamente allí en 1537, donde, a principios del siglo

XVII, terminó ocupando el Palacio Real de Alcaçova²⁴. Lo que es más significativo, Coimbra también fue elegida para celebrar la proclamación de João IV como primer rey del Portugal recién restaurado en 1640, lo que significa que la ciudad tenía importantes lazos con la corte²⁵.

Tradicionalmente se ha asumido que la joven Josefa vino a Coimbra para acompañar a Baltazar mientras este completaba el retablo mayor de la iglesia de Nossa Senhora de Graça, iglesia estrechamente vinculada a la universidad²⁶. Y, desde que Vítor Serrão lo sugirió en 1991, que se alojó en dos conventos, el agustino de Santa Ana (fundado en 1174) y el de Celas (fundado en el siglo XIII),²⁷ posibilidad que ha llevado a menudo a la suposición (ahora generalmente descartada) de que la pintora tenía vocación religiosa, a pesar de no haber sido ordenada²⁸. En cualquier caso, Josefa debió de relacionarse con los numerosos conventos y monasterios de la ciudad (entre los que se encontraba el prestigioso Santa Clara-a-Velha), y muy probablemente tuvo acceso a sus tesoros artísticos; por ejemplo, uno de los cobres que realizó en Coimbra proviene del monasterio de Santa Cruz, un importante centro académico vinculado a la Universidad²⁹.



Fig. 11. Josefa de Óbidos, *Alegoría de la Sabiduría*, 1653, grabado, 29,2 x 19,5 cm. Lisboa, Biblioteca da Ajuda/Palácio Nacional da Ajuda, inv. 77B-XI-25.

²⁴ Anibal Pinto de Castro, Lélío Quaresma Lobo, y José Azevedo Santos, *A Universidade de Coimbra: o tangível e o intangível* (Coimbra: Imprensa da Universidade da Coimbra, 2009), 127, 136, <https://doi.org/10.14195/978-989-26-0164-9>.

²⁵ Véase João Francisco Marques, “Festa Barroca: As celebrações do Colégio das Artes na Aclamação de D. João IV”, en *Actas I Congresso Internacional do Barroco*, vol. 1. (Oporto: Reitoria da Universidade do Porto, 1991), 515-30.

²⁶ El retablo fue encargado por el rector del Colegio, Nuno da Cunha. Estrela, Gorjão, y Serrão, eds., *Baltazar Gomes Figueira*, 16-18.

²⁷ Serrão, “Josefa de Ayala pintora”, 20, 46, n. 38, introdujo esta noción y suele repetirse en la literatura posterior, a pesar de la falta de pruebas documentales. Pinto, *Josefa de Óbidos*, 30, añade que el convento de Santa Ana estaba conectado con la iglesia donde Baltazar completó su retablo.

²⁸ Barbara Von Barghahn, “A Quest for Paradise and ‘Dulcedo Dei’: Love, Mysticism, and Josefa de Óbidos’s Secret Garden of Virtues”, en *The Sacred and the Profane*, 64, afirma que allí recibió “formación religiosa preliminar”; mientras que Serrão, “Josefa de Ayala pintora,” 46, n. 38, y Pinto, *Josefa de Óbidos*, 31, sugieren que el convento debió ser un lugar de hospedaje sin implicar necesariamente vocación religiosa.

²⁹ Pinto, *Josefa de Óbidos*, 44.

Sin embargo, el contexto más relevante para entender los dos grabados es el de la misma Universidad de Coimbra y el de su rector en esos años (1638-1659), D. Manuel de Saldanha, conecedor de las artes y mecenas de artistas reconocidos como el grabador Agostinho Soares Floriano y el pintor regio José de Avelar Rebelo³⁰. El hecho de que unos años más tarde, en 1653, Saldanha encargase a Josefa el diseño de la *Alegoría de la Sabiduría* (fig. 11) basada en la insignia de la universidad para sus nuevos Estatutos (publicados en 1654 por mandato de João IV), y que en 1657 Josefa reutilizase la estampa de San José para el frontispicio de *D. Josepho Pontificias Conclusiones*, encargado por el catedrático de derecho canónico de la Universidad de Coimbra, sugiere una temprana conexión con esta importante institución, probablemente facilitada por su padre Baltazar³¹. En este sentido, cabe señalar que Santa Catalina (que, tras ser martirizada por el emperador Majencio por defender sus creencias cristianas ante 50 filósofos paganos) era la patrona de los académicos y estudiantes y una figura estrechamente relacionada con la Universidad de Coimbra —entre 1691-1692 la universidad encargó una escultura con el mismo tema para la capilla de la Universidad—³².

Devoción y autorreferencialidad

Las estampas de *Santa Catalina* y *San José* de Josefa de Óbidos presentan figuras de medio cuerpo aisladas sobre fondo neutro, cerca del marco pictórico y en formato de tres cuartos, con la cabeza ligeramente girada hacia un lado y mirando al espectador mientras sostienen atributos en las manos. Ambos grabados están firmados y fechados de forma destacada, y ambos, especialmente el de *Santa Catalina*, muestran una extraordinaria destreza en el uso de las líneas y los efectos de claroscuro, señalando, en palabras de Caetano, el “precoz talento de Josefa como pintora y diseñadora”³³.

¿Dónde aprendió Josefa el arte del grabado? Esta pregunta ha intrigado a los estudiosos porque no es seguro que el padre de Josefa practicara el grabado, aunque a veces se le atribuye el frontispicio de los Estatutos de la Universidad de Coimbra³⁴. Una respuesta plausible a este enigma se encuentra en el padrino de Josefa, Herrera el Viejo, quien sí creó estampas, como el frontispicio de la *Relación de la fiesta que se hizo en Sevilla a la Beatificación del Glorioso S. Ignacio fundador de la Compañía de Jesús* (1610), estampas sueltas de la Inmaculada Concepción, y diversos motivos ornamentales³⁵. Baltazar pudo aprender de él los rudimentos de la técnica y transmitir luego estos conocimientos a su hija, aunque también es posible que Josefa aprendiera a grabar en algún convento de la ciudad o en la Universidad³⁶.

³⁰ Sobre el mecenazgo artístico de Saldanha véase: Susana Varela Flor, “O Retrato de D. João IV da coleção do Museu-Biblioteca da Casa de Bragança”, en “*Pinto para os Tempos a imagem de hum Rey*”: *Contributos para o estudo da pintura de José de Avelar Rebelo*, eds. Susana Varela Flor, Sara Valadas y António Candeias (Paço de Vila Viçosa: Fundação da Casa de Bragança, 2023), 34-9.

³¹ Caetano, “Josefa de Ayala (1630-1684)”, 66.

³² Castro, Lobo, y Santos, eds., *A Universidade de Coimbra*, 309.

³³ Caetano, “Josefa de Ayala (1630-1684)”, 65, 69. Da Costa, *Uma águafortista*, 22, expresó opiniones similares. En su *História da gravura artística em Portugal: Os artistas e as suas obras*, vol. 1 (Lisboa: Livraria Sam Carlos, 1971), 13, Ernesto Soares caracteriza los grabados de Josefa como reveladores de “Uma mão hábil no manejo do lápis, ainda que menos expedita no emprego do buril ou da ponta”.

³⁴ Sobre la controversia acerca de la autoría de este grabado, véase Caetano, “Josefa de Ayala (1630-1684)”, 66-7. Mientras que Serrão, ed., *Josefa de Óbidos e o tempo Barroco*, 115, 252-253, atribuye el frontispicio a Baltazar, Caetano cree que se debe a un artista desconocido. En cualquier caso, es interesante recordar que el frontispicio no está grabado, como ya apuntó Da Costa *Uma águafortista*, 16.

³⁵ Sobre Herrera como grabador véase Antonio Martínez Ripoll, “Francisco de Herrera ‘el Viejo’ grabador”, en *Actas del XXIII Congreso Internacional de Historia del Arte: España entre el Mediterráneo y el Atlántico*, vol. 3 (Granada: Departamento de Historia del Arte, 1977), 145-54.

³⁶ Caetano, “Josefa de Ayala (1630-1684)”, 65 sostiene que Baltazar pudo haber aprendido la técnica de Herrera “el Viejo”. Aunque carecemos de documentación al respecto, estudios recientes sobre creación artística en conventos femeninos abren la posibilidad de que Josefa realizara parte de su aprendizaje artístico en uno de los conventos de Coimbra. Para el caso portugués, véase por ejemplo Paula Freire Cardoso, “O papel das monjas na produção cultural observante: produção e aquisição de manuscritos ilu-

La elección del grabado por parte de Josefa para sus primeras obras también responde a otras consideraciones. Como ha señalado Lia Markey, el grabado podía considerarse una forma de arte apropiada para las mujeres porque requería paciencia y una ejecución repetitiva y solía limitarse a formatos pequeños: la estampa de *Santa Catalina* mide 21,2 x 14,7 cm. y la de *San José*, mucho más pequeña, 7,8 x 5,7 cm³⁷. En este sentido, el medio grabado podría haber funcionado como un proceso de autoaprendizaje. Por la misma razón, las estampas eran fáciles de transportar y distribuir y, aunque desgraciadamente no sabemos cuántas impresiones se hicieron de cada imagen (en 1921 Da Costa localizó cinco estampas de la *Santa Catalina*, y solo una del *San José* que aún se conserva en la Biblioteca Nacional), el interés temprano por este medio puede entenderse también a la luz de la creación de una identidad artística por parte de Josefa³⁸.

En la estampa de *Santa Catalina* la santa aparece lujosamente ataviada con un manto enojado, collar, corona y pendientes de perlas, todo en alusión a su condición real, ya que era hija del rey de Alejandría. Sus dos manos descansan sobre la rueda dentada utilizada para su tortura mientras sostienen los símbolos de su martirio, la palma y la espada con la que fue decapitada³⁹. En el *San José*, el santo aureolado y barbado se presenta solo dentro de un marco oval, en formato de medio cuerpo casi frontal y sosteniendo con su mano derecha una vara florida (en alusión a la leyenda incluida en los evangelios apócrifos) que sobresale ligeramente en escorzo del marco pictórico⁴⁰.

Liana Cheney ha interpretado la estampa de *Santa Catalina* como un autorretrato emblemático que subraya el papel de la santa como filósofa, teóloga y erudita⁴¹. Aunque esta hipótesis ha sido generalmente descartada en la historiografía, merece la pena seguirla desde una perspectiva diferente que también considera *San José* una obra implícitamente autorreferencial. En su testamento, escrito antes de su muerte en 1684, Josefa se encomendó “al patriarca san José [...] y especialmente a santa Catalina y a las cien vírgenes”, sugiriendo su particular devoción a estos dos santos, quizá en conexión con el nombre de su madre (Catarina) y el suyo propio (Josefa)⁴². A lo largo de su carrera, Josefa de Óbidos se decantó especialmente por santa Catalina como tema, desde sus primeras pinturas en cobre que representan los *Desposorios místicos de santa Catalina* (fechadas en 1647) hasta obras públicas de mayor envergadura, como el retablo para el altar lateral izquierdo de la iglesia parroquial de Santa María de Óbidos dedicado a la santa que terminó en 1661. En ambos grabados, los rasgos naturalistas de los santos, su mirada hacia el espectador y la posición de sus manos, como si sostuvieran instrumentos de dibujo o pintura, parecen ir más allá de lo puramente devocional y apuntan a la condición de pintora de Josefa al recordarnos el proceso de autorretratar en el espejo, delatando la intención de mostrar su autoría⁴³.

minados nos mosteiros dominicanos femininos portugueses (Séc. XV e XVI)”, en *Os Dominicanos em Portugal: (1216-2016)*, eds. António Camões Gouveia, José Nunes y Paulo Fernando de Oliveira Fontes (Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, Centro de Estudos de História Religiosa, 2018), 127-43.

³⁷ Lia Markey, “The Female Printmaker and the Culture of the Reproductive Print Workshop,” en *Paper Museums: The Reproductive Print in Europe, 1500-1800*, eds. Rebecca Zorach y Elizabeth Rodini (Chicago: The David and Alfred Smart Museum of Art, 2005), 52.

³⁸ Da Costa, *Uma água-fortista*, 25, 34.

³⁹ Como se señala en Letizia Treves, ed., *Artemisia* (Londres: National Gallery, 2020), 144, Santa Catalina era un modelo de virtudes femeninas y un tema apropiado para una mujer artista.

⁴⁰ Sobre la iconografía de San José en las obras de Josefa de Óbidos véase Jean Andrews, “St. Joseph as Loving Father in Seventeenth-Century Hispanic Devotional Painting: Josefa de Óbidos and Diego Quispe Tito”, en *Saints and Cultural Trans/Mission*, ed. Michael Marten (Sankt Augustin: Academia Verlag, 2013), 143-57.

⁴¹ Liana G. Cheney, “The Emblematic Self-Portraits of Josefa de Ayala d’Óbidos”, *Mediterranean Studies* 9 (2000): 207. La idea de que Josefa eligió a Santa Catalina para representarse a sí misma como una mujer sabia ha sido cuestionada en Caetano, “Josefa de Ayala (1630-1684)”, 70.

⁴² Da Gama, *O Testamento Inédito*, 7.

⁴³ Varios estudiosos han destacado el naturalismo del grabado de Santa Catalina, sugiriendo incluso que podría tratarse de un retrato de la madre de Josefa, Catarina. Véase, por ejemplo, da Costa, *Uma água-fortista*, 33, y Hernández Díaz, *Josefa de Ayala: Pintora ibérica*, 8. El detalle de las manos en San José ha sido mencionado de pasada en Serrão et al., *The Sacred and the Profane*, 92.

¿Podría Josefa haber utilizado sus propios rasgos en el grabado de santa Catalina? A primera vista, la *Santa Catalina* es una reinterpretación de una estampa, tal vez de Schelte Adamsz Bolswert (fig. 12) a partir de una composición de Pedro Pablo Rubens, uno de los artistas más influyentes del barroco por la amplia difusión de sus grabados⁴⁴. Presenta una figura similar en tres cuartos, con los mismos atributos –espada, palma del martirio y rueda dentada– y ataviada con una capa con brocado y un collar casi idénticos. Los rasgos faciales también son similares, aunque los de Josefa aparecen más individualizados mediante la aplicación de sombras. En ambas estampas, la santa luce una larga melena suelta y rizada y lleva una corona que emana luz.



Fig. 12. Schelte Adamsz Bolswert (basado en Rubens), *Santa Catalina de Alejandria*, grabado.

El modo en que Josefa rotula su grabado, “CATARINA”, con letras mayúsculas en la parte inferior central, también reproduce el grabado de Bolswert, aunque en lugar de “S. a Bolswert fecit et exc. cum privilegio”, que señala a Bolswert como grabador, pero no como inventor, Josefa firma “Josepha de Ayala em Coimbra 1646”, lo que indica que no se trata de un grabado de reproducción, sino que Josefa diseñó y ejecutó el grabado⁴⁵. La inclusión de esta firma en una obra tan juvenil es en sí misma un signo elocuente de las ambiciones artísticas de Josefa, una reivindicación de autoría quizá determinada por su condición de mujer pintora que, además, era hija de pintor⁴⁶. Su idiosincrática forma de firmar, con su nombre seguido del lugar en el que se creó la obra, añade una sensación de inmediatez que también se refleja en la forma de presentar a Santa Catalina: La Catalina de Josefa está mucho más cerca del plano pictórico y, en lugar de

⁴⁴ En Serrão *et al.*, *The Sacred and the Profane*, 92, ya se sugiere un grabado de Shelte Adams Bolswert (aunque de cuerpo entero) como modelo para la Santa Catalina. El carácter Rubensiano del grabado fue señalado en Edward J. Sullivan, “Herod and Salome with the Head of John the Baptist by Josefa de Ayala”, *Source: Notes in the History of Art* 2.1 (1982): 26, <https://doi.org/10.1086/sou.2.1.23202249>. Agradezco a Sheila Barker sus opiniones al respecto.

⁴⁵ Estrela, Gorjão y Serrão, eds., *Baltazar Gomes Figueira*, 19, mantienen que la impresión fue ejecutada por Inácio Ferreira.

⁴⁶ Mencionado en Caetano. *Reading the Fate of the Christ Child*, 17.

mirar hacia el cielo, la santa virgen mira atentamente al espectador⁴⁷. Además, al especificar que la estampa fue creada en Coimbra, llama la atención sobre el contexto intelectual que la informa, apoyando la sugerencia de Markey de que “las inscripciones ofrecían a las grabadoras la oportunidad de reivindicar la autoría artística de una forma que no era posible en otros medios”⁴⁸.

El *San José* –firmado y fechado simplemente como “Josefa de Ayalla 1646” y probablemente también ejecutado en Coimbra– sigue los prototipos sevillanos al presentar al santo como joven y sosteniendo la vara de flores, elementos ambos prescritos en el *Arte de la pintura* de Pacheco (1649)⁴⁹. Sin embargo, la representación de José como figura individual se aleja de la representación más convencional del santo, que aparece generalmente acompañando al Niño Jesús, como puede verse en las composiciones posteriores de la propia Josefa (fig. 13)⁵⁰. De hecho, mientras que la *Santa Catalina* parece estar claramente basada en otra estampa, el *San José* parece una composición original⁵¹.



Fig. 13. *San José y el Niño Jesús*, c. 1670, óleo sobre lienzo, 71 cm x 41 cm. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, inv. 1854 Pint.

⁴⁷ Sofonisba Anguissola también incluyó el nombre de un lugar, Cremona, en uno de sus autorretratos (c. 1556, Boston, <https://collections.mfa.org/objects/33656>). Como se menciona en Oliver Tostmann, “The Advantages of Painting Small: Italian Women Artists and the Matter of Scale”, en *By Her Hand: Artemisia Gentileschi and Women Artists in Italy, 1500-1800*, eds. Eve Straussman-Pflanzer y Oliver Tostmann (Detroit: Wadsworth Atheneum Museum of Art, 2021), 36.

⁴⁸ Markey, “The Female Printmaker”, 52-3.

⁴⁹ Francisco Pacheco, *Arte de la pintura* (Madrid: Cátedra, 1990), 590-1.

⁵⁰ Véase, por ejemplo, el *San José y el Niño Jesús* (c.1670) en el MNAA.

⁵¹ Serrão, ed., *Josefa de Óbidos e o tempo Barroco*, 105.

Teniendo en cuenta que se trata de las dos primeras obras documentadas que creó Josefa, la gran calidad de ejecución, el naturalismo, la inmediatez de las figuras que establecen contacto visual y las firmas prominentes, tiene sentido considerar que las estampas son autorreferenciales. No solo porque estos dos santos están relacionados con su devoción personal –y en el caso de San José, siendo además su tocayo–, sino también porque, al igual que otras artistas europeas de principios de la Edad Moderna, Josefa utiliza su propia presencia corporal en estas representaciones como un acto de autopromoción aceptable. Esta posibilidad sitúa las estampas de Josefa en el contexto más amplio de las primeras artistas modernas y su uso del autorretrato, una práctica que la pintora podría haber conocido a través de la estancia sevillana de su padre y que además circulaba en muchas ocasiones a través de versiones grabadas.

El legado de las mujeres artistas en la península ibérica

Aunque algunos estudiosos han sugerido que el autorretrato habría sido un género problemático para Josefa en el Portugal moderno temprano, la península ibérica era en realidad un contexto relativamente receptivo a las mujeres artistas⁵². Fue en la corte de Felipe II donde Sofonisba Anguissola pasó una parte importante de su carrera (varias décadas, de 1559 a 1573), oficialmente como dama de compañía de Isabel de Valois, pero también como retratista y maestra de dibujo de miembros de la corte⁵³. Tras ser incluida en la edición de las *Vidas de Giorgio Vasari* de 1568 –muy leída en la península ibérica–, su fama se extendió ampliamente y su nombre aparece en varias obras españolas del siglo XVII, desde el *Arte de la pintura* de Francisco Pacheco (1649) hasta la autobiografía de la monja pintora Sor Estefanía de la Encarnación (1631), quien relata cómo, antes de decidirse a ser monja, se imaginaba “tan afortunada como Sofonisba, a quien el emperador Carlos V [...] favoreció tanto que la hizo dama de la emperatriz”⁵⁴. Como indica Sheila Barker, “las mujeres jóvenes dudaban en dedicarse seriamente al arte a menos que conocieran a otras mujeres que se hubieran ganado la admiración por sus logros en este ámbito”, y lo mismo puede haber sido cierto para Josefa de Óbidos⁵⁵.

El lenguaje corporal de Sofonisba Anguissola en su *Autorretrato en el caballete* (1556) (Castillo de Lánçut) –en el que la artista mira al espectador mientras sostiene un pincel y un bastón, inmersa en el acto de pintar– recuerda al de Santa Catalina en el grabado de Josefa (fig. 14). Y lo que es más significativo, los grabados de Josefa guardan un parecido asombroso con las diversas incursiones de Artemisia Gentileschi en lo que podríamos llamar “autorretratos disfrazados”, que, como los grabados de Josefa, enmascaran los instrumentos

⁵² Jean Andrews, “Josefa de Ayala e Cabreira’s Saint Catherine of Alexandria Altarpiece and Female Empowerment”, en *Representing Women’s Political Identity in the Early Modern Iberian World*, eds. Jeremy Roe y Jean Andrews (Milton: Taylor & Francis Group, 2020), 113, <https://doi.org/10.4324/9781351010122-5>, por ejemplo, cuestiona que las mujeres artistas tuvieran libertad para pintar sus autorretratos en la península ibérica. Para una interesantísima reevaluación de las presunciones que todavía se perpetúan en la historiografía sobre mujeres artistas véase: Paris A. Spies-Gans, “Why Do We Think There Have Been No Great Women Artists? Revisiting Linda Nochlin and the Archive”, *The Art Bulletin*, 104.4 (2022), 70-94, <https://doi.org/10.1080/00043079.2022.2070397>.

⁵³ Trabajos recientes sobre Anguissola en España incluyen: Almudena Pérez de Tudela, “Sofonisba Anguissola at the Court of Philip II”, en *A tale of two women painters: Sofonisba Anguissola and Lavinia Fontana*, ed. Leticia Ruiz Gómez (Madrid: Museo del Prado, 2019), 53-70; Cecilia Gamberini, “Sofonisba Anguissola at the Court of Philip II”, en *Women Artists in Early Modern Italy*, ed. Sheila Barker (Londres: Harvey Miller, 2016), 29-38.

⁵⁴ Los comentarios sobre Sofonisba Anguissola pueden encontrarse en la “Vita di Madonna Properzia de’ Rossi Scultrice Bolognese” en *Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1568). Sobre la lectura de Vasari en España véase David García López, “Lectores de Vasari en la España de la Edad Moderna: En busca de un modelo para las vidas de artistas españoles”, *Goya* 342 (2013): 18-43. El comentario de Estefanía es analizado en Tanya Tiffany, “God’s Design: Painting and Piety in the ‘Vida’ of Estefanía de la Encarnación (ca. 1597-1665)”, en *Quid est sacramentum?: Visual Representation of Sacred Mysteries in Early Modern Europe*, eds. Walter S. Melion, Elizabeth C. Pastan y Lee P. Wandel (Leiden: Brill, 2020), 310, https://doi.org/10.1163/9789004408944_012.

⁵⁵ Sheila Barker, *Artemisia Gentileschi* (Londres: Lund Humphries, 2022), 15.

de la pintura bajo la apariencia de atributos de santos o figuras alegóricas⁵⁶. La *Santa Catalina*, en particular, se asemeja al *Autorretrato de mártir* de Artemisia (colección privada, 1613-1614), a la *Santa Catalina de Alejandría* de la Galería de los Uffizi (1615-1617) y al *Autorretrato de Santa Catalina de Alejandría* (National Gallery, Londres, 1615-1617) (fig. 15). El *San José*, por otra parte, se parece compositivamente al primer *Autorretrato como Pittura* de Artemisia (lugar desconocido, ¿hacia 1612-1613?), tanto en la forma oval como en la representación de la mano⁵⁷. Josefa pudo haber tenido noticia de Artemisia como pintora, y quizás tener acceso a los numerosos autorretratos y retratos de ella que circularon por toda Europa en el siglo XVII⁵⁸.



Fig. 14. Sofonisba Anguissola, *Autorretrato en el caballete*, 1556, óleo sobre lienzo, 66 x 57 cm. Łańcut, Muzeum-Zamek w Łańcucie.



Fig. 15. Artemisia Gentileschi, *Autorretrato como Santa Catalina de Alejandría*, hacia 1615-1617, óleo sobre lienzo, 71.4 x 69 cm. Londres, National Gallery, Inv. NG6671.

Como ha demostrado Jesse Locker, aunque Artemisia nunca visitó España, parece que gozó de un considerable reconocimiento en la península ibérica, especialmente en Sevilla, donde muchas de sus obras fueron conocidas, copiadas y estudiadas por los artistas locales⁵⁹. Entre los años 1625-1627 (y de nuevo en 1630-1631), estuvo bajo la protección del duque de Alcalá, primero en Roma, donde era embajador de España, y más tarde en Nápoles, donde asumió un cargo de virrey⁶⁰. A su regreso a Sevilla en 1626 (y más tarde en 1631), Alcalá se convirtió en uno de los principales mecenas artísticos de la ciudad, creando una impresionante colección en su palacio, conocido como “casa Pilatos”, donde los principales artistas e intelectuales de la ciudad –entre los

⁵⁶ Tomo prestada la expresión de Michael Fried, “Thoughts on Caravaggio”, *Critical Inquiry* 24.1 (1997): 24, <https://doi.org/10.1086/448866>, que la utiliza en relación con Caravaggio y Courbet. Jesse M. Locker, *Artemisia Gentileschi: The Language of Painting* (New Haven: Yale University Press, 2015), 134, la utiliza en relación con la *Santa Catalina* de Artemisia Gentileschi en la Galleria degli Uffizi.

⁵⁷ Para un análisis reciente de este cuadro, véase Letizia Treves, “Artemisia Portraying her Self”, en *Artemisia*, 73.

⁵⁸ Locker, *Artemisia Gentileschi*, 131.

⁵⁹ Jesse Locker, “La suavidad de Artemisa’: reflexiones sobre la recepción de Artemisia Gentileschi en España”, *Boletín del Museo del Prado* 38 (2022): 70-1, 74-5. Sobre la fama y las diversas copias de la Magdalena de Artemisia en España véase David García Cueto, “Madrid como centro de copiado pictórico durante la fase final de la Unión Ibérica (1621-1640)”, *Revista de História da Arte* 7(2017): 64.

⁶⁰ Locker, *Artemisia Gentileschi*, 22.

que podría encontrarse el padre de Josefa— discutían sobre temas artísticos y otros temas eruditos, a la vez que tenían acceso a las obras que Alcalá traía de Italia⁶¹. Entre ellas, había dos obras descritas en su inventario de 1637 como “Retratos de Artemisia Gentileschi”, y generalmente aceptadas en la historiografía como autorretratos o copias de autorretratos⁶². Curiosamente, como ha estudiado recientemente David Mallén Herráiz, la tasación de 1641 de la colección pictórica del III Duque de Alcalá fue llevada a cabo por dos pintores que sin duda conocían al padre de Josefa, Baltazar: Herrera el Viejo y Zurbarán⁶³.

Lo que es más importante, en su *Arte de la pintura*, Pacheco menciona las obras de Artemisia en la colección de Alcalá en un pasaje dedicado a pintoras famosas, entre ellas Lavinia Fontana y Sofonisba Anguissola (ambas favorecidas por Felipe II) y mujeres artistas de la Antigüedad, lo que sugiere (en palabras de Locker) que “los cuadros de Artemisia suscitaron un diálogo dentro de la academia de Pacheco sobre el lugar histórico de las mujeres artistas”⁶⁴. Las noticias sobre estas artistas debieron de ser impactantes para Baltazar, el padre de Josefa, y no es descabellado imaginar a Baltazar presenciando el éxito de Artemisia y deseando una carrera futura similar para su hija Josefa, nacida precisamente en Sevilla en 1630, cerca en el tiempo de la llegada de los cuadros de Artemisia. Por último, cabe señalar también que el hermano menor de Artemisia, Francesco Gentileschi, que actuó como su agente, está documentado en Lisboa de 1641 a 1647⁶⁵.

El modelo de Artemisia puede haber sido particularmente poderoso porque no había muchos precedentes de mujeres artistas profesionales en Portugal, aunque sí hubo varias pintoras monjas y nobles en la segunda mitad del siglo XVII. Entre ellas destacan Cecília do Espírito Santo (monja en el convento des Chagas de Vila Viçosa), la noble Maria Madalena de Castro y la contemporánea de Josefa, Maria dos Anjos (1631-1677), hija del pintor Pedro Nunes, que fue conocida como Sor Josefa de Anjos tras profesar en el convento de Santa Catarina de Sena, en Évora (y que firmó varios cuadros de devoción)⁶⁶. Además, entre los autorretratos de Artemisia que circulaban por entonces se encontraban versiones grabadas como la basada en la pintura perdida de Jérôme David. Como explica Katlijne Van der Stighelen en su estudio sobre la pintora flamenca Michaelina Wautier, este tipo de grabados (otras artistas como Anna Francisca de Bruyns, Elisabetta Sirani, o Anna Maria van Schurman también los utilizaron), distribuidos como cartas de presentación y convertidos en objetos de coleccionista, eran una de las formas mediante las que “mujeres excepcionales y ambiciosas encontraron un público en la Edad Moderna temprana”⁶⁷.

¿En busca del mecenazgo real? Apelando a la Corte de la Restauración

El interés de Josefa de Óbidos por mostrar y difundir su identidad artística en los grabados de *Santa Catalina* y *San José* contrasta vivamente con uno de los mitos más persistentes en su historiografía hasta la

⁶¹ Pacheco, *Arte de la pintura*, 187-8, menciona haber tenido acceso a las obras contemporáneas que Alcalá trajo de Italia. Además, en 1650, Lázaro Díaz del Valle escribió que Alcalá había traído a Sevilla “algunos cuadros famosos” de Artemisia en la década de 1620. Anotado en Locker, “La suavidad de Artemisa”, 69.

⁶² Jonathan Brown y Richard L. Kagan, “The Duke of Alcalá: His Collection and its Evolution”, *The Art Bulletin* 69. 2 (1987): 243, 249, <https://doi.org/10.1080/00043079.1987.10788422>, identifican los “Retratos de Artemisia Gentileschi” del inventario de Alcalá como autorretratos.

⁶³ David Mallén Herráiz, “Francisco de Zurbarán y Francisco de Herrera el Viejo, tasadores de la colección pictórica del III duque de Alcalá”, *Goya: Revista de arte* 372 (2020): 208-23.

⁶⁴ Locker, *Artemisia Gentileschi*, 27.

⁶⁵ Sobre el hermano de Artemisia, véase R. Ward Bissell, *Orazio Gentileschi and the Poetic Tradition in Caravaggesque Painting* (University Park: Pennsylvania State University Press, 1981), 113-14; Susana Varela Flor, “A presença de artistas estrangeiros no Portugal restaurado”, en *A Herança de Santos Simões: Novas perspectivas para o estudo da Azulejaria e da Cerâmica*, ed. Susana Varela Flor (Lisboa: Colibri, 2014), 415. Agradezco a Jesse Locker que me alertara sobre esta cuestión.

⁶⁶ Mencionado en Vítor Serrão y M. Nicolas Sainte Faire Garnot, eds., *Rouge et Or : Trésors du Portugal Baroque* (Paris: Musée Jacquemart-André, 2001), 170-1. Agradezco a Jeremy Roe por introducirme a Maria dos Anjos. Aunque desborda los límites de este estudio, sería interesante investigar si hubo mujeres en Coimbra que pudieron influir en el desarrollo artístico de Josefa de Óbidos.

⁶⁷ Van der Stighelen, “Forgotten Glory”, 46-8.

revisión de Serrão y de Sullivan en las últimas décadas del siglo XX: la percepción de la artista como una devota recluida que practicaba la pintura únicamente como extensión de su profunda religiosidad, lo que la convertía en una mística aficionada a la pintura⁶⁸.

Este enfoque se basa parcialmente en la primera biografía de la artista, el ya mencionado *Theatro Heroïno* (1734) de Perym, un libro sobre mujeres notables “en las armas, las letras, las acciones heroicas y las artes liberales”. Según Perym, Josefa declinó una invitación para unirse a la corte portuguesa porque “prefería una vida más retirada y [...] no quería degradar su arte, que solo practicaba por curiosidad y entretenimiento”. El biógrafo cuenta cómo la reina de Portugal, María Francisca de Saboya (Marie Françoise Élisabeth; 21 de junio de 1646 - 27 de diciembre de 1683), la invitó a unirse a su corte tras quedar impresionada por un retrato que Josefa hizo de su hija, la infanta Isabel Luísa de Portugal (6 de enero de 1669 - 21 de octubre de 1690). El retrato “resultó tener un parecido tan asombroso con la Princesa, superando a otros retratos similares que se habían encargado anteriormente, que [fue] el que se envió al duque de Saboya Vittorio Amadeo, con quien la Princesa se comprometió, pero finalmente no se casó”⁶⁹. La historia sitúa el presunto retrato en torno a 1679, cuando estaban en marcha los preparativos del matrimonio de la princesa y, como ha señalado Caetano, es verosímil porque las negociaciones nupciales –con varios candidatos apoyados por distintas facciones políticas– se llevaron a cabo en un contexto de intrigas y necesidad de discreción⁷⁰.

Si la anécdota se corresponde con la realidad, sin embargo, es más plausible que Josefa declinara la invitación porque en Óbidos disfrutaba de una carrera de notable éxito y ya era una terrateniente de considerable fortuna. De hecho, las afirmaciones de Perym contradicen las pruebas documentales sobre la vida personal de Josefa, que se caracterizó por su independencia y sus actividades empresariales. Al menos desde 1663 parece haber sido reconocida oficialmente como “donzela emancipada”, un estatuto jurídico típicamente portugués que confería a las mujeres solteras una independencia similar a la de las viudas, es decir, la libertad de firmar contratos y realizar transacciones sin la autorización de una figura masculina. Con este estatus pudo comprar su propia casa, hacer inversiones (principalmente como prestamista) y dirigir su propio negocio de pintura⁷¹.

Además, en la década de 1670 la carrera de Josefa se centraba sobre todo en grandes y prestigiosos retablos para iglesias y conventos (incluyendo, además del ya mencionado retablo para la iglesia de Santa María en Óbidos, la serie dedicada a Santa Teresa para el convento de Nossa Senhora da Piedade en Cascais, y un retablo sobre la Pasión de Cristo para la Santa Casa da Misericórdia de Peniche) que probablemente no habría podido realizar en la corte, donde posiblemente se hubiera limitado a obras de pequeño formato o incluso a la docencia⁷². Desde el punto de vista de su independencia artística y económica, entrar en la corte en ese momento habría supuesto un retroceso y podría haber limitado sus actividades profesionales. En el siglo XVIII, Rosalba Carriera también rechazó invitaciones para formar parte de varias cortes por la misma razón⁷³.

Sin embargo, en 1646, cuando la artista tenía 16 años y acababa de iniciar su actividad artística, la perspectiva de obtener el mecenazgo de la recién establecida corte de la Restauración debió de parecer atractiva. Merece la pena considerar la posibilidad de que apelar a los círculos cortesanos pudiera haber sido una de las primeras estrategias de Josefa (y de su padre) para lanzar la carrera de la artista.

Varias características de los grabados apoyan esta posibilidad. En un pasaje olvidado de la biografía de Josefa, Perym afirma que “escribía como si dibujara, dando a su escritura un estilo exquisito y una forma

⁶⁸ Véanse por ejemplo, Charles Sterling, *Still life Painting: from Antiquity to the Twentieth Century* (Nueva York: Harper & Row, 1981), 97; Robert C. Smith, *The Art of Portugal, 1500-1800* (Nueva York: Meredith Press, 1968), 203. Caetano, *Reading the Fate*, 18, examina opiniones similares en Portugal.

⁶⁹ Estas citas de la biografía en Perym, *Theatro heroïno*, 494-5.

⁷⁰ Joaquim Oliveira Caetano, “Josefa de Ayala: Um sinuoso percurso de conhecimento”, en *Josefa de Óbidos e a invenção*, 52.

⁷¹ Caetano, “Josefa de Ayala (1630-1684)”, 62. No sabemos realmente desde cuándo alcanzó este estatus ni cómo.

⁷² Sobre estos retablos véase Joaquim Oliveira Caetano, “Uma pintora de retábulos”, en *Josefa de Óbidos e a invenção*, 167-80.

⁷³ Tostmann, “The Advantages of Painting Small”, 38.

deliciosamente artística”⁷⁴. Este pasaje sugiere que Josefa practicaba el arte de la caligrafía, un aspecto de su obra que no ha sido reconocido. Aunque no se conservan ejemplos de caligrafías independientes de Josefa, pueden inferirse en la letra florida utilizada en las firmas de ambos grabados, especialmente en la inclinación de las iniciales decorativas y en la curvatura que adorna la *de*. Si bien estas letras no pueden considerarse ejemplos de caligrafía artística (como las de la italiana Giovanna Garzoni, que, al igual que Gentileschi, gozaba del favor del duque de Alcalá), sí podemos observar la voluntad de Josefa de mostrar su dominio de la llamada *cancellaresca corsiva* (letra cancilleresca) que, desde la segunda mitad del siglo XVI, se asociaba y practicaba en contextos cortesanos, y de forma significativa en la corte de los Bragança⁷⁵. Como mínimo, esta forma de firmar sugiere el deseo de Josefa de presentarse como una artista con cierto nivel de educación y habilidad para escribir en este estilo cortesano, que como nos recuerda Aoife Cosgrove, era una de las “habilidades pertinentes para el servicio de una gran dama”⁷⁶.

Las firmas también son interesantes porque utilizan el apellido materno de Josefa, Ayala, en lugar del apellido paterno, Figueroa, una práctica común entre los artistas portugueses que aun así pudo reportar ventajas a la artista⁷⁷. Por ejemplo, el mismo Perym hace hincapié en la nobleza y los orígenes castellanos de “Dona (Catalina de Ayala, e Cabreira)”, aunque como ya se ha mencionado era en realidad hija de un alférez⁷⁸. Como ha estudiado recientemente Christiane Klapisch-Zuber, a principios de la Edad Moderna uno podía “hacerse un nombre” mediante la elección de un determinado nombre o apodo, y las mujeres artistas no fueron una excepción⁷⁹. Por ejemplo, durante su estancia en Florencia, Artemisia Gentileschi cambió su firma por la de Artemisia Lomi (en referencia a su abuelo, el platero de Pisa Giovanni Battista Lomi) para atraer a su público florentino y anunciar su herencia toscana, ya que convenía a sus ambiciones artísticas⁸⁰. Antes de Gentileschi, Anguissola había aludido a su virginidad y a su erudición a través de sus firmas⁸¹. En Holanda, Judith Leyster incluyó una estrella en su firma para aludir a su apellido (Leyster significa estrella polar en holandés) y a su posición de liderazgo en el arte⁸².

Al igual que sus coetáneas, con sus firmas Josefa no se limitaba a identificarse⁸³. Al margen de que adoptar el apellido materno fuera común en Portugal, al firmar “Ayala” en lugar de “Figueira”, la artista podía

⁷⁴ Perym, *Theatro heroico*, 495.

⁷⁵ Uno de los únicos estudios que comentan el pasaje de Perym sobre la caligrafía es da Costa, *Uma água-fortista*, 65-6. Sobre Giovanna Garzoni como calígrafa véase: Aoife Cosgrove, “‘E scrittrice, e pittrice’: Giovanna Garzoni and the Art of Calligraphy”, en *The Immensity of the Universe’ in the Art of Giovanna Garzoni*, ed. Sheila Barker (Livorno: Sillabe, 2020), 30-5. Sobre la conexión de Garzoni con Alcalá véase Sheila Barker, “The Universe of Giovanna Garzoni. Art, Mobility, and the Global Turn in the Geographic Imaginary”, en *The Immensity of the Universe’*, 16-8.

Sobre el prestigio de la caligrafía en el contexto de los Bragança del siglo XVI véase: Vitor Serrão, “Tratados de pintura, ilustração e caligrafia no Maneirismo Português entre Giraldo Fernandes de Prado (1561) e o anónimo autor do Breve Tractado de Iluminação (c. 1635)”, en *Tratados de Arte em Portugal*, eds. Rafael Moreira y Ana Duarte Rodrigues (Lisboa: Scribe, 2011), 73-88.

⁷⁶ Barker, “The Universe of Giovanna Garzoni”, 16. Cosgrove, “E scrittrice, e pittrice”, 32, ha argumentado que Garzoni utilizaba la caligrafía como forma de promoción.

⁷⁷ Su propio hermano, el policromista y dorador Frei António de Ayala también utilizó su apellido materno, como puede verse en el altar para la Santa Casa da Misericórdia de Alcobaça (1664), en el que firma “Antonio Ayalla Cabrera”. Apuntado en Da Gama, *Figueiras, Ayalas e Avelares de Óbidos*, 37. Otros ejemplos de artistas portugueses de la época incluyen a José de Avelar Rebelo, que firma José de Avelar (hijo de Sebastiana do Avelar). Sobre la madre de este último, véase Flor, “O Retrato de D. João IV”, 30.

⁷⁸ Perym, *Theatro heroico*, 493. Da Costa, *Uma água-fortista*, 32-33, también menciona esta conexión.

⁷⁹ Christiane Klapisch-Zuber, *Se faire un nom : Invention de la célébrité à la Renaissance* (París: Arkhê, 2019), 33. Agradezco a Fernando Marías la sugerencia de esta referencia.

⁸⁰ Judith W. Mann, “Identity Signs: Meanings and Methods in Artemisia Gentileschi’s Signatures”, *Renaissance Studies* 23.1 (2009): 89, <https://doi.org/10.1111/j.1477-4658.2008.00542.x>.

⁸¹ Véase, por ejemplo, el autorretrato del Museo de Bellas Artes de Boston, mencionado en la nota 126.

⁸² Mencionado en Nicole Elizabeth Cook, “By Candlelight: Uncovering Early Modern Women’s Creative Uses of Night”, en *Women Artists and Patrons in the Netherlands, 1500-1700*, ed. Elizabeth Sutton (Ginebra: Amsterdam University Press, 2019), 61.

⁸³ Tomo prestadas estas ideas de Mann, “Identity Signs”, 71.

establecer su independencia profesional de su padre⁸⁴. Al mismo tiempo, es posible que el origen sevillano de su madre le confiriera cierto pedigrí. La reina en la época de los grabados de Josefa –la primera reina portuguesa tras la Restauración– era Luísa de Gusmão (o Luisa de Guzmán), hija del VIII duque de Medina Sidonia, una de las casas nobiliarias más poderosas y ricas de Andalucía, así como nieta del duque de Lerma. En 1633, la reina se casó con el séptimo duque de Bragança, quien (como se comenta anteriormente) en 1640 encabezó una revuelta contra España y se proclamó rey João IV⁸⁵.

Aunque poco se sabe sobre el mecenazgo artístico de Luísa de Gusmão como reina de Portugal, recientes investigaciones sugieren que uno de los pintores preferidos por su padre, el duque de Medina Sidonia, no era otro que Herrera el Viejo, el ya mencionado padrino de Josefa. Como ha descubierto recientemente Antonio Romero Dorado, Herrera incluso realizó un cuadro de las *Lágrimas de San Pedro* para la iglesia de San Francisco de Évora en Portugal⁸⁶. No es descabellado pensar que Baltazar pudiera haber trabajado para el duque cuando estuvo en Sevilla, o que hubiera incluso conocido a Luísa, quien se casó con el futuro rey João en 1633, un año antes de que Baltazar regresase a Portugal.

En los grabados de *Santa Catalina* y *San José*, la temática también pudo tener atractivo real. Santa Catalina (representada en la estampa como reina) era homónima de Catarina de Portugal (abuela de João IV), que era percibida en los círculos del nuevo rey como la justa heredera del trono que Felipe II había accedido en 1580, convirtiéndose a su vez en una figura importante para la nueva Casa de Bragança⁸⁷. Catarina de Bragança (hija de João IV y Luísa de Gusmão) fue retratada como Santa Catalina de Alejandría por el pintor flamenco Jacob Huysmans⁸⁸. Del mismo modo, la estampa de *San José* podría aludir al hecho de que el rey João IV había nacido en la víspera del día de San José y, por esa razón, se le comparaba a menudo con el Santo en su nuevo papel de rey de Portugal⁸⁹.

Por último, la elección del grabado para estas primeras obras de Josefa es reveladora si consideramos el estatus de los retratos impresos de figuras reales después de la Restauración. Como ha examinado recientemente Jeremy Roe, los retratos impresos de monarcas portugueses (después de 1640), especialmente de João IV, pero también de Luísa de Gusmão, formaban parte de una “campana más amplia para defender la legitimidad de la restauración de la monarquía portuguesa”⁹⁰. Estos retratos circulaban ampliamente como frontispicios y portadas de libros como *Lusitana Liberata* (fig. 16), publicado en 1645, un año antes que los grabados de Josefa, para celebrar la independencia de Portugal bajo los Bragança, así como en grabados sueltos que representaban a la pareja real (fig. 17)⁹¹. Además, como ya se ha comentado, la aclamación del rey en 1640 se celebró en la Universidad de Coimbra, en la misma ciudad donde se creó la estampa de Santa Catalina, y muy posiblemente, la de San José. Es probable que los retratos impresos de João IV siguieran circulando en Coimbra (y en todo Portugal) en 1646, ofreciendo a Josefa otro modelo más de las posibilidades de reproducción y difusión del medio grabado.

⁸⁴ Según da Costa, en la firma de la artista, el nombre de su padre podría estar implícito en la fusión de la *d* que precede a Ayala con la *f* de Figueira. Da Costa, *Uma água-fortista*, 72-73.

⁸⁵ Sobre Gusmão véase Monique Vallance, *Luísa de Gusmão: a rainha restauradora* (Lisboa: Temas e Debates, 2018).

⁸⁶ Antonio Romero Dorado, “Francisco de Herrera el Viejo: un nuevo conjunto de pinturas de su primera etapa”, *Archivo Hispalense* 306-308 (2018): 331-3, 338-9, 348-50 atribuye varias pinturas dentro de proyectos encargados por los duques de Medina-Sidonia a Francisco de Herrera ‘el viejo’. Sobre el cuadro de Herrera ‘el viejo’ hallado en Évora véase Antonio Romero Dorado, “Un nuevo Herrera el Viejo en Évora”, *Ars magazine: revista de arte y coleccionismo* 39 (2018): 140-1.

⁸⁷ Sobre la importancia de Catarina de Portugal para la Casa de Bragança, véase Bouza, “Primero de diciembre”, 207. Agradezco a Fernando Bouza sus informaciones sobre esta figura.

⁸⁸ Susana Varela Flor, “Queen Catherine, a Bragança in 17th century London: Cultural Legacy, Identity, and Political ‘Individuality’”, en *Representing Women’s Political Identity*, 305-6, <https://doi.org/10.4324/9781351010122-14>.

⁸⁹ Mencionado en Susana Varela Flor, “Portraits of King John IV of Portugal: Iconography and Copies”, *Revista de História da Arte* 7 (2017), 71.

⁹⁰ Jeremy Roe, “Between Erudition and Affect: The Portrayal and Veneration of John IV”, *Portuguese Studies Review* 27. 2 (2019): 33-4.

⁹¹ Roe, “Between Erudition and Affect”, 33-4, 30.



Fig. 16. John Droeshout, *Retrato de João IV*, frontispicio de Antonio de Sousa de Macedo, *Lusitana Liberata*, 1645, grabado. Londres.



Fig. 17. Claes Jansz. Visscher, *Luísa de Gusmão*, hacia 1633-1652, grabado, 41,5 cm. x 29,8 cm. Londres, The British Museum, Inv. 1930,0414.187.

De los grabados a los cobres

Basándonos en las obras que han sobrevivido, y teniendo en cuenta el patrimonio artístico destruido por el terremoto de 1755, las invasiones francesas (1807-1810) y la extinción de las órdenes religiosas (1834), la carrera posterior de Josefa de Óbidos no parece haberse centrado en el grabado. La única excepción es la *Alegoría de la Sabiduría* que ya mencionamos, un encargo de Saldanha que fue incluido en los estatutos de la universidad de Coimbra y que la artista completó en Óbidos –la firma “Josepha F. Ayalla. Obidos. 1653”, el primer ejemplo en el que la artista incluye el topónimo, delata que la artista ya residía entonces en esa ciudad—⁹².

Sin embargo, las posibilidades de exploración y promoción de su identidad artística que este medio le brindó repercutieron en el resto de su carrera. Por ejemplo, casi de forma coetánea a los grabados, la artista empezó a pintar pequeños óleos preciosistas sobre cobre. Por un lado, la transición a pintura sobre cobre de pequeño formato puede entenderse como una evolución natural a partir del grabado, ya que este se realizaba sobre planchas de cobre de tamaños similares⁹³. Lo que es más revelador, el pequeño formato podía facilitar la distribución de su obra, continuando y expandiendo así la creación de su identidad y autoimagen artística.

⁹² Caetano, “Josefa de Ayala (1630-1684)”, 67. Pinto, *Josefa de Óbidos*, 32.

⁹³ Nadia Baadj, “Painting on Stone and Metal: Material Meaning and Innovation in Early Modern Northern European Art”, en *Almost Eternal: Painting on Stone and Material Innovation in Early Modern Europe*, eds. Pier Baker-Bates y Elena Calvillo (Leiden: Brill, 2018), 256, https://doi.org/10.1163/97890004361492_011.

Estas posibilidades ya se intuyen en los primeros cobres de la pintora, cuatro versiones casi idénticas de los desposorios místicos de Santa Catalina que Josefa completó en 1647, posiblemente en Coimbra (fig. 18)⁹⁴. Todos ellos están firmados y fechados de forma destacada en la rueda dentada “Josepha de Ayalla 1647”, un detalle cargado de autorreferencialidad que, al llamar la atención sobre el instrumento de martirio de la santa, inevitablemente hace pensar en la devoción de la pintora –el tipo de virtud que se esperaba de una mujer artista en esta época–⁹⁵. Se trata de un ejemplo más de la atención que Josefa de Óbidos prestaba a sus firmas, como hemos visto en los grabados de *Santa Catalina* y *San José*, y en la *Alegoría de la Sabiduría*. Como ha señalado perspicazmente Pinto, su nueva forma de firmar (con Óbidos) marca la creación de un nuevo personaje artístico en el que la pintora empezó a identificarse con la ciudad donde desarrolló su carrera y donde alcanzó prominencia artística⁹⁶.



Fig. 18. Josefa de Óbidos, *Desposorios místicos de Santa Catalina*, 1647, óleo sobre cobre, 27,5 x 37,5 cm. Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga, Inv. 197 Min.

Es muy posible que, en un ejercicio de autopromoción, Josefa regalara o promoviera los cobres de los desposorios místicos de santa Catalina para dar a conocer sus habilidades, quizás entre los diversos

⁹⁴ Hay documentadas cuatro versiones casi idénticas, pero solo conocemos el paradero de tres (una en el Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa, otra en el Museu Nacional de Soares dos Reis de Oporto, y una tercera que ha sido adquirida en 2022 por el Nasjonalmuseet de Noruega en Oslo). Sobre estas versiones véase Caetano, “Josefa de Ayala (1630-1684)”, 69-70. Agradezco a Cynthia Osiecki, Benedikte Moss y Greg Fisher la información sobre la versión en Noruega.

⁹⁵ Raffaellino del Garbo firmó en la rueda de Santa Catalina para asociar su trabajo con signos de sacrificio y de martirio. En Patricia Rubin, “Signposts of Invention: Artists’ Signatures in Italian Renaissance Art”, *Art History* 29.4 (2006): 570, <https://doi.org/10.1111/j.1467-8365.2006.00515.x>.

⁹⁶ Pinto, *Josefa de Óbidos*, 32.

conventos femeninos, como el de Santa Ana, o los más prestigiosos de Santa Clara-a-Vehla y Celas, que existían en Coimbra⁹⁷. Los primeros cobres de Josefa parecen haber llegado a un público amplio. Unos años más tarde, Luís de Almeida realizó una copia de menor calidad del cobre lisboeta de las *Bodas Místicas*, con su firma en la misma rueda dentada⁹⁸. Como puede verse en ejemplos como los recientemente descubiertos *Éxtasis místico de Santa María Magdalena* (c. 1650) (fig. 19) y *Leyendo la mano al niño Jesús* (1667) (fig. 20), a lo largo de su carrera Josefa de Óbidos utilizó concienzudamente estos pequeños cobres para experimentar con elementos artísticos e iconográficos, y los convirtió en una especialidad. En el *Theatro heroico*, Perym menciona haber visto obras notables sobre “lienzo (*pano*), cobre y plata”, sugiriendo que tales obras preciosas sobre materiales inusuales llegaron de hecho a asociarse con la artista⁹⁹. Con esta práctica, Josefa se habría alineado una vez más con muchas otras mujeres artistas de la Europa moderna temprana que aprovecharon las posibilidades de las obras de pequeño formato¹⁰⁰.



Fig. 19. Josefa de Óbidos, *María Magdalena consolada por los ángeles*, 1679, óleo sobre cobre, 34 cm x 42,2 cm. París, Musée du Louvre, Inv. FR 2016 13.

⁹⁷ Esta práctica era habitual entre las mujeres artistas que trabajaban en pequeños formatos. Véase: Tostmann, “The Advantages of Painting Small”, 32. Pinto, *Josefa de Óbidos*, 44, sugiere que la versión en el MNAA podría haber sido para una de las monjas más ricas del convento de Santa Ana.

⁹⁸ En Serrão, ed., *Josefa de Óbidos e o tempo Barroco*, 272-3.

⁹⁹ Perym, *Theatro heroico*, 494. Serrão, ed., *Josefa de Óbidos e o tempo Barroco*, 20, menciona una *Nossa Senhora do Carmo* en vidrio (firmada y fechada) en una colección privada.

¹⁰⁰ Sobre las ventajas y posibilidades de obras de pequeño formato véase Tostmann, “The Advantages of Painting Small”.



Fig. 20. Josefa de Óbidos, *Leyendo la mano al niño Jesús*, 1667, óleo sobre cobre, 23 x 29 cm. Detroit, Detroit Institute of Arts, Inv. 2020.15.

Conclusión

Los grabados de *Santa Catalina* y *San José* de Josefa de Óbidos reflejan las esperanzas y ambiciones de una joven artista que estaba estableciendo y proclamando su identidad profesional. Mediante estrategias visuales que sugieren autorreferencialidad (posición del cuerpo y las manos, mirada hacia al espectador, y firmas prominentes), en sus primeros grabados Josefa delata intencionalidad artística, desafiando la visión tradicional de la pintora como beata mística y erigiéndose en piezas claves para entender su desarrollo profesional. Además, con estos grabados la pintora podría haber intentado acercarse a los círculos universitarios y cortesanos de la recién inaugurada Restauración, tanto por la elección del tema (santa Catalina y san José), como por el uso de caligrafía y el mismo medio grabado, imprescindible en ese momento de legitimación de la casa de Bragança. De este modo, la artista participaba también en la creación de una nueva identidad visual para el Portugal recién restaurado.

Los grabados también amplían nuestra comprensión de la formación artística temprana de Josefa, ya que iluminan aspectos menos obvios de las tradiciones artísticas que informaron su obra. Por un lado, estos grabados refuerzan el papel de Baltazar Gomes Figueira como facilitador de conocimiento, de contactos y de encargos, demostrando su reconocido papel en la formación y desarrollo profesional de Josefa de Óbidos, quien durante años debió de colaborar con el taller paterno pero que, como hemos visto, eventualmente se emancipó. De especial importancia habría sido la relación con el ya mencionado rector de la Universidad de Coimbra, D. Manuel de Saldanha, quien, mediante Baltazar, encargó a Josefa la estampa de la insignia de la Universidad (la *Alegoría de la Sabiduría*) en 1653¹⁰¹.

¹⁰¹ Baltazar recibió por la estampa de Josefa (entonces aún bajo su tutela legal) 12.000 réis. Caetano, “Josefa de Ayala (1630-1684)”, 68.

A través de la experiencia sevillana de su padre Baltazar Josefa también pudo familiarizarse con el rico legado de mujeres artistas que ya existía en la primera mitad del siglo XVII. Noticias sobre las pintoras Sofonisba Anguissola y Artemisia Gentileschi, ambas conocidas por sus autorretratos y con lazos de mecenazgo en la península ibérica, circulaban en medios artísticos como los de Francisco Pacheco, y sus ejemplos (en ocasiones diseminados a través de grabados) pudieron proporcionar un modelo plausible y atractivo para la joven Josefa. Con sus grabados de *Santa Catalina* y *San José*, Josefa se unía así a un nutrido grupo de mujeres artistas que exploraron aspectos de autorrepresentación, así como entendieron las ventajas del grabado como medio de fácil distribución y comunicación eficaz.

Hay muchas incógnitas que todavía se ciernen sobre la carrera de Josefa de Óbidos. Se desconoce la fecha de su emancipación, su función exacta en el taller de Baltazar Gomes Figueira, el funcionamiento del propio taller de Josefa, así como la relación de la pintora con otros artistas contemporáneos (en Sevilla, Coimbra, Óbidos, o Lisboa, entre otros lugares) y con la corte que, como apuntaba su biógrafo Perym, frecuentaba los baños de Caldas da Rainha. En este sentido, y a la espera de que más documentos salgan a la luz, las obras mismas constituyen las fuentes más valiosas que poseemos para reconstruir la vocación artística de la pintora portuguesa. Como espero haber mostrado en este ensayo, tanto en la selección de temas (santa Catalina y san José reaparecen frecuentemente en su obra posterior) como en algunas prácticas que se convierten en habituales a lo largo de su carrera (el constante uso de firmas y el interés por las obras de pequeño formato, por ejemplo) los grabados tempranos de Josefa de Óbidos se perfilan como definitorios de su personalidad artística. Más allá de la inevitable y sin duda esencial impronta paterna en la formación y carrera de Josefa, estos grabados juveniles sugieren una artista muy consciente de sí misma que desde los inicios se esforzó por crear una identidad artística propia. Aún más, mediante esta identidad Josefa parece haber tomado conciencia y abrazar (con todas las limitaciones y oportunidades que ello conllevaba en la Edad Moderna temprana) la de otras mujeres artistas que la precedieron.

CARMEN RIPOLLÉS completó su licenciatura en Historia del Arte por la Universidad de Valencia, y obtuvo un máster y un doctorado en Historia del Arte por la Universidad de Illinois, en Urbana-Champaign (Estados Unidos). En la actualidad es profesora titular de Historia del Arte en la Universidad de Portland State (Oregón). Sus investigaciones se centran en el arte del Renacimiento y el Barroco en la península ibérica y sus dominios globales, con especial atención a aspectos de identidad artística, función social del arte, y conexiones con la cultura material. Además de aparecer en varias antologías, sus ensayos han sido publicados en *Emblematica*, *Renaissance Quarterly*, *Sixteenth Century Journal*, *Oxford Bibliographies*, *Reales Sitios*, *Boletín del Museo del Prado* y *Smarthistory*. En la actualidad, está completando la primera monografía en inglés sobre la pintora portuguesa Josefa de Óbidos para la serie “Illuminating Women Artists: Renaissance and Baroque” (Lund Humphries).

Email: ripolles@pdx.edu

Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6346-4166>

Nothing but light and dark masses: Alexander Cozens y el dibujo de paisajes

Nothing but light and dark masses: Alexander Cozens and landscape drawing

Núria Llorens Moreno
Universitat Autònoma de Barcelona

Fecha de recepción: 26 de septiembre de 2022
Fecha de aceptación: 9 de junio de 2023

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 35, 2023, pp. 89-113
ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<https://doi.org/10.15366/anuario2023.35.004>

RESUMEN

El pintor y profesor de dibujo Alexander Cozens (1717-1786) publicó a lo largo de su vida una serie de manuales en los que explicaba sus métodos y fórmulas para aprender a dibujar, principalmente escenas de paisaje. De entre todos destaca el más popular, titulado *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape* (1785), en el que exponía la versión más completa de la original teoría del boceto manchado que había comenzado a desarrollar más de veinticinco años atrás. Poniendo el foco en el conjunto de sus manuales, a lo largo de este artículo analizaremos con detenimiento los métodos didácticos de Cozens, con el objeto de profundizar en la comprensión de la lógica y la poética que los alimenta. Este estudio nos llevará a descubrir múltiples detalles sobre los procedimientos y teorías del artista, y también a ahondar en la reflexión sobre la magia del esbozo.

PALABRAS CLAVE

Alexander Cozens. Métodos y teorías del dibujo. Teoría del esbozo. Dibujo y pintura de paisaje. Método de la “mancha”. Teoría artística del siglo XVIII.

ABSTRACT

During his lifetime, the painter and drawing master Alexander Cozens (1717-1786) published a series of manuals in which he explained his methods and formulas for learning to draw, mainly landscape scenes. The most popular of these was *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape* (1785), in which he set out the most complete version of the original theory of the blot sketch that he had begun to develop more than twenty-five years earlier. Focusing on his manuals, this article will analyse Cozens' didactic methods in detail, with the aim of gaining a deeper understanding of the logic and poetics behind them. This study will lead us to discover many details about the artist's procedures and theories and will also lead us to reflect on the magic of the sketch.

KEY WORDS

Alexander Cozens (1717-1786). Drawing theories and methods. Theory of sketching. Landscape drawing and painting. Blot method. 18th century art theory.

* Agradezco sinceramente la disponibilidad y amabilidad de personal de la Print and Drawing Room del British Museum y de la Tate Gallery, y también de la Study Room del Victoria & Albert Museum. La investigación desarrollada en este artículo ha contado con el apoyo del Proyecto de Investigación HAR2015-66465-C2-1-P del Ministerio de Economía y Competitividad.

“Cozens is here very happy, very solitary and almost as full of Systems as the Universe”.
William Beckford, Fonthill, 15 de Agosto de 1775.

Este artículo se centra en el análisis de los sistemas de dibujo de Alexander Cozens (1717-1786). A pesar de ser reconocido a menudo como autor de un original método de dibujo basado en el esbozo a pincel que él denominaba “mancha” (*blot*), descrito en su obra más divulgada *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape* (1785), Cozens es una figura relativamente poco estudiada. En los años cuarenta, el erudito y coleccionista Paul Oppé (1878-1957) publicó la primera monografía dedicada al artista y a su hijo, John Robert Cozens (1752-1797)¹, y en los ochenta se editaron las importantes contribuciones de Andrew Wilton y Kim Sloan: el catálogo de la exposición sobre los dos artistas que tuvo lugar en el Yale Center for British Art, y la monografía, hasta la fecha, más completa y documentada sobre su obra². Las pesquisas de Sloan permitieron reconstruir la biografía del artista –nacido en Rusia, donde vivió hasta 1727 y a la que retornó en diversas ocasiones durante su juventud–; su periplo formativo –en el que destacan los dos años que pasó en Roma, entre 1746 y 1748, donde entabló relación con Claude-Joseph Vernet (1714-1789)–; los avances de su carrera como profesor de dibujo y los detalles de su poco lucido recorrido como pintor. Y también sirvieron para poner orden en la nómina dispersa de manuales que Cozens publicó a lo largo de su vida, rescatando algunos del olvido. En ellos, el artista exponía sus métodos y fórmulas para aprender a dibujar escenas de paisaje, principalmente, aunque no de manera exclusiva. Redactados de manera lacónica y no siempre publicados de forma completa, los tratados de Cozens tenían una función eminentemente didáctica.

Poniendo el foco en los manuales, a lo largo de este artículo analizo con detenimiento los métodos del artista con el objeto de profundizar en la comprensión de la lógica y la poética que los alimenta. He procurado leerlos con una nueva luz: una luz neutra que busca ser fiel al texto en relación con la obra artística y su contexto, y persigue evidenciar sus matices y particularidades. Es ahí, precisamente, donde este artículo centra la atención. En este sentido, el examen de los manuales del artista nos llevará a descubrir múltiples aspectos –algunos sorprendentes– de sus procedimientos. Así, entre otras cosas, veremos cómo las fórmulas didácticas del pintor, basadas en una codificación de las formas del paisaje que podría calificarse como gramatical o académica, acabaron derivando en una concepción musical y poética, cada vez más libre, de la composición de escenas paisajísticas; y cómo sus manuales, concebidos en un principio a la manera de los libros de modelos o las cartillas de dibujo clásicas, enseguida fueron tomando un cariz que entraba claramente en contradicción con algunas reglas fundamentales del dibujo académico. Por descontado, el largo recorrido en torno a la teoría de la “mancha” o el boceto manchado que emprendemos en las próximas páginas –expuesta de forma embrionaria en 1759 y mucho más madura en el *New Method* (1785)– no solo nos llevará a conocer más a fondo las peculiaridades del método pedagógico de Cozens, también ofrecerá al lector argumentos para reflexionar sobre los enigmas del esbozo y la creación artística en general, y sobre las razones de la importancia creciente de las formas esbozadas en la moderna pintura inglesa de paisaje.

¹ Adolph Paul Oppé, *Drawings and paintings by Alexander Cozens* (Londres: Tate Gallery, 1946), seguida de *Alexander & John Robert Cozens: With a reprint of Alexander Cozens 'A New Method of assisting the invention in drawing original compositions of landscape'* (Londres: A. and C. Black, 1952).

² Andrew Wilton, *The Art of Alexander and John Robert Cozens* (New Haven, Connecticut: Yale Center for British Art, 1980); Kim Sloan, *Alexander and John Robert Cozens, The Poetry of landscape* (New Haven y Londres: Yale University Press, 1986). A estas obras habría que añadir el libro de Jean-Claude Lebensztejn, basado en su tesis doctoral, *L'Art de la tache: introduction à la "Nouvelle méthode" d'Alexander Cozens* (Montpellier: Éditions du Limon, 1990) y los siguientes artículos: Kim Sloan, “A New Chronology for Alexander Cozens, Part I: 1717-1759” y “Part II: 1759-86”, *The Burlington Magazine* CXXVII, no. 983 (1985): 70-75 y CXXVII, no. 987 (1985): 355-63; Kim Sloan y Paul Joynner, “A Cozens’s album in the National Library of Wales, Aberystwth”, *The Walpole Society* LVII (1993-1994): 79-137; Charles A. Cramer, “Alexander Cozens’s New Method: The Blot and General Nature”, *The Art Bulletin* LXXIX, no. 1 (1997): 112-29, <https://doi.org/10.2307/3046232>; Arthur S. Marks, “An Anatomical drawing by Alexander Cozens”. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XXX (1967): 434-38, <https://doi.org/10.2307/750765>; y Henri Zerner, “Alexander Cozens et sa méthode por l’invention des paysages”, *L'Œil* 137 (1966): 29-33.

William Beckford, discípulo y amigo del pintor, decía de él que guardaba en sí “casi tantos sistemas como el universo”. Mediante esta enigmática expresión es posible que Beckford se estuviera refiriendo no tanto a la infinitud en número o en acto de los sistemas de dibujo del artista, como en potencia, es decir, a las innumerables posibilidades combinatorias y creativas de sus fórmulas. A lo largo del artículo ahondaremos en esta cuestión: el rasgo, a mi juicio, más relevante y esencial de la pedagogía y la teoría artística de Cozens.

El primer manual

Nuestro periplo al hilo de los sistemas Cozens comienza a la vuelta de su estancia en Italia; un periodo de intenso aprendizaje con múltiples reminiscencias en su obra posterior. De nuevo en Londres, a partir de 1749, empezó a labrarse una carrera como artista –expuso en dos ocasiones en la Society of Artists of Great Britain (1761, 1762) y en la Royal Academy, cada año, entre 1772 y 1781– y, al cabo de un tiempo, comenzó a ejercer de profesor de dibujo. A pesar de que no dejó de pintar, esta sería la profesión a la que se dedicaría principalmente el resto de su vida. Desde 1749 hasta 1754 dio clases de dibujo topográfico a los alumnos del Christ Hospital. Tras la renuncia a su puesto en esta institución, continuó dando lecciones particulares a jóvenes de clase acomodada. Entre 1760 y 1775, aproximadamente, compaginó esta actividad con el cargo de maestro adjunto de dibujo en Eton. Al parecer, llegó a alcanzar un gran prestigio como profesor. Kim Sloan explica que contó con una nómina muy extensa de alumnos; algunos alcanzarían fama en el futuro, como, por ejemplo, el destacado coleccionista y artista aficionado, George Beaumont (1753-1827). No sorprende, entonces, que desde este momento en adelante Cozens centrara principalmente sus intereses en cuestiones de carácter didáctico. En este sentido, concentró gran parte de sus esfuerzos en el desarrollo de distintos procedimientos orientados a facilitar el aprendizaje del dibujo y la pintura, y los dio a conocer mediante una serie de publicaciones.

La más temprana, titulada *An Essay to Facilitate the Inventing of Landscips Intended for Students in the Art* (1759), es un sencillísimo manual de dos páginas³. Más que un manual propiamente dicho, podría decirse que se trata de una cartilla de dibujo con una introducción, en la que el pintor presenta una primera versión del método del manchado seguida de un sistema elemental para componer paisajes, acompañado de ocho ilustraciones a modo de ejemplo. Por primera vez emplea el término “mancha” –*blot* o *rude black sketch*– para referirse a sus esbozos pintados con pincel. Y asocia también por vez primera el método del manchado con el célebre pasaje de *El tratado de la pintura* de Leonardo (1452-1519) en el que, para avivar el ingenio inventivo, el artista aconsejaba al joven pintor observar atentamente las formas accidentales de la naturaleza –las manchas de una vieja pared o las vetas coloreadas de algunas piedras–. En ellas –explicaba– la imaginación podía descubrir paisajes, batallas, figuras en distintas actitudes, fisonomías extrañas, ropajes singulares y otras infinitas cosas, “porque de tales confusiones el ingenio extrae nuevas invenciones”⁴.

Cozens adaptó el precepto de Leonardo, proponiendo al principiante la confección de sencillas escenas de paisaje a partir de una serie de bocetos emborronados. Con todo, la inventiva no quedaba en manos del puro azar, porque le ofrecía una pauta: una serie de ejemplos a imitar, a la manera de las cartillas de dibujo clásicas. Concretamente, ocho ilustraciones grabadas por él, correspondientes a ocho “Estilos

³ A partir de ahora lo citaremos como *Essay*. La única edición conocida se conserva en el Museo del Hermitage. En el Museo Británico se conservan dos grabados pertenecientes a la publicación. Kim Sloan localizó la obra y publicó la copia completa en “A New Chronology, Part II”, 355-63.

⁴ Leonardo, *Trattato della pittura* (Bologna: Instituto delle Scienze, 1786) Cap. XVI, 4. Acerca de la interpretación de la imagen azarosa en la teoría artística del Renacimiento véase Horts Woldemar Janson, “The Image Made by Chance”, en *De artibus opuscula XL: Studies in Honour of Erwin Panofsky*, ed. Millard Meiss (Nueva York: New York University Press, 1961), 254-66.

de Composición” claramente estructurados. Algo así como una transcripción de ocho patrones o modelos de paisajes de inspiración clásica que servirían de guía al dibujante novel a la hora de confeccionar sus bocetos: “This Book is likewise a System of Composition, divided into eight Manners of disposing the principal Objects, which are called Styles of Composition, deduced from the Works of the ancient Masters”⁵. Cada ilustración contenía un primer esbozo manchado a pincel y la misma composición dibujada a pluma (fig. 1).



Fig. 1. Alexander Cozens. Esbozo manchado correspondiente a la “4th Style of Composition”, 1759, Aguafuerte, 99 x 153 mm. Londres. Trustees of the British Museum.

Si nos situamos en el ámbito de la clase de dibujo, la metodología de enseñanza descrita en el *Essay* resulta fácilmente comprensible. Cozens proponía al dibujante novel que comenzara esbozando a tinta china, a base de pinceladas más o menos libres y ágiles, una primera composición que guardara correspondencia con los principios estructurales del paisaje clásico. Para ello contaba con el ejemplo de las “manchas” y los bocetos lineales de las ilustraciones. Sobre este esbozo había de colocar una hoja de papel fino que transparentara la mancha subyacente y, a continuación, confeccionar en él un dibujo a pluma a partir de las formas indefinidas del boceto emborronado que pudiera captar.

La escueta exposición del método del manchado que Cozens lleva a cabo en este manual apenas deja espacio para la interpretación, pero es fácil deducir que el artista perseguía potenciar la habilidad compositiva del estudiante en pro de la representación de escenas de paisaje de inspiración clásica. En la confección de escenas a partir de bocetos manchados entraba en juego la memoria de lo contemplado en la vida real y, sobre todo, de lo visto a través del arte: de las escenas conocidas a través del grabado y de la pintura. El *Essay* podría considerarse entonces como una versión ingeniosa y elemental del sistema aprendizaje académico del dibujo basado en modelos. Si Cozens se hubiera quedado aquí y no hubiera continuado explorando otras

⁵ Sloan, “A New Chronology, Part II”, 356.

formas de aprender a dibujar, el método de la “mancha” probablemente no hubiera dejado de ser una simple anécdota: la ingeniosa invención de un maestro diligente para iniciar a sus alumnos en el dibujo.

The Various Species of Landscape: gramática y poética de la composición de paisajes

En el siguiente manual, *The Various Species of Composition of Landscape in Nature, sixteen subjects in four plates, with Observations and Instructions*, Cozens presentó una versión mucho más elaborada de sus fórmulas. Según Kim Sloan, entre interrupciones y demoras, el artista trabajó en él a lo largo de unos quince años, desde 1760 hasta su publicación en 1775⁶.

El análisis de esta obra presenta dos importantes dificultades. En primer lugar, no parece que se trate de un manual al uso, sino de un simple guion para un manual: un esquema muy detallado, sin la consiguiente explicación. Y, en segundo lugar, la obra como tal, como un todo, en realidad no existe. Nuestra única forma de aproximarnos a ella pasa por reunir una serie de fragmentos dispersos y de fuentes indirectas que, de un modo u otro, tienen relación con la obra y, a partir de aquí, llevar a cabo un intento de lectura. Aclaremos esta cuestión. Por un lado, se conservan diversos documentos relativos al texto del manual: la única página impresa con el título y el guion completo de la obra que Sloan localizó entre los documentos de la familia Grimston; y las notas manuscritas del manual que el reverendo Charles Davy –tutor de George Beaumont– tomó de los escritos (o de las clases) del pintor: unos apuntes que, décadas más tarde, dos artistas del círculo de Beaumont, John Constable (1776-1837) y George Gregory (?-1852), consultaron y copiaron a su vez⁷. Y por otro, es posible acceder a la obra a través del aparato visual de la misma: la serie completa de 16 grabados con ejemplos del manual conservada en el Museo Británico y unos cuantos dibujos y pinturas relacionados con él –correspondientes a las escenas enumeradas en el guion– que se hallan repartidos en diversas colecciones⁸. Nos enfrentamos, por tanto, a una obra dispersa y aparentemente inacabada. En consecuencia, nuestra lectura será necesariamente hipotética y limitada, pero vale la pena emprenderla porque el estudio del *Various Species* nos ayudará a comprender mejor la didáctica de Cozens –su original manera de codificar la enseñanza del dibujo de paisajes– y también la evolución del método de la mancha.

La página impresa con el guion de la obra y las notas de Constable y Gregory revelan un sofisticado sistema para confeccionar paisajes dividido en tres partes. La primera contiene una lista de 16 *Composiciones* que son una versión ampliada y evolucionada de los 8 “Estilos de Composición” del *Essay*. Las escenas de los 16 grabados lineales conservadas en el Museo Británico se corresponden exactamente con los enunciados de la lista, por lo que se deduce que son las ilustraciones de manual⁹. A diferencia del *Essay*,

⁶ A partir de ahora lo citaremos como *Various Species*. Sloan hace referencia a una publicación anterior, pero no se tiene noticia de ningún ejemplar conservado, *A Treatise on Perspective and Rules for Shading by Invention* (1765), y también cita una carta del pintor Sawrey Gilpin (1733-1807) que contiene diversas recetas técnicas del artista, en *Alexander Cozens*, 44. Por otro lado, el Archivo Nacional de Escocia guarda una carta de Cozens dirigida a James Grant, fechada el 4 de agosto de 1766, en la que le propone la suscripción de una obra titulada *The Characteristics of Landscape*. Esta obra no llegó a publicarse y tampoco se conserva el manuscrito. Probablemente está relacionada con manuales posteriores, véase Brendan Cassidy, “Alexander Cozens and the patronage of the Grant family. With a recipe for varnish and a treatise on landscape”, *British Art Journal* XII (2011): 32-41.

⁷ Sloan dio a conocer la edición impresa y dio numerosas pistas sobre los avatares de este texto en *Alexander Cozens*, 50-60, y en “A New Chronology, Part II,” 356-59. Andrew Wilton publicó la transcripción de las notas de Constable en *The Art of Alexander and John Robert Cozens*, 25-26.

⁸ Los grabados numerados se conservan en el Museo Británico; los dibujos y pinturas, en diversas colecciones públicas –Tate Britain, Leeds City Art Gallery, Museo del Hermitage, Stanford University Museum– y privadas. La lógica que subyace tras la dispersión de los diversos componentes de este tratado se esclarece hasta cierto punto a la luz de una carta de Cozens dirigida al pintor de retratos William Hoare (c. 1707-1792) en la que le explicaba el plan de la obra: tenía previsto venderla a través de una suscripción. Se trataría, entonces, quizá, de presentar al público el proyecto de edición, junto con la serie de grabados y un conjunto de dibujos y pinturas asociados que le podían reportar algunos ingresos y encargos adicionales. Véase Wilton, *The Art of Alexander and John Robert Cozens*, 36.

⁹ Las 16 *Composiciones* son: “1. The edge of a hill, or mountain, near the eye; 2. The tops of hills, or mountains; 3. A landscape

en este caso, Cozens solo trasladó al grabado el patrón lineal de las escenas, sin el boceto o la “mancha” inicial pintada.

Queremos llamar la atención sobre dos particularidades de estas láminas. La primera, en la que nos detendremos más adelante, es que la lista de *Composiciones* incluye como novedad algunas escenas claramente relacionadas con la moderna estética de lo sublime: las vistas de las cimas rocosas de un macizo montañoso, una cascada y una extraña depresión o cavidad¹⁰. Y la segunda, es que las 16 *Composiciones* de esta obra volverán a aparecer –casi irreconocibles– a modo de ejemplo en el *New Method*, publicado diez años después, en 1785. Con el tiempo, Cozens las fue simplificando y reduciendo hasta convertirlas en los 16 bosquejos emborronados de esta edición. La conexión, por tanto, entre los dos manuales es evidente.

A tenor de la pauta de trabajo descrita en el *Essay*, podemos suponer que los grabados lineales del *Various Species* se trazaron del mismo modo, es decir, a partir de bocetos manchados previos. Uno de los esbozos de la Tate Collection, *Landscape with distant hills*, elaborado a base de toques muy ligeros y libres de pincel, podría muy bien ser la “mancha” preparatoria de la lámina 16, *A spacious or extensive landscape* (figs. 2, 3 y 4). Este mismo patrón reaparecerá en la lámina 16 del *New Method*, convertido ahora en una “mancha” más azarosa y abstracta. Contemplado estas tres imágenes es relativamente fácil observar cómo fue evolucionando el método de la “mancha” a lo largo del tiempo. Los primeros indicios aparecen descritos en el *Essay*, cuando Cozens formuló por vez primera el principio fundamental del método de un modo elemental. En el *Various Species* continuó elaborándolo y exploró nuevas posibilidades creativas. Con los años fue dando a las “manchas” una apariencia cada vez más simple e informal, al tiempo que fue dotando al método de una mayor definición y de un cuerpo teórico que culminará en el *New Method*: la versión más detallada y rica en contenido de su sistema, sin que, a pesar de todo, pueda considerarse completa o definitiva.



Fig. 2. Alexander Cozens. *Landscape with Distant Hills*, Mackworth Praed Book. Tinta negra sobre papel, 98 x 142 mm. Londres. Tate.

on one hand, the sea on the other; 4. A gulph or bay; 5. Flat ground, or water bounded by a narrow assemblage of shapes, or objects, parallel to the eye; 6. A single object, or a cluster of large objects, at a distance; 7. A large object, or a cluster of large objects, or more than one of either, near the eye; 8. A waterfall; 9. Two hills, mountains, or rocks, opposite to each other; 10. A track, road, river or extended valley, proceeding forward from the eye; 11. Objects, or clusters of objects, placed alternately on both hands; 12. A lake, or piece of water; 13. A hollow; 14. A recess near the eye; 15. A composition, nor extensive of various clusters of objects, wherein no object or cluster is predominant; 16. A spacious, or extensive landscape” (Sloan, *Alexander Cozens*, 54).

¹⁰ Se trata de las láminas y composiciones 2, 8 y 13.



Fig. 3. Alexander Cozens. Plate 16, “A spacious or extensive Landscape”, *The Various Species of Composition of Landscape in Nature*, 1770-1775. Aguafuerte, 106 x 148 mm. Londres. Trustees of the British Museum.



Fig. 4. Alexander Cozens. Lámina 16, “An extensive country, with no predominant part or object. The horizon above the bottom of the view”, *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*, 1785. Aguatinta. 240 x 313 mm. Londres. Tate.

Volvamos al texto impreso para conocer otras particularidades de esta obra. La segunda parte consiste en una lista de 14 *Objetos*: un título general que Cozens emplea para denominar tanto motivos y lugares –agua, tierra, bosque, llanura o desierto– como géneros y tipologías –rústico, pastoral, cultivado, jardín, edificios, europeo, asiático, africano y americano–. Y la tercera, titulada *Circunstancias*, contiene una lista de 27 condiciones de luz: variables en función de la hora del día, de la estación del año, de las características

atmosféricas, y de algunas situaciones o fenómenos excepcionales, como, por ejemplo, un incendio, una inundación o un terremoto.

Al presentar una compilación de las modalidades compositivas, los motivos, lugares y características atmosféricas que el aprendiz había de conocer, Cozens adoptaba el procedimiento analítico típico de la enseñanza clásica del dibujo. El estudio de la retórica y la gramática de la pintura de paisaje —es decir, de los géneros y los elementos constitutivos de este tipo de representaciones (lejos, celajes, árboles, agua, edificios, etc.)— contaba con una larga tradición en la enseñanza del paisaje. En este sentido, la posibilidad de combinar distintos elementos para crear diversas escenas refuerza la finalidad didáctica del *Various Species*. Como si ensayara con las piezas de un teatrín, a base de conjugar distintas *Composiciones*, *Objetos* y *Circunstancias*, el dibujante podía diseñar una variedad de escenas y dotarlas de un carácter y expresión particulares.

Para “completar” el puzle del *Various Species* contamos con otras dos fuentes. La primera es un conjunto de dibujos y pinturas claramente relacionados con los índices del texto¹¹. Todo apunta a que Cozens elaboró estas obras para ilustrar las fórmulas del manual. La finalidad didáctica y demostrativa explica, quizá, los acentuados contrastes de luz y sombra característicos de la mayoría de estas vistas y los encuadres poco ortodoxos que presentan algunas. En ellas podemos observar asimismo otro rasgo central en la pintura de Cozens: la concentración de efectos poéticos y dramáticos en la representación del cielo. Un ejemplo excelente en este sentido es el óleo titulado *Before Storm* (c. 1770) que ilustra la *Circunstancia* número 20, “Before Storm”, y la *Composición* número 1, “The edge of a hill or mountain near the Eye” (fig. 5). El artista figuró aquí el avance repentino de una tormenta de montaña. Un telón de nubes cargadas de agua se cierra sobre las cimas y amenaza con cubrir el cielo de un día soleado. La oscuridad que proyecta intensifica los reflejos de las zonas iluminadas por el sol. En el primer plano, la silueta a contraluz de una roca completa la composición, añade contraste y acentúa el carácter escenográfico de la escena.



Fig. 5. Alexander Cozens. *Before a storm* (c. 1770). Óleo sobre papel, 241 x 314 mm. Londres, Tate.

¹¹ La labor de los estudiosos ha llevado a identificar una serie de dibujos y de pequeños óleos sobre papel que concuerdan con las categorías del texto. Adolph P. Oppé comenzó en su día dicha labor y los conservadores de la Tate Britain la continuaron. Por otro lado, a partir de fuentes documentales, Kim Sloan vinculó la magnífica serie de aguadas grises de cielos que se conserva en el museo del Hermitage con el texto del *Various Species*, en *Alexander Cozens*, 78.

A partir de una segunda fuente –los apuntes que Constable y George Gregory tomaron de las notas de Beaumont–, podemos analizar otro componente destacado del complejo sistema de dibujo propuesto en el *Various Species*: la lista ideas y de estados emocionales que Cozens asociaba a la contemplación de diferentes escenas de la naturaleza. En la copia de Gregory, el listado de emociones se agrupa en 16 puntos que, sin duda, se corresponden con las 16 *Composiciones* de la publicación¹². La lista engloba, entre otros, los sentimientos de admiración, temor, terror, melancolía, alegría, placer, soledad, y las ideas de peligro, fuerza irresistible, silencio, potencia, amistad, grandeza, paz, felicidad pública, simplicidad y libertad.

Las escuetas ilustraciones del manual, observadas a la luz del abanico de sentimientos e ideas transcritos por Constable y Gregory, adquieren inmediatamente distintos significados. En el sistema de Cozens, la valencia sentimental y conceptual definiría así el carácter de las escenas de paisaje, del mismo modo que en las de la pintura de historia el mensaje dependía del tema y de la expresión.

No podemos descifrar con exactitud la lógica que subyace tras la asociación entre una determinada composición y una serie concreta de emociones e ideas, ya que nos hallamos ante unas simples notas, sin la necesaria explicación, pero sí deducirla hasta cierto punto. Para empezar, la lista contiene una serie de conceptos, valores morales y sentimientos que evocan el universo literario y filosófico de la pintura de paisaje heroico y pastoral. La ascendencia clásica se halla probablemente tras las referencias del artista al placer deleitoso, la unidad de la Idea, la simplicidad, la vida retirada, la serenidad, las costumbres inocentes, la amistad, la quietud del ánimo, la melancolía o la soledad. Resulta del todo coherente que Cozens se hiciera eco de la poética del paisaje clásico, de la misma manera que había elaborado buena parte de sus patrones formales a partir de él. Con una salvedad, en sus escenas la figura humana suele estar ausente y, por tanto, también su potencial simbólico. “Cousins” –escribe Constable– “said the figures in Landscape should so far from intruding, and they should hardly be seen to be ‘as if raising out of the ground’ and passing by”¹³.

La lista de la copia de Gregory comprende, asimismo, una serie de ideas, sensaciones y estados emocionales que estaban adquiriendo una importancia cada vez mayor en la estética del paisaje del período ilustrado: nociones asociadas, en este caso, a la experiencia de lo sublime. Así, por ejemplo, cuando Cozens se refiere a la expectación ante un gran panorama, al terror y la sorpresa, al tumulto, la furia, la fuerza irresistible, la potencia, el silencio, la grandeza, así como al temor religioso o supersticioso y al miedo a ser asaltado por bandidos, rememora claramente el catálogo de emociones y fenómenos que la crítica de la época situaba en el núcleo de la experiencia de lo sublime. Desafortunadamente, el simple listado del *Various Species* ofrece pocas pistas sobre las fuentes literarias o visuales concretas que pudieron alimentar su interpretación de este tema. Es de suponer que el recuerdo de los paisajes que pudo contemplar en Europa o en su Rusia natal jugara un papel importante. Y parece clara la impronta de las escenas de malhechores y soldados de Salvator Rosa. Es muy probable además que su aproximación a lo sublime tuviera una base literaria y filosófica. La lectura, entre otras, de las obras de James Thomson (1700-1748), Joseph Addison (1672-1719) y, sobre todo de Edmund Burke (1729-1797), muy populares en su momento, podría hallarse tras algunas categorías e imágenes de Cozens.

¹² El listado de estados emocionales es el siguiente: “1. Attention, caution, awe, expectation of an extensive country, admiration from contemplating a great expanse of Sky, fear, terror. 2. Surprise, terror, superstition, silence, melancholy, power, strength. 3. Cheerfulness, riches, commerce, liberty. 4. Safety, shelter from storms. 5. Delight. 6. Unity of idea, influence around us, power, protection. 7. Power combined. 8. Coolness, tumult, rage, force not to be resisted, hurry, terror. 9. Greatness, simplicity, sequestered life, serenity, innocence of manners, repose, friendship. 10. Progression of Liberty. 11. Delight. 12. Delight, shelter, coolness, quiet. 13. Greatness, awe, surprise, danger, Banditti [‘religious struck through] superstitious fear. 14. Study, coolness, repose, melancholy, religious fear, concealment. Peace, security, danger, tranquillity, solitude, stillness. 15. Cheerfulness, amusement, equality of fortune, friendship. 16. Public happiness, Liberty, curiosity, grandeur, admiration” (Sloan, *Alexander Cozens*, 56-57).

¹³ Wilton, *The Art of Alexander and John Robert Cozens*, 26. La práctica ausencia de figuras en las composiciones de Cozens también podría deberse a una falta de destreza en el dibujo de la figura.



Fig. 6. Alexander Cozens. Lámina 2, “Tops or hills or Mountains”, *The Various Species of Composition of Landscape in Nature*, 1770-1775. Aguafuerte, 106 x 148 mm. Londres. Trustees of the British Museum.

En este sentido, una de las escenas más originales del manual es la ilustración número 2, que corresponde a la *Composición* del mismo número que lleva por título “Tops of hills or mountains” (fig. 6) y muestra las crestas escarpadas de una serranía. A propósito de la verticalidad y el carácter escabroso de los parajes rocosos, Burke había escrito: “A perpendicular has more force in forming the sublime, than an inclined plane; and the effects of a rugged and broken surface seem stronger than where it is smooth and polished”¹⁴. Pero esta ilustración es curiosa además por otra razón: Cozens escogió un punto de vista atípico para trazar la escena. Dibujó las montañas centrado exclusivamente la atención en las regiones superiores, de manera que representó las crestas montañosas desde un punto situado en la zona más alta de la montaña y cortó la composición a la altura de las cimas, separándolas así del cuerpo del macizo. En la pintura de paisaje anterior, las montañas casi nunca aparecen figuradas de esta manera, a no ser que simplemente asomen en el fondo de una escena. En la topografía científica, en cambio, estos encuadres no eran extraños. Marc-Theodore Bourrit (1739-1819), por ejemplo, los introdujo a menudo para trazar sus vistas alpinas¹⁵. Las ediciones de Bourrit eran bien conocidas en el círculo de amistades de Cozens, de modo que podría darse algún tipo de parentesco entre algunas composiciones del artista y los encuadres y puntos de vistas novedosos de la topografía científica. Pero más allá de las posibles fuentes visuales, este grabado ejemplifica una clara voluntad de experimentar nuevas fórmulas compositivas y poéticas.

Cozens continuó trabajando el patrón de esta escena –y del resto de las *Composiciones* del *Variou Species*– hasta convertirla en la “mancha” básica de la lámina 2 del *New Method*, de la que probablemente

¹⁴ Edmund Burke, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757), (Oxford: Oxford University Press, 1992), Part II, Sect. VII, 66.

¹⁵ Entre otras obras anteriores dedicadas a los Alpes, Bourrit es el autor de las ilustraciones de la obra monumental de Horace-Bénédict de Saussure (1740-1799), *Voyages dans les Alpes* (Neuchâtel: chez Louis Fauche-Borel, 1779-1796).

extrajo el magnífico dibujo manchado que se conserva en el Museo Británico (fig. 7)¹⁶. Y también siguió cultivando su afición por la estética de lo sublime. Así, un buen número de sus dibujos y “manchas” de madurez evocan visiones de paisajes desérticos y extrañamente remotos: terrenos escabrosos de apariencia baldía, cumbres desoladas, troncos de árboles deformados por el viento, barrancos, despeñaderos (figs. 8 y 9). Sloan señaló en su día el interesante paralelismo entre el imaginario sublime del artista y la abismal ensoñación geológica de *The Vision* o *The long story* (c. 1777): el relato que William Beckford dedicó su maestro, escrito durante su travesía de los Alpes¹⁷.



Fig. 7. Alexander Cozens. *Mountainous country*, c. 1785. Aguada marrón sobre papel, 229 x 303 mm. Londres. Trustees of the British Museum.



Fig. 8. Alexander Cozens. *Mountain tops (A mountain study)*, c.1780. Lápiz grafito, aguada marrón y gris sobre papel verjurado, 23,5 x 31,1 cm. New Haven. Cortesía del Yale Center for British Art.



Fig. 9. Alexander Cozens. *Mountain landscape*, acuarela sobre papel, 233 x 313 mm. Londres. The Courtauld Gallery Collections.

¹⁶ Número de registro: 1928,0417.4.

¹⁷ El manuscrito se conserva en la Bodleian Library, MS. Beckford c. 46 (Sloan, *Alexander Cozens*, 76).

Para acabar de analizar la serie de sentimientos e ideas que Cozens asociaba a los distintos tipos de paisaje, cabe señalar otro destacado lugar común de la estética del siglo XVIII: la lectura de las formas de la naturaleza en clave ético-política. En el periodo ilustrado esta sensibilidad paisajística experimentó un importante impulso ligado a las transformaciones sociales de la época y a las corrientes reformadoras en el campo del pensamiento ético y político. En Gran Bretaña, Shaftesbury (1671-1713) y Joseph Addison (1672-1719) –ambos representantes del partido whig– destacan como los principales exponentes de la interpretación del paisaje en clave ética¹⁸. Sus doctrinas quizá podrían hallarse tras el sentido moral que el pintor atribuía a determinados paisajes: tras las nociones, por ejemplo, de inocencia en las costumbres, amistad, libertad, paz, igualdad en la fortuna y felicidad pública, asociadas a determinados lugares. La idea de libertad aparece tres veces mencionada en la transcripción de Gregory. Cozens la relacionaba con la contemplación de una vista amplia, despejada y solitaria, y también con la de un gran horizonte habitado: como, por ejemplo, la vista costera de la lámina 3; el valle de la lámina 10 –en el que un río y un camino descienden desde las montañas hasta la abierta planicie–; y la llanura cultivada y habitada de clara ascendencia italiana de la lámina 16. En estas tres vistas, la libertad aparece evocada como un atributo de la civilización, como un logro de la cultura vinculado “al progreso, al comercio, la riqueza y la felicidad pública”. Nociones, todas ellas, ampliamente debatidas en el setecientos por Shaftesbury, Voltaire (1694-1778) y Adam Smith (1723-1790), entre otros autores.

Las reflexiones de carácter ético se hallaban, igualmente, en el núcleo de otro manual que Cozens no llegó a escribir: *Morality, Illustrated by Representations of Human Nature in Poetry & Painting* (1772). Las notas del plan originario de esta publicación, conocidas a través de la transcripción del pintor Ozias Humphry (1742-1810), revelan un ambicioso proyecto, cuya concepción presenta una clara familiaridad con los planteamientos de las doctrinas contemporáneas del humanismo cívico: el artista pretendía realizar un catálogo ilustrado de virtudes y de vicios, compaginando fragmentos de poesía épica y viñetas de pintura de historia¹⁹.

El rostro, el modelo y la composición

Tres años más tarde, en 1778, Cozens publicó otro tratado, *Principles of Beauty, Relative to the Human Head*. La publicación contó con numerosos subscriptores, entre los que destacan los pintores William Gilpin (1724-1804), John Flaxman (1755-1826), James Jefferys (1751-1784), Joshua Reynolds (1723-1792), Allan Ramsay (1713-1784), George Stubbs (1724-1806), Joseph Wright of Derby (1734-1797) y George Barret (c. 1730-1794)²⁰. En esta obra –la única que puede considerarse realmente completa– el artista proponía una serie de pautas sencillas para dibujar un rostro bello de cuño clásico; una temática que nada tenía que ver con el dibujo de paisajes. El tema era claramente distinto, sin embargo, el método o la lógica que guía este manual podría considerarse una variante del sistema de enseñanza descrito en obras anteriores. Veamos por qué, deteniéndonos un momento a analizarlo.

En el *Principles of Beauty*, Cozens ofrecía al dibujante aficionado unas pautas y una serie de ejemplos o de modelos para trazar un rostro femenino de “belleza simple” de inspiración clásica y otro de “belleza compuesta”, cuyos principios –aclaraba– eran extensibles al rostro masculino. Concebía la primera como la expresión más simple de la belleza: una especie de idea-forma que contenía todas las posibilidades de la forma bella. Si a la “belleza simple” se le añadía carácter o personalidad –a base de modificar ligeramente sus rasgos–, esta se convertía automáticamente en una “belleza compuesta” o caracterizada²¹.

¹⁸ Véase Núria Llorens, “Naturaleza y paisaje en la estética de Shaftesbury”, *Locus Amoenus* 5 (2005): 349-69, <https://doi.org/10.5565/rev/locus.175>.

¹⁹ Las notas de Humphry se hallan en la Biblioteca Británica. Acerca de la historia de las doctrinas artísticas del humanismo cívico en Gran Bretaña véase John Barrell, *The Political Theory of Painting from Reynolds to Hazlitt* (New Haven y Londres: Yale University Press, 1986), 1-68.

²⁰ Wilton, *The Art of Alexander and John Robert Cozens*, 29.

²¹ *Principles of Beauty, Relative to the Human Head* (Londres: James Dixwell, 1778), 6 y 7.

Las ilustraciones del manual, grabadas por Francesco Bartolozzi (1727-1815), presentaban una colección de facciones de un rostro femenino de perfil; una silueta del rostro de la “belleza simple”, a modo de ejemplo; y 16 ejemplos de bellezas compuestas correspondientes a 16 tipos distintos de personalidad o carácter: “The Majestic, the Sensible or Wise, the Spirited, the Haughty, the Melancholic, the Tender, the Modest, the Languid or Delicate, the Penetrating, the Engaging, the Good-natured, the Timid, the Cheerful, the Artful, the Innocent”²².

A partir de los modelos del manual el dibujante novel podía trazar la silueta de una cabeza de “belleza simple”. Este dibujo le serviría de base para elaborar una serie “bellezas compuestas” siguiendo un sencillo procedimiento, que consistía en colocar una hoja de papel transparente sobre el primer dibujo e ir probando y componiendo nuevos rostros a partir de los ejemplos de las ilustraciones, en pos de la representación de diferentes caracteres o personalidades.

My doctrine therefore is, that a set of features may be combined by a regular and determinate process in art, producing simple beauty, uncharactered and unimpassioned. From this, as from and harmonious and simple piece of music, many variations may be derived by certain arrangements of the features, expressive of various characters or impressions of the mind, deviating indeed from the simple principle of beauty, but not incompatible with it²³.

De esta manera, escogiendo y combinando distintos rasgos, el dibujante podía ir introduciendo pequeñas variaciones al canon de la “belleza simple” para crear a su aire nuevos rostros caracterizados²⁴. Y del mismo modo que en el *Various Species* cada escena de paisaje se asociaba a una particular valencia emocional, Cozens entendía que las “bellezas compuestas” eran susceptibles de evocar distintas emociones e ideas en cada espectador. Desde este punto de vista, el dibujo de fisonomías adquiriría una dimensión edificante o moral: “I shall rest extremely pleased, if this undertaking shall promote a discussion of the subject among the curious”²⁵. Como es sabido, uno de los pilares teóricos del clasicismo renovado del siglo XVIII se basaba, justamente, en la reflexión sobre la dimensión ética de las formas elementales de la belleza humana. Los *Principles of Beauty* se inscriben de pleno en esta corriente.

Por otro lado, el símil entre el sistema compositivo descrito en el manual y la composición musical ilumina un aspecto clave relativo a la lógica o al modo de proceder general de Cozens a la hora confeccionar sistemas para enseñar a dibujar. Así, tanto si se trataba de rostros como de cielos, de paisajes delineados o de bocetos manchados, él concebía sus tablas de esquemas compositivos en base a unos patrones armónicos básicos o elementales, susceptibles de un número inacabable de combinaciones y variaciones, y cada uno de estos “arreglos” podía despertar distintas emociones y sugerir ideas de diversa naturaleza en el artífice y en el observador.

El nuevo método de composición a partir de manchas

En *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of landscape* (1785), Cozens presenta la versión más madura y detallada del método de dibujo basado en la “mancha”. El tratado consta de tres partes. En la primera, el pintor explica los objetivos, ventajas y peculiaridades del método. La segunda contiene cinco consejos o fórmulas —él los denomina *rules*— para confeccionar bocetos emborronados y convertirlos en dibujos. Y la tercera, una lista de 16 “Descriptions of the various Kinds of Composition of Landscape” que, tal como hemos apuntado, son las mismas “Species of Composition” del

²² *Principles of Beauty*, 3

²³ *Principles of Beauty*, 2.

²⁴ *Principles of Beauty*, 1.

²⁵ *Principles of Beauty*, 10.

Various Species, presentadas ahora con un poco más de detalle. El texto aparece acompañado de un importante aparato de ilustraciones a modo de ejemplos: 16 grabados a la aguatinta de paisajes manchados que ejemplifican las 16 *Composiciones* del manual; 20 grabados lineales de cielos de un cuarto de página; y, finalmente, dos ejemplos de “manchas” y cinco dibujos extraídos a partir de ellas “reproduced in a mixture of aquatint an mezzotint”, es decir, a partir de una combinación de la moderna técnica de la aguatinta y la mezzotinta, también conocida como manera negra o grabado al humo²⁶.

El manual comprende una explicación relativamente extensa del sistema de la “mancha”, pero, en comparación con los *Principles of Beauty*, el texto es más parco y compendioso. Sin duda, él era consciente de este hándicap. Al principio de la segunda parte confiesa el temor a que, por este motivo, sus fórmulas resulten poco comprensibles: “arising from the difficulty of expressing methods that are new: therefore he is afraid that some explanations are necessary, which he is not able to give in writing”²⁷. Ciertamente, no parece que Cozens tuviera la misma facilidad para escribir que para pintar o enseñar a dibujar. La obra, a pesar de todo, destila inteligencia. Veamos qué podemos extraer de su lectura. Dado que el objetivo del método era la composición de paisajes de invención, Cozens comienza por definir en qué consiste este arte:

Composing landscapes by invention, is not the art of imitating nature; it is more; it is forming artificial representations of landscape on the general principles of nature, founded in unity of character, which is true simplicity; concentrating in each individual composition the beauties, which judicious imitation would select from those which are dispersed in nature.

I am persuaded, that some instantaneous method of bringing forth the conception of an ideal subject fully to the view (thought in the crudest manner) would promote original composition in painting²⁸.

Siguiendo un precepto arraigado en la literatura artística clásica, el pintor distingue entre la imitación de la naturaleza individual –un retratar mecánico y sin juicio– y la invención de un tema ideal. La invención comportaba una labor educada de “selección” y abstracción para dar con los “principios generales de la naturaleza” y crear finalmente una “representación artificial del paisaje”. Dichos principios se fundaban en las ideas de unidad y simplicidad: dos conceptos centrales en la teoría de la pintura que habían heredado una doble dimensión estética y ontológica de la cultura de la Antigüedad. Por un lado, servían para definir el *logos*, el orden o razón internos de la naturaleza en su infinita diversidad. Y por otro, se empleaban para identificar las cualidades ideales de la forma artística –simple y armónica–, a espejo del orden inteligible de naturaleza.

Solo un concepto de este pasaje se desvía un poco del cauce de la tradición: la originalidad: un término central en la estética de la segunda mitad del siglo XVIII. Para Cozens, el dibujante original era capaz de desarrollar una manera personal e imaginativa de ver y de representar el paisaje. El carácter y el poder sugestivo de sus composiciones dependían de esta cualidad. Si faltaba, –escribe– estas acabarían siendo “malas o indiferentemente buenas”²⁹. Y cifraba la causa de dicha ausencia en las siguientes carencias:

1. To the deficiency of a stock of ideas originally laid up in the mind, from which might be selected such as suit any particular occasion;
2. To an incapacity of distinguishing and connecting ideas so treasured up;
3. To a want of facility, or quickness, in execution; so that the composition, how perfect soever in conception, grows faint and dies away before the hand of the artist can fix it upon de paper, or canvas³⁰.

²⁶ Cozens contó con la colaboración del grabador William Pether (1731-1821) para elaborar las 7 últimas láminas del tratado; su firma aparece en la base.

²⁷ *New Method*, 20.

²⁸ *New Method*, 2.

²⁹ *New Method*, 2.

³⁰ *New Method*, 2-3.

A tenor del *Various Species*, Cozens empleaba el término “idea” para designar tanto ideas visuales como sentimientos y conceptos. A la hora de considerar cuál era la causa de la escasez de “ideas” en el dibujante novel, no dudaba en señalar un culpable: la excesiva dependencia de la copia: “But it cannot be doubted, that too much time is spent in copying the works of others, which tends to weaken the powers of invention; and I scruple not to affirm, that too much time may be employed in copying the landscapes of nature herself”³¹. A su juicio, el método de la “mancha” podía, justamente, evitar las consecuencias empobrecedoras del sistema tradicional de enseñanza del dibujo –basado en la imitación de las obras de otros artistas, así como en la reproducción minuciosa e impersonal de las formas del paisaje natural–, en la medida en que estimulaba la imaginación del dibujante y agilizaba la ejecución del boceto.

Tras esta introducción, Cozens pasa a exponer las características y sutilezas del método del manchado. Relaciona, de nuevo, la fórmula con el célebre pasaje de Leonardo sobre la contemplación de manchas en los muros envejecidos y las piedras jaspeadas citado en el *Essay*, y a continuación, define la “mancha” en los siguientes términos:

An artificial blot is a production of chance, with a small degree of design; for in making it, the attention of the performer must be employed on the whole, or on the general form of the composition, and upon this only; whilst the subordinate parts are left to the casual motion of the hand and the brush. [...]

A true blot is an assemblage of dark shapes or masses made with ink upon a piece of paper, and likewise of light ones produced by the paper being blank. All the shapes are rude and unmeaning, as they are formed with the swiftest hand. But at the same time there appears a general disposition of these masses, producing one comprehensive form, which may be conceived and purposely intended before the blot is begun. This general form will exhibit some kind of subject, and this is all that should be done designedly³².

“An artificial blot is a production of chance, with a small degree of design”. El término inglés *design* significa tanto dibujo como designio o propósito. Del texto se desprende que el papel de la intención en la confección de bocetos manchados no era tan pequeño como pudiera parecer, porque del diseño intencionado dependían dos aspectos fundamentales del dibujo a partir de manchas. Por un lado, la configuración inicial de la “mancha” como un todo –“one comprehensive form”–, como un conjunto de masas irregulares oscuras y claras que, para el artista, contenía en potencia todos los elementos de la escena a dibujar. La unidad jugaba un papel esencial en este sistema: si el dibujante perdía de vista “la disposición general del todo” y prestaba demasiada atención a los objetos y a los detalles, el boceto, en sus palabras, dejaba de ser una auténtica “mancha”: “a true blot”³³. En este sentido, el boceto manchado funcionaba como un patrón elemental e indefinido: “It is a hint, a crude resemblance of the whole effect of a picture”³⁴. Un patrón consistente en una combinación de masas en la que el dibujante podía fácilmente imaginar una composición, es decir, una armonía pictórica básica. De este modo, el boceto manchado estimulaba la inventiva del dibujante y reforzaba asimismo la consecución del principio clásico de la unidad.

Por otro lado, del diseño intencionado dependía también el tema del dibujo o de la pintura. La forma general de la “mancha”, escribe Cozens, “may be conceived and purposely intended before the blot is begun. This general form will exhibit some kind of subject”³⁵. Teniendo en cuenta la evidente correspondencia entre los bocetos manchados del *New Method* y los bocetos lineales de las láminas del *Various Species* –tal como acabamos de ver, son diferentes versiones de un mismo tema o esquema compositivo– no cabe ninguna duda de que la distribución general de las masas de los primeros, a pesar de su apariencia azarosa, siem-

³¹ *New Method*, 3.

³² *New Method*, 6-7.

³³ *New Method*, 7.

³⁴ *New Method*, 8

³⁵ *New Method*, 7.

pre responde a un tema (figs. 10 y 11). Y, por lo tanto, a la hora de confeccionar la “mancha”, el dibujante partía de una cierta noción o imagen del paisaje que deseaba representar.



Fig. 10. Alexander Cozens. Lámina 7, “A high foreground, that is to say, a large kind of object, or more than one. Near the eye”, *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*, 1785. Aguatinta, 240 x 313 mm. New Haven. Beinecke Library, Yale University.



Fig. 11. Alexander Cozens. Lámina 7, “A large Object or a Cluster of Large Objects or more than one object near the Eye”, *The Various Species of Composition of Landscape in Nature*, 1770-1775. Aguafuerte, 106 x 148 mm. Londres. Trustees of the British Museum.

Una vez definido el boceto manchado, Cozens especifica otros aspectos del método. En uno de los pasajes más substanciales del manual, compara la acción de manchar con la de esbozar y dibujar, y subraya a su vez las posibilidades creativas de la mancha.

The blot is not a drawing, but an assemblage of accidental shapes, from which a drawing may be made. [...] If a finished drawing be gradually removed from the eye, its smaller parts will be less and less expressive; and when they are wholly undistinguished, and the largest parts alone remain visible, the drawing will then represent a blot, with the appearance of some degree of keeping. [...]

To sketch in the common way, is to transfer ideas from the mind to the paper, or canvas, in outlines, in the highest manner. To blot, is to make varied spots and shapes with ink on paper, producing accidental forms without lines, from which ideas are presented to the mind. This is conformable to nature: for in nature, forms are not distinguished by lines, but by shape and colour. To sketch, is to delineate ideas; blotting suggest them³⁶.

Cozens fundaba la teoría del boceto manchado en la equivalencia entre el dibujo y la “mancha”. Si alejamos del ojo un dibujo acabado —explica— los detalles desaparecen: solo los grandes rasgos continúan siendo visibles y se convierte finalmente en un borrón. Mientras que un boceto manchado visto de lejos podría ser interpretado como un dibujo acabado: las partes perderían rudeza y la imaginación del observador completaría a su modo las ambigüedades de la mácula. En conclusión: vistos a cierta distancia, una “mancha” y un dibujo se confunden. Cozens no fue ni mucho menos el primero en darse cuenta de este fenómeno. Jonathan Richardson (1665-1745) había escrito a principios de siglo que una buena composición, observada desde lejos, se convertía en una armonía de masas claras y oscuras, es decir, quedaba reducida a su estructura formal elemental³⁷. Y Thomas Gainsborough (1727-1788), según explicaba Joshua Reynolds (1723-1792), recomendaba que, en las exposiciones de la Academia, sus cuadros se pudieran ver tanto de cerca como de lejos, pues solo a cierta

³⁶ *New Method*, 8-9.

³⁷ Jonathan Richardson, *An Essay on the Theory of Painting* (1715), en *The Works* (1773) (Hildesheim: Georg Olms, 1969), 64.

distancia el aparente caos de sus pinceladas –que tantas críticas le había suscitado– acabaría fundiéndose y adquiriría forma a ojos del espectador: “This chaos, this uncouth and shapeless appearance, by a kind of magic, at a certain distance assumes form, and all the parts seem to drop into their proper places; so that we can hardly refuse acknowledging the full effect of diligence, under appearance of chance and hasty negligence”³⁸.

Por otro lado, desde el Renacimiento, el tópico de la percepción fantasiosa de las formas indefinidas y distantes fue amplia y sabiamente cultivado tanto en las artes visuales como en la literatura. De ahí que la originalidad de Cozens no se encuentre tanto en el hallazgo en sí, como en el modo en que comprendió y explotó las posibilidades formales y creativas de la técnica del manchado.

Desde un punto de vista pedagógico, al atribuir un papel central al poder sugestivo del boceto manchado, es decir, al proceso subjetivo de *ver-en* la mancha, el *New Method* suponía un claro avance respecto a los métodos tradicionales de enseñanza del dibujo, basados en la reproducción de ejemplos, y también respecto a los repertorios de modelos de sus anteriores manuales. El artista desarrolló esta idea comenzando por distinguir entre la acción de esbozar –“to transfer ideas from the mind to the paper, or canvas, in outlines”– y la de manchar –“to make varied spots and shapes with ink on paper, producing accidental forms without lines, from which ideas are presented to the mind”–. Esta distinción confería una nueva dimensión a la noción clásica del dibujo entendido como la traducción inmediata del pensamiento en imágenes.

Del texto de Cozens se deduce que la principal diferencia entre el esbozo lineal y el manchado radicaba en el grado de concreción o de definición de la forma primaria en una y otra técnica. En la primera, las ideas son transferidas al papel a través de la línea, sometida a cierto control por parte del dibujante. Mientras que, en la segunda, la pincelada más o menos libre y rápida da origen a una forma con alto valor sugestivo: una forma surgida de un modo aparentemente natural, como emanada del azar o de la propia naturaleza, es decir, de la mano y la mente del artista sometidas a un control mínimo, casi inapreciable.

Y efectivamente, el potencial evocativo de la mancha radica en el carácter impreciso, dinámico y prácticamente azaroso de sus formas. El boceto manchado es ambiguo y maleable, puede ser interpretado de maneras distintas y así dar lugar a un número indeterminado de figuraciones. Si lleváramos este razonamiento hasta el final, la “mancha” de Cozens podría ser descrita como una imagen previa al esbozo lineal –una forma embrionaria urdida exclusivamente a base de luces y sombras–, porque su aspecto indeterminado parece remontarse al corazón originario y nebuloso de la creación artística. Los versos del *Ars Poetica* de Horacio que el artista escogió para la portada del libro apuntan directamente en esta dirección: “Ex fumo dare lucem Cogitat, ut speciosa dehinc miracula promat”³⁹. En comparación con la “mancha”, el boceto lineal –en su versión más escolar o académica– se caracteriza por tener una forma más específica o determinada, menos flexible o metamórfica y, en consecuencia, su potencial sugestivo y formativo es menor.

Conviene insistir en que la distinción que Cozens establece entre la acción de manchar y la de esbozar responde a una concepción del esbozo característica de la enseñanza académica, según la cual el cometido del boceto era la traslación clara y bien estructurada de las ideas de la mente al papel por medio del dibujo contorno. Pero este modo de dibujar convivía desde antiguo con otro muy distinto: el modo de bosquejar pictórico, más libre e informal, que solía llevarse a cabo con pincel, aunque no siempre: el estilo de dibujo de raíz veneciana que los teóricos italianos del siglo XVI denominaban *abbozzato* o *macchiato*⁴⁰. En la literatura artística italiana, el término *macchia* se empleaba como sinónimo de *primo schizzo* y *bozza*, que

³⁸ Joshua Reynolds, *Discourses on Art* (1769-1790), Discourse XIV (New Haven y Londres: Yale University Press, 1988), 258.

³⁹ “Nom fumum ex fulgore, sed ex fumo dare lucem Cogitat, ut speciosa dehinc miracula promat” (Su intención no es ofrecer humo de un resplandor, sino luz a partir del humo, para de aquí sacar vistosas maravillas), *Arte Poética*, v. 143-144 (Madrid: Cátedra, 1996).

⁴⁰ En la literatura artística italiana moderna, los usos y posibilidades compositivas del boceto pictórico fueron ampliamente debatidos. Véanse los excelentes estudios de Philip Sohm, “Baroque Piles and Other Decomposition”, en *Pictorial Composition from Medieval to Modern Art*, eds. Paul Taylor y François Quiviger (Londres: Warburg Institute, 2001), 45-90; y *Pittoresco: Marco Boschini, his critics and their critiques of painterly brushwork in seventeenth and eighteenth-century Italy* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991). También Deanna Petherbridge, *The Primacy of Drawing* (New Haven y Londres: Yale University Press, 2010), 26-45.

significan esbozo y también mancha o salpicadura, de ahí que a menudo se la asociara a un tipo de forma que emerge de modo accidental o natural. Las palabras castellanas boceto y esbozo derivan del italiano, pero en español los términos más próximos a esta acepción del término son borrón y bosquejo: ambos remiten a una oscuridad palpante, a una mezcla azarosa y enmarañada de muchas cosas.

Así entendida, la *macchia* o *schizzo* expresaba los *primi pensieri*, las ideas e intuiciones originarias del artista. Y el estilo *abbozzato* o *macchiato* designaba el *fare presto*, el modo espontáneo y brioso de dibujar característico de determinados artistas, así como la gracia y el aspecto inacabado de las obras que preservaban hasta el final la frescura y la apariencia abocetada. Planteado en estos términos, el estilo de dibujo manchado o pictórico más que “delinear” ideas, también las sugería o las hacía brotar. Si partimos de esta perspectiva, las manchas de Cozens podrían considerarse herederas de la manera pictórica de bosquejar o dibujar practicada por un buen número de pintores desde el Renacimiento, convertidas ahora en una inteligente fórmula didáctica. Esta hipótesis gana sentido si la planteamos a la luz del interés del artista por la obra de Claude Lorrain (1600-1682), uno de los grandes exponentes del esbozo manchado, cuya técnica pudo conocer a través de Claude Joseph Vernet, en Roma⁴¹.

Un arte de ver y de inventar paisajes

Frente a otros métodos de dibujo –reitera– la virtud más destacada del manchado es su potencial sugestivo. Tal como acabamos de ver, en el *Various Species*, Cozens presentaba una lista de *Composiciones*, de *Objetos* y *Circunstancias* que podían combinarse entre sí y relacionarse con diversas ideas y sentimientos para dibujar distintos paisajes y dotarlos de carácter y significado. En el *New Method* tal aparejo conceptual y afectivo ha desaparecido; el sistema de dibujo propuesto en este manual es más simple y, en consecuencia, el margen de acción otorgado a la imaginación del dibujante aumenta enormemente. Un mismo borrón –explica– puede ser interpretado de maneras diferentes y sugerir ideas distintas a cada persona, luego el boceto manchado favorece el desarrollo de una visión personal y amplía la capacidad de invención:

There is a singular advantage peculiar to this method; which is, that from the rudeness and uncertainty of the shapes made in blotting, one artificial blot will suggest different ideas to different persons; on which account it has the strongest tendency to enlarge the powers of invention, being more effectual to that purpose than the study of nature herself alone⁴².

Y estaba tan convencido de la eficacia del sistema de la “mancha” que no solo lo consideraba idóneo para crear paisajes de fantasía, sino también para dibujar del natural:

It is the speediest and the surest means of fixing a rude whole of the most transient and complicated image of any subject in the painter’s mind. [...]

It also is extremely conducive to the acquisition of a theory, which will always conduct the artist in copying nature with taste and propriety.

This theory is, in fact, the art of seeing properly; it directs the artist in the choice of a scene, and to avail himself of all those circumstances and incidents therein which may embellish or consolidate his piece⁴³.

Este pasaje aclara algunas cuestiones. La “mancha” facilitaba el dibujo porque –en sus palabras– conducía a la “adquisición de una teoría”, porque garantizaba una especie de preparación mental que, para

⁴¹ Sobre la relación de Cozens con Vernet, véase Luke Howard, *British Landscape Painting of the Eighteenth Century* (Londres: Faber & Faber, 1973), 50.

⁴² *New Method*, 11.

⁴³ *New Method*, 10, 13.

Cozens, no era otra cosa que “el arte de ver adecuadamente”, es decir, el arte de ver según el arte. Dicho en otras palabras, la técnica del manchado agilizaba la contemplación del paisaje a la manera de los pintores: un modo educado de elegir, organizar e interpretar los rasgos de un lugar con el objeto de crear una escena armónica, agradable, significativa y evocadora. Empleando la terminología de Ernst H. Gombrich, la “mancha” suministraba al dibujante un “esquema” o “un punto de partida” para traducir rápidamente las cambiantes formas de la naturaleza en términos artísticos.

El lector experimentado habrá detectado inmediatamente que la teoría a la que alude el pintor era, concretamente, la doctrina del ver pintoresco, entendida como una manera artísticamente educada de observar y leer las formas del paisaje, con el objeto de crear una representación caracterizada: expresiva y bella según unos parámetros de gusto aprendidos⁴⁴. La teoría de lo pintoresco funcionaba como un código interpretativo que servía para traducir las imágenes complejas de los lugares en términos pictóricos. Cozens enumera, a continuación, los principios o preceptos básicos de este código: “A proper choice of the subject, strength of character, taste, picturesqueness, proportion, keeping, expression of parts or objects, harmony, contrast, light and shade, effect & c.”⁴⁵.

Llegados a este punto, surge una pregunta inevitable: ¿un sistema de dibujo tan sencillo y codificado podía tener algún interés para un dibujante con talento y experiencia? Para demostrar que sí, Cozens concluye la presentación con una breve disquisición sobre la utilidad del método, más allá de la finalidad didáctica. Los beneficios de la práctica del manchado para el aficionado y el principiante le parecían evidentes: incluso las personas que carecían de “aptitud para pintar lo que veían” –escribe– podían inventar escenas a partir de “manchas”. Quien más quien menos podría crear con cierta solvencia “manchas” a partir de recuerdos, impresiones o ideas y dibujar, a partir de ellas, vistas con un poco de imaginación: “Previous ideas, however acquired (of which every person is possessed more or less) will assist the imagination in the use of blotting; and on the other hand, the exercise of blotting will strengthen and improve the ideas which are impaired for want of application”⁴⁶.

Quedaba claro entonces que todo el mundo podía poner en práctica sus fórmulas, pero los resultados variarían mucho dependiendo del artífice. Una persona con talento podría sacar mucho más partido del esbozo manchado; no le cabía ninguna duda. Pero, para dar con la razón de esta constatación había que examinar en qué consistía el “genio” o talento artístico, y también señalar el rasgo distintivo de las obras de “genio”. Haciéndose eco de las ideas ilustradas sobre la materia, Cozens ofrece la siguiente definición del “genio” –en términos masculinos, como no, ajustándose a la convención de la época–:

A definition of genius may be attempted as follows. Strength of ideas; power of invention; and ready execution. –So that a man of true genius conceives strongly, invents with originality, and executes readily. [...] But when a person frequently and readily performs works which are novel, and these with precision of meaning; this is a proof of genius⁴⁷.

La novedad, insiste, es la característica diferencial de las obras de “genio”: “The principal purpose to which genius is indispensably necessary is, the production of whole composition new to the performer”⁴⁸. Así, en línea con el pensamiento de Alexander Gerard (1728-1795), la facultad de invención, reflejo de la imaginación, de la que depende la posibilidad de crear composiciones completamente nuevas y originales, es erigida como rasgo distintivo del talento artístico, más allá del juicio, la atención, la experiencia, la perseverancia, el conocimiento, el gusto y otras cualidades normalmente asociadas a la práctica del arte⁴⁹.

⁴⁴ Acerca de la teoría de lo pintoresco véase el estudio clásico de Christopher Hussey, *Lo pintoresco: Estudios desde un punto de vista*, ed. Javier Maderuelo (Madrid: Biblioteca Nueva, 2013).

⁴⁵ *New Method*, 13-14. Sobre la relación de Cozens con la teoría del paisaje pintoresco, cabe recordar que William Gilpin (1720-1804) y Richard Payne Knight (1750-1824) eran buenos conocedores de la obra del pintor.

⁴⁶ *New Method*, 16.

⁴⁷ *New Method*, 17-18.

⁴⁸ *New Method*, 19.

⁴⁹ Alexander Gerard, *An Essay on Genius* (Londres: W. Strahan y T. Cadell, 1774), 8.

Y, naturalmente, no solo los aficionados, un buen número de artistas se interesaron también por su obra, entre los que destacan Joseph Wright of Derby (1734-1797), George Romney (1734-1808), Joseph Farington (1747-1821) y John Constable (1776-1837)⁵⁰. Pero el intérprete más destacado de las fórmulas de Cozens, sin duda, fue su hijo, John Robert Cozens (1752-1797), cuya obra fue admirada y estudiada tanto por Constable como por William Turner (1775-1851) y Thomas Girtin (1775-1802). Él supo destilar lo mejor de ellas –las posibilidades poéticas y expresivas, la simplicidad y la frescura, así como el sentido musical de la composición y de la tonalidad–, y podría decirse que las naturalizó para trasladar al papel su visión de los lugares. Las maravillosas series de vistas de los Alpes y de Italia que pintó a la acuarela durante sus dos viajes al continente dan buena prueba de ello.

Dibujar a partir de manchas

En la segunda parte del *New Method*, Cozens se ocupa de diversos aspectos prácticos y ofrece cinco preceptos o fórmulas para elaborar dibujos a partir de manchas, explicados someramente⁵¹. Tras presentar dos recetas para fabricar tinta de dibujo y papel transparente, explica cómo formar una “mancha” y describe el proceso que la convertirá en un dibujo. Aconseja al dibujante pintar más de una “mancha”, para así poder escoger la más conveniente. Y para asegurarse la producción de una variedad de pequeñas manchas accidentales dentro de una misma “mancha”, le recomienda arrugar el papel y volverlo a alisar antes de pintarlo.

Una vez escogida la que desea elaborar, empezará a delinear a lápiz “las figuras o animales que pretende introducir”⁵². Y a partir de aquí, comenzará a pintar la escena y a darle profundidad, teniendo en cuenta la orientación de la luz. Así, definirá primero, con una tinta casi negra, las masas claras y oscuras del primer plano (árboles, matorrales, rocas, etc.): “studying every individual form with attention till you produce some proper meaning, such as the blot suggest”⁵³. Una vez seca la tinta, introducirá los retoques necesarios y acabará de fijar las formas, empleando el mismo tono, pero con un pincel más cargado. Seguirá esbozando las masas del segundo plano con un tono ligeramente más claro. Y con tintas cada vez más claras irá modelando sucesivamente y rellenado los distintos planos y elementos, hasta llegar al horizonte. En todo este proceso –añade– el artifice ha de preservar al máximo el espíritu de la mancha.

Como ayuda a la hora de configurar los detalles y las partes de la composición, Cozens recomienda al principiante estudiar y copiar grabados y dibujos, o mejor, dibujar del natural. A fin de proveer de ejemplos de árboles al aprendiz, había editado unos años antes un libro de modelos de temática arbórea: *The Shape, Skeleton and Foliage of Thirty-two Species of Trees. For the use of Painting and Drawing* (1771). Tal como reza el título, estas ilustraciones representaban de forma sintética la forma general de treinta y dos especies de árboles. Cozens incorporó estos grabados a algunas copias del *New Method* publicadas en 1786, poco antes de su muerte.

Una escena de paisaje no podía darse por concluida si faltaba un elemento esencial: el cielo. La atmósfera, la cadencia sentimental y el equilibrio último de la escena dependían de la apariencia del cielo. Aquí, de nuevo, Cozens ofrece al dibujante primerizo una pauta: veinte pequeñas vistas de cielos (fig. 12). El carácter lineal y el tramado meticuloso de estos grabados al buril contrasta fuertemente con la apariencia accidental de las manchas grabadas a la manera negra, pero los arreglos de nubes son igualmente patrones compositivos básicos, susceptibles de un número indeterminado de combinaciones y permutaciones. Gombrich señaló en su día que estas viñetas eran esquemas de nubes y cielos y, por lo tanto, estaban lejos

⁵⁰ Oppé, Alexander & John Robert Cozens, 155; Sloan, Alexander Cozens, 93, 98-99, 50-56.

⁵¹ *New Method*, 20-31.

⁵² *New Method*, 26.

⁵³ *New Method*, 26.

de reproducir la apariencia de un cielo en concreto⁵⁴. Ciertamente es así, pero también cabe suponer que Cozens llegara a confeccionar estos diseños abstractos –estas figuraciones musicales de nubes y cielos– tras contemplar y escuchar asiduamente las formas cambiantes de la naturaleza⁵⁵.

Y finaliza esta breve serie de preceptos explicando el modo de pintar el cielo y acabar el dibujo. El dibujante había de trazar la disposición y forma de las nubes con un lápiz muy ligero, y pintarla, a continuación, mediante distintas capas de tinta, gradando del claro al oscuro. La última fase del proceso perseguía unificar el conjunto: acordar las luces y sombras del cielo con las de la tierra. El dibujo ganaría así profundidad, relieve y definición. De las escalas y contrastes tonales dependían dos factores fundamentales: el acorde o armonía del conjunto de la escena y el “efecto general”, es decir, el tono sentimental, el carácter y sentido particulares: “Or, lastly, that kind of keeping or subordination of clearness or brightness, and obscurity throughout the whole which is the immediate cause of the general effect”⁵⁶.

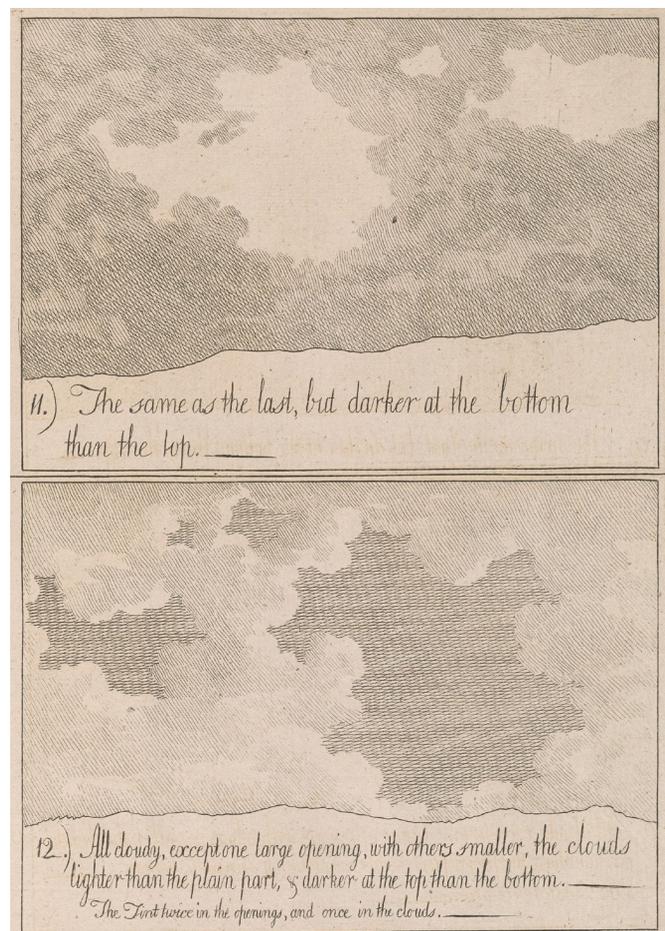


Fig. 12. Alexander Cozens. Láminas de cielos 11 y 12, *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*, 1785. New Haven. Beinecke Library, Yale University.

⁵⁴ Ernst H. Gombrich, *Arte e Ilusión* (Barcelona: Gustavo Gili, 1982), 163.

⁵⁵ Cozens llevó a cabo numerosos estudios de cielos. Un buen número de ellos forman parte de las colecciones de la Tate Britain, la Biblioteca Nacional de Gales y el Museo del Hermitage.

⁵⁶ *New Method*, 31.

Luz a partir del humo: “manchas” y dibujos manchados

Concluimos este estudio deteniéndonos a comentar brevemente las características de los ejemplos de “manchas” que ilustran el manual y una pequeña selección de dibujos. Los primeros, tal como hemos señalado, son una recreación de los 16 esquemas de vistas del *Various Species*, pero tan simplificada, que el parentesco entre las dos series de imágenes resulta apenas reconocible. Así, por ejemplo, en la lámina de la *Composición* número 6: “A single or principal object, opposed to the sky; as a tree, a ruin, a rock, & c. or a group of objects”, el patrón clásico originario, que en el grabado del *Various Species* era evidente, casi ha desaparecido, y sin embargo ahí está (figs. 13 y 14). Para Cozens, el esbozo manchado siempre partía de un tema: de una idea, de una prefiguración de la escena a dibujar. El grabado reproduce eficazmente la impresión aleatoria de los toques de un pincel viejo cargado de tinta sobre las irregularidades del papel previamente arrugado.

Observando la impronta accidental de los rastros de tinta, es fácil pensar en las rugosidades caprichosas de ciertas rocas, en las fabulosas figuras que forma la lava cuando se enfría, y en otras muchas marcas azarosas omnipresentes en la naturaleza. Los goterones de tinta también podrían ser la huella de unas sombras movedizas. En estos esbozos la pincelada adquiere un grado de libertad impensable en el dibujo académico. No resulta extraño entonces que Henri Lemaître señalara un parentesco entre las “manchas” de Cozens y la pintura de paisaje china del periodo Song⁵⁷. La observación de Lemaître no era gratuita, pues se sabe que el artista tuvo en su haber algunos dibujos chinos de animales, pájaros y flores⁵⁸. Pero más allá de este dato y de la constatación –apuntada por Paul Oppé– de que, durante su juventud, en Rusia, pudo fácilmente entrar en contacto con el arte de las culturas persa y china, no hay ninguna información al respecto, de modo que resulta imposible determinar hasta qué punto conocía la técnica de la pintura china, y todavía menos la filosofía que la alimentaba, por no hablar de las obras en concreto que pudo ver⁵⁹.



Fig. 13. Alexander Cozens. Lámina 6, “A single or principal object, opposed to the sky; as a tree, a ruin, a rock, & c.”, *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*, 1785, Aguatinta, 240 x 313 mm. New Haven. Beinecke Library, Yale University.

⁵⁷ Henri Lemaître, *Le Paysage Anglais à l’Aquarelle 1760-1851* (Paris: Bordas, 1955), 93-97.

⁵⁸ Sloan, *Alexander Cozens*, 76; Oppé, *Alexander & John Robert Cozens*, 8.

⁵⁹ Oppé, *Alexander and John Robert Cozens*, 8.



Fig. 14. Alexander Cozens. Lámina 6, “A single object or Cluster of objects at a distance”, *The Various Species of Composition of Landscape in Nature*, 1770-1775. Aguafuerte, 106 x 148 mm. Londres. Trustees of the British Museum.

Estuviera o no familiarizado con el arte oriental, las coincidencias entre las “manchas” y esbozos manchados de Cozens y la obra de algunos exponentes de la pintura del periodo Song o posteriores, como por ejemplo Bada Shanren (1626-1705), no dejan de ser sorprendentes. Las más evidentes se basan sobre todo en dos aspectos. En primer lugar, la presencia del “vacío” –fundamental en la estética de la pintura china– que en Cozens equivaldría a la concepción de la “mancha” como un todo armónico muy simple, configurado a partir de un conjunto de masas de luz y de sombra, en la que una parte importante correspondería al cielo. Tal como hemos explicado, la cualidad plástica viva, genitiva, del esbozo manchado radicaba, justamente, en su carácter apenas definido. Se trataba de un esquema armónico elemental, vacío o desprovisto de formas concretas o determinadas, susceptible de ser interpretado de múltiples maneras. La creación artística, literaria o de cualquier otro tipo –conviene recordar– surge del vacío, es hija del silencio. La definición de la mancha que Cozens recoge del ensayista y dramaturgo John Brown (1715-1766) apuntaba hacia a esta misma idea: “‘A blot in drawing’, says this ingenious Gentleman, ‘is similar to the historical fact on which a poet builds his drama; in this historical fact there is nothing but light and dark masses, void of anything that can be called ordonnance or design; upon this the poet works, [...]’”⁶⁰.

Y en segundo lugar, es fácil percibir una cierta semejanza entre el trazo enérgico y espontáneo de las “manchas” y la noción de pincel-tinta, central en la pintura china. Si observamos con un poco más de atención algunos esbozos manchados originales, como por ejemplo la magnífica serie de estudios de paisajes del Museo Británico, y nos fijamos concretamente en la pincelada, nuestra primera impresión será su aspecto tosco, juguetón, dinámico (figs. 15 y 16). Cozens recomendaba al dibujante que elaborara, antes de nada, unas cuantas “manchas”, “by way of amusement”, y escogiera la mejor para confeccionar el dibujo. Y efectivamente, estos estudios fueron trazados a base de toques muy rápidos y libres de pincel: como si se tratara de un juego o de una improvisación. Esta práctica perseguía una finalidad: “From a frequent use of blotting in this manner, the designer will acquire freedom of hand, a knowledge of proportion, and a facility of execution”⁶¹. La adquisición de estas habilidades favorecía el desarrollo de un estilo personal y también fomentaba una cierta ligereza o soltura en el ver y en el hacer: una cualidad esencial en todo buen pintor. Por otro lado, la confección de estos esbozos nos hace pensar en el uso del pincel-tinta de la pintura oriental,

⁶⁰ *New Method*, 9.

⁶¹ *New Method*, 24.

porque al ser tan espontáneos, el ritmo y la energía de las pinceladas refleja la pulsión interior del artífice. Y otro rasgo en común es la idea del esbozo como una forma mágica generadora de formas –pilar de la teoría de Cozens–, una fuente de la que es posible extraer un número inacabable de configuraciones. Pero las coincidencias acaban aquí. Es obvio que estas nociones tenían en la estética china un trasfondo filosófico que no podemos atribuir a las “manchas” de Cozens, por mucho que parezca que, en algunos momentos, casi lo rozan. Para él la mancha era solo el principio, el primer paso de un proceso que había de concluir en un dibujo acabado. Solo un primer paso, pero tan fértil y prometedor que parecía anunciar el inminente apogeo de la estética de las formas abocetadas o inacabadas en la pintura moderna.

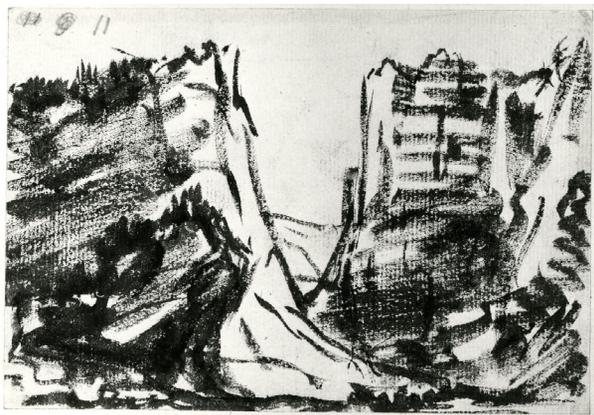


Fig. 15. Alexander Cozens. Colección de estudios de paisaje, N° de registro: 1888,0116.8.1-49. Aguada negra sobre papel. Londres. Trustees of the British Museum.



Fig. 16. Alexander Cozens. Colección de estudios de paisaje. N° de registro: 1888,0116.8.1-49. Aguada negra sobre papel. Londres. Trustees of the British Museum.

Apéndice. Obras de Alexander Cozens

An Essay to Facilitate the Inventing of Landscips Intended for Students in the Art (1759)⁶².

A Treatise on Perspective and Rules for Shading by Invention (1765)⁶³.

The Shape, Skeleton and Foliage of Thirty-two Species of Trees. For the use of Painting and Drawing (1771)⁶⁴.

Morality, Illustrated by Representations of Human Nature in Poetry & Painting (1772)⁶⁵.

The Various Species of Composition of Landscape in Nature, sixteen subjects in four plates, with Observations and Instructions (1775)⁶⁶.

Principles of Beauty, Relative to the Human Head. Londres: James Dixwell, 1778.

A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape. Londres: James Dixwell, 1785.

⁶² Kim Sloan localizó la obra en el Museo del Hermitage y publicó la copia completa.

⁶³ Se trata de una obra mencionada en la documentación, pero de la que no se ha localizado ningún ejemplar.

⁶⁴ Se trata de una cartilla de dibujo de la que se conserva una edición en la Biblioteca Beinecke de la Universidad de Yale. El artista volvió a imprimir los grabados de esta obra en algunas copias del *New Method*, publicadas en 1786.

⁶⁵ Se trata de un proyecto de publicación no realizado.

⁶⁶ Kim Sloan localizó la edición de esta obra entre los documentos de la familia Grimston conservados en el Archivo del Condado de Humberside, Beverley.

NÚRIA LLORENS MORENO es licenciada en Historia del Arte (1990) y en Filosofía (1993) y doctora en Historia del Arte (1997) por la Universidad Autónoma de Barcelona. Es profesora Contratada Doctora del Departamento de Arte y Musicología de la Universidad Autónoma de Barcelona desde 2009. Ha contado con diversas ayudas de la Dirección General de Investigación de la Generalitat de Cataluña para llevar a cabo estancias de investigación en Gran Bretaña. Sus intereses investigadores se centran en el campo de la historia del paisaje, la historia y la teoría del dibujo, la teoría artística del siglo XVIII y la historiografía del arte. En este ámbito, ha publicado y conferenciado, entre otros temas, sobre las ideas artísticas y estéticas de Shaftesbury (Anthony Ashley Cooper), sobre los paisajes de Salvator Rosa, sobre el “Viaje pintoresco a España” de Alexandre de Laborde, sobre Eugenio Lucas Velázquez, sobre el ciclo de pinturas para el Palau de la Generalitat y las vistas de Barcelona y Nueva York de Torres García, y sobre el álbum de dibujos topográficos de Montserrat que Pere Pau Montaña llevó a cabo en 1789, con motivo del proyecto de edición de una *Descripción geográfica, natural y política de la montaña de Montserrat*, promovido por Francisco de Zamora.

Email: Nuria.Llorens@uab.cat

Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2313-4656>

Aportes inéditos en la biografía y carrera del artista Eulogio Varela Sartorio (1868-1955). Circunstancias y acontecimientos de sus últimos años a la luz del archivo familiar

Unpublished contributions to the biography and career of the artist Eulogio Varela Sartorio (1868-1955). Circumstances and events of his last years in the light of the family archive

Antonio José Aparicio Benítez
Doctor en Historia del Arte

Fecha de recepción: 19 de enero de 2023
Fecha de aceptación: 3 de julio de 2023

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 35, 2023, pp. 115-135
ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<https://doi.org/10.15366/anuario2023.35.005>

RESUMEN

Eulogio Varela Sartorio (1868-1955), ilustrador gráfico, pintor y artista polifacético, ha sido objeto de diversos estudios que, sin embargo, han dejado hasta la fecha no pocas interrogantes, fundamentalmente sobre el final de su vida. Este artículo pretende despejar alguna de esas cuestiones, aportando un nuevo marco documental y factual que ayude a delimitar un perfil biográfico más definido de su figura, así como un inédito hilo de sucesos que marcarían la vejez del maestro. La investigación se sustenta en el estudio y cotejo de los numerosos documentos pertenecientes al archivo familiar que,

ABSTRACT

Eulogio Varela Sartorio (1868-1955), graphic illustrator, painter and multifaceted artist has been the subject of various studies that have left many questions unanswered to date, mainly about the end of his life. This article aims to clear up some of these issues, providing a new documentary and factual framework that helps to delimit a more defined biographical profile of his figure, as well as an unpublished thread of events that would mark the master's old age. This research is supported by the study and comparison of the numerous documents from the family archive that, apart from clarifying different

* La mayor parte de la documentación que soporta el presente texto proviene del archivo familiar de Genoveva Varela y su familia. Se trata de un importante fondo forjado a través de los años con más de cuatrocientos cincuenta documentos, entre los que destacan multitud de cartas, apuntes y notas manuscritas del artista, así como documentos oficiales de diversas instituciones que, al margen de hablar del maestro, sirven para documentar la realidad artística, social e institucional de España desde finales del siglo XIX hasta la mitad del siglo XX. Entre aquellas se encuentran el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, el Ministerio del Trabajo, la Dirección General de Bellas Artes o la Escuela de Artes y Oficios de Madrid. Quiero dejar patente mi enorme agradecimiento a la familia Varela por las facilidades prestadas.

al margen de aclararnos diferentes aspectos de sus últimos años, descubren también ciertos datos profesionales y personales desconocidos.

aspects of his last years, also discover certain unknown professional and personal data.

PALABRAS CLAVE

Eulogio Varela. *Art Nouveau*. Modernismo. Guerra Civil. Segunda República. Exposiciones Nacionales de Bellas Artes. Artes y Oficios.

KEY WORDS

Eulogio Varela. *Art Nouveau*. Modernism. Spanish Civil War. Second Spanish Republic. National Exhibition of Fine Arts. Arts and Crafts.

Introducción y objetivos

Eulogio Varela Sartorio nació el jueves 20 de febrero de 1868 en El Puerto de Santa María de Cádiz y falleció en Madrid el 25 de diciembre de 1955. A pesar de gozar de una carrera artística bastante prolífica, el tiempo quiso que su memoria se mantuviera tenue, casi invisible. Esto contrasta, a nuestro parecer, con su categoría como profesor y Comisario Director, a la postre, de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid y como artista, gracias a sus múltiples y celebradas colaboraciones, entre otras, en la famosa revista madrileña *Blanco y Negro*.

El presente trabajo alumbrá ciertos datos de la vida del maestro, fundamentalmente (aunque no de forma exclusiva) desde 1931 hasta su muerte en 1955, lapso sobre el que existía hasta la fecha un vacío narrativo. Para esa tarea ha sido preciso ahondar en el archivo familiar de una de sus nietas, Genoveva Varela, así como puntualmente en el Archivo General e Histórico de la Defensa. En el caso del primero cabe constatar como de manera inédita se abren dichos fondos al ámbito de la investigación y con ello al descubrimiento de nuevas fuentes. En ese sentido, ha sido imperativo catalogar un abundante caudal de en torno a cuatrocientas cincuenta entradas (gran parte de estas, cartas manuscritas por el artista y contemporáneos suyos, así como documentos institucionales) que, con el objetivo de dar forma al fondo, se han clasificado en cuatro bloques: biográfico, profesional, artístico y familiar¹. Gracias a ello hemos podido acceder a datos desconocidos sobre su proceso sumarisimo, refrendar sus cargos de Comisario Director y presidente del jurado en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, hallar nuevos encargos y colaboraciones, así como descubrir su interés por ser incluido en una lista de represaliados a partir de 1947. Parece pues, esta, la razón primera de que en la bibliografía existente tal parcela de su vida quedara inconclusa, generando un relato que constantemente abocaba a un final abrupto.

La labor resultante nos ofrece un paso más hacia un final conclusivo en su biografía a la vez que descubre nuevos trabajos del artista, propiciando, en consecuencia, ciertas dudas razonables, fruto de los nuevos descubrimientos y reflexiones.

A pesar de tales cuestiones, valga este artículo como ejercicio completivo y aproximativo a los avatares de este artista, cuyo sencillo credo estético, por lo demás, se resumía según sus propias palabras de esta manera:

¹ Conviene reseñar que esta catalogación por bloques no es en ningún caso hermética. Se trata, empero, de una herramienta metodológica para poder englobar la cantidad informativa que nos ofrece el archivo y trabajar con ella. Las líneas divisorias entre lo biográfico, profesional, artístico y personal en muchos casos son indelebles y de ninguna forma este artículo pretende aceptarlas de manera unívoca y separada para establecer el perfil biográfico más completo del artista. Para citar los documentos localizados en el archivo familiar se usará, en adelante, el formato de autor o institución, tipología de documento, ubicación y fecha si hubiera. Todos los documentos localizados en dicho fondo carecen de signatura.

[...] me atraen las formas más primitivas del arte, las formas más recientes del ingenio, los libros que me descubren el nexo de unas y otras a través de la naturaleza.

Me gustan, los animales; sus movimientos, sus costumbres, la esencia de su figura, como la veo en los antiguos ibéricos, los vasos de barro, los tejidos populares, los objetos sencillos como juguetes, los oficios en que la mano produce belleza.

Estado de la cuestión

Por citar de forma cronológica los principales aportes sobre el artista en el sentido apuntado, cabría hablar en primer lugar del artículo de Ricardo Agrasot titulado “Eulogio Varela” de 1911². Coetáneo al artista, su texto comprendía todo un ejercicio laudatorio con respecto a la participación del maestro en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, pero poco aportaba a nivel biográfico.

En 1955, año de su muerte, vería la luz un artículo homenaje en su calidad de exlibrista y tantas veces “apalabrado” de antemano por el pintor, grabador, académico y profesor de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid a la par que íntimo amigo de Eulogio, Francisco Esteve Botey³. Titulado “Eulogio Varela Sartorio”, suponía un breve estudio formal de sus innúmeros exlibris y una también resumida biografía que finalizaba sin más datos que con su jubilación⁴.

De un año más tarde dataría otro artículo intitulado “Eulogio Varela, el poeta de la técnica pictórica” obra del periodista Antonio Rodríguez de León⁵. Con motivo de la reciente exposición de ilustradores de *Blanco y Negro* de 1955 el autor enaltecía sin más la figura del recién fallecido Eulogio Varela.

De esta manera llegamos a los estudios más actuales e importantes realizados. De un lado, en 1980, destaca el breve catálogo para la exposición homenaje con motivo del XXV aniversario de su muerte que se llevó a cabo en El Puerto de Santa María de Cádiz, Castillo de San Marcos, por Francisco Arniz Sanz⁶. Pionero en el estudio del autor, su aporte biográfico incluía bastantes datos hasta entonces desconocidos. Sin embargo, el relato finalizaba de nuevo resumiendo los últimos años de vida del artista a su jubilación y sus obras teóricas.

De otro lado, la mayor aportación hasta la fecha tanto en el estudio de su carrera artística, pictórica y gráfica, así como de su biografía, pertenece al catedrático José Carlos Brasas Egido, autor que dedicaría al artista gaditano la obra *Eulogio Varela y la Ilustración Gráfica Modernista en Blanco y Negro* de 1995⁷.

² Ricardo Agrasot, “Eulogio Varela”. *Pequeñas monografías de Arte. Arquitectura, escultura, pintura y decoración. Artes decorativas. Cuadernos IV*, no. 37-38 (1910-1911): 395-402.

³ Los lazos de amistad entre ambos artistas fueron intensos entre finales de los años 40 y principios de los 50, tal y como demuestra el abundante intercambio de cartas conservadas en el archivo, bañado de una admiración recíproca. El propio Esteve sería el culpable de que la faceta exlibrista de Varela ganara impulso coleccionista y de que el nombre del portuense fuera incluido en el estudio caligráfico de Matilde Ras, *Los artistas escriben. El temperamento visual y el temperamento auditivo* (Madrid: Alhambra, 1953). En dicha obra la autora se refiere al maestro como ejemplo de letra española “de estética curva” (p. 92).

⁴ Francisco Esteve Botey, “Eulogio Varela Sartorio”, *Circular. Asociación de exlibristas de Barcelona IV*, no. 10 (1955): 156-158. El artículo se inspiraría en una carta de corte autobiográfico, escrita por Varela en respuesta a Esteve Botey y conservada en el archivo familiar. En ella, como en otras posteriores, el artista era muy detallista con varios aspectos de su vida, algo que choca con lo escueto del artículo final del maestro catalán.

⁵ Antonio Rodríguez de León, “Eulogio Varela, el poeta de la técnica pictórica”, *ABC* no. 15.573 (5 de febrero de 1956): 15-16.

⁶ Francisco Arniz Sanz, *Homenaje a Eulogio Varela (1868-1955), con motivo del XXV aniversario de su muerte* (El Puerto de Santa María de Cádiz: Fundación Municipal de Cultura, Excmo. Ayuntamiento de El Puerto de Santa María de Cádiz, diciembre 1980), 18-19. Del mismo Arniz cabría destacar, además, dos artículos posteriores dedicados a Varela, con un sentido más puntual a nivel temático; por un lado “Eulogio Varela y los exlibris modernistas”, *Pliegos de la Academia* no. 1 (1991): 23-28 y “Eulogio Varela y las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes”, *Pliegos de la Academia* no. 3 (1992): 16-24.

⁷ José Carlos Brasas Egido, *Eulogio Varela y la Ilustración Gráfica Modernista en Blanco y Negro* (Valladolid: Gráficas Andrés Martín, S.A, 1995), 21. Del mismo autor cabe añadir también su artículo “Un ilustrador del modernismo español. Eulogio Varela Sartorio”, *Goya* no. 181 (1984): 113-116, obra precedente de su dedicado estudio de 1995.

Este trabajo, pleno de datos, incidía esencialmente en su labor para la revista *Blanco y Negro*, sin embargo, nuevamente, obviaba los avatares que Eulogio tuvo que lidiar desde 1931.

Finalmente, en el año 2014, desde el Museo ABC de Madrid se le dedicaría una importante exposición bajo el título *Eulogio Varela. Modernismo y Modernidad*⁸. En el catálogo de la misma se intentaba hacer acopio de los valores fundamentalmente estéticos del maestro en relación a su obra conservada en el archivo de la casa, pero de nuevo en lo respectivo a su vida era evidente la existencia de una laguna que atañía a ciertos años. Este trabajo, junto a las fuentes citadas y varias más, fueron la base para el trabajo de tesis doctoral que vería la luz un año más tarde: *Eulogio Varela, ilustrador y diseñador gráfico modernista para Blanco y Negro y ABC (1899-1936)*⁹, donde a pesar del volumen dedicado a estudiar la estética del artista y el punto álgido de su carrera en Prensa Española, el trabajo quedaba ciertamente ausente de nuevo en lo concerniente a las circunstancias que lo afectaron desde 1931 a 1936.

En este punto, por su escueta aportación biográfica a pesar de su importancia estética, dejamos al margen los artículos de Sagrario Aznar Almazán y de Lourdes Jiménez Fernández, referentes ambos para el análisis formal y temático de la obra gráfica del artista, publicados en 1993 y 2001 respectivamente¹⁰.

En todas estas contribuciones permanecían velados asuntos biográficos clave, esencialmente al inicio de la Segunda República, la Guerra Civil y la posguerra. Con la apertura del registro familiar quedan ahora parcialmente iluminados.

Formación pictórica. Un cambio de rumbo inesperado (1883-1911)

La singladura profesional de Eulogio Varela parece, a la vista de los fondos familiares, constreñirse en tres fases durante las que su vocación pictórica, el éxito como ilustrador gráfico y su carrera docente parecieran en ocasiones entrecruzarse, hasta quedar supeditadas en última instancia a su faceta pedagógica. Durante esta primera etapa la lucha por consignar su vocación como pintor iba a ser la nota predominante, al menos hasta 1898, año en el que se desencadenaría una riada de sucesos en la vida del maestro que desembocaría, en 1911, en su ansiado acceso como profesor de entrada interino en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid. En este sentido la ya citada obra de José Carlos Brasas Egido sigue suponiendo un válido apoyo para detallar la biografía del artista¹¹. Sin embargo, el análisis del archivo que nos ocupa arroja ya en esta primera fase algunos datos y encargos desconocidos, tales como la existencia de los enigmáticos sucesos personales de 1878 y 1895, su baja en el ejército en 1888 y posterior reincorporación en 1897, el concurso para la decoración del Salón Regio del Teatro de Vitoria de 1898 o la fecha en que finalizaría su beca en Madrid.

Desde muy pronto su padre, Eulogio Varela Vieites, debido a su carrera de funcionario, condicionaría la vida del pequeño Eulogio, sus hermanos y su madre Antonia Sartorio Uriarte, obligando a la familia a trasladarse desde El Puerto de Santa María de Cádiz (donde incluso había ostentado la alcaldía de la ciudad) a Valladolid, con una breve estancia intermedia en Madrid, para allá por 1900 establecerse definitivamente en la capital de España.

⁸ Antonio José Aparicio Benítez, comis., *Eulogio Varela. Modernismo y Modernidad*, catálogo de exposición (Madrid: Museo ABC de Madrid, 2014), 25.

⁹ Antonio José Aparicio Benítez, "Eulogio Varela, ilustrador y diseñador gráfico modernista para Blanco y Negro y ABC (1899-1936)", Tesis doctoral (Universidad Complutense de Madrid, 2015), 279.

¹⁰ Sagrario Aznar Almazán, "Símbolos modernistas en la ilustración madrileña", *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte* no. 1 (1993): 355-373, <https://doi.org/10.5944/etfvii.1.1988.2105>. De la misma autora cabe destacar, además, su obra *El arte cotidiano. Modernismo y simbolismo en la ilustración gráfica madrileña. 1900-1925* (Madrid: UNED, 1993). Lourdes Jiménez Fernández, "Aportación a la obra y estética de Eulogio Varela (1868-1955)", *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte* no. 14 (2001): 251-267, <https://doi.org/10.5944/etfvii.14.2001.2384>.

¹¹ Brasas Egido, *Eulogio Varela*, 11-20.

Si seguimos un hilo temporal a través de los documentos¹² llama la atención primeramente que ya en 1878 el artista relate un misterioso acontecimiento que, según sus propias palabras, lo marcaría:

[...] a los ocho o diez años sufrí un terrible desengaño de la vida, al ser castigado dura e injustamente por un hecho que yo supuse entonces y sigo creyendo siempre que no lo merecía [...] este hecho amarga mi vida y pesa sobre mí constantemente haciéndome dudar de mí en todos los momentos decisivos que en la vida es necesario afrontar si aspira uno a ser algo¹³.

Para 1883 se deduce ya que el joven Eulogio y su familia residían en Valladolid puesto que su padre ocupaba la plaza de contador de fondos en la Diputación Provincial de esta ciudad. Sabemos asimismo que el artista se encontraba estudiando en los cursos de 1883/84 y 1884/85 gracias al acceso a varios expedientes académicos conservados¹⁴, de los que se puede concluir su viveza. Según otro documento oficial del 28 de septiembre de 1894 firmado por Don Ángel Díaz y Sánchez, académico de número en la Academia Provincial de Bellas Artes de Valladolid y profesor numerario de la Escuela Provincial¹⁵, queda probada también su matriculación en la Escuela de Bellas Artes de dicha población para los cursos 1883/84 y 1884/85 en las clases de figura, paisaje y acuarela.

Es decir, mientras que el adolescente Varela superaba su formación académica con bastante brillantez lo mismo ocurría al parecer con la artística. Talento y conocimiento iban ya de la mano durante estos años, siendo a la postre la nota predominante en su carrera.

Durante el año 1885 alcanzaría el título de bachiller con nota de sobresaliente para, a continuación, en 1886, iniciar estudios en ciencias¹⁶ que pronto abandonaría por enfermar de tífus. Esta cuestión sería decisiva para centrarse plenamente en su formación artística en la Escuela de Bellas Artes dirigida entonces por José Martí y Monsó. De ese modo, mientras cursaba en dicha institución gracias a sus méritos y afinidad con el maestro valenciano, comenzaría a alternar su estancia vallisoletana con varios viajes a Madrid, teniendo la ocasión por medio de este de matricularse en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando, así como de acceder como ayudante, a la larga, al taller del prestigioso Alejandro Ferrant Fischermans. Todo ello sin romper con la ciudad pucelana, a donde enviaba regularmente obras para diversos certámenes.

Entre abril y diciembre de 1887 se le concederían varios “permisos” desde la Dirección General de Infantería para transitar entre Valladolid y Madrid¹⁷, en su oficio de pintor, hasta su baja definitiva del ejército en abril de 1888¹⁸. Es este un momento clave para fijar su residencia en Madrid a medio plazo, ya que, gracias a sus galardones en los certámenes de la Academia de Bellas Artes de la Purísima Concepción y varios envíos puntuales de obras, así como al hecho de no poder disfrutar de una beca en Roma en octubre de este

¹² Debido a la tipología de los fondos y la relevancia en las fechas documentales se ha apostado por un recorrido cronológicamente narrativo para este artículo, siendo esta, sin duda, una herramienta metodológicamente bastante eficaz en la tarea de otorgar un sentido de conjunto al trabajo resultante.

¹³ Eulogio Varela Sartorio, carta manuscrita a Esteve Botey, archivo familiar, ca. 1954. Este suceso no quedó jamás al descubierto, pero sí es reseñado por el artista en varias ocasiones. No exento de relevancia, lo traumaría de por vida, según confesaba, condicionando incluso su manera de afrontar ciertas decisiones.

¹⁴ Instituto de Valladolid, certificación académica curso 1884/1885, archivo familiar, ca. mayo de 1895.

¹⁵ Ángel Díaz Sánchez, certificado de matriculación Escuela de Bellas Artes de Valladolid, archivo familiar, 28 de septiembre de 1894.

¹⁶ Eulogio Varela Sartorio, apuntes manuscritos de botánica, archivo familiar, ca. 1886. El maestro, al parecer, tan solo cursaría cuatro asignaturas. A pesar de abandonar pronto, el influjo de la botánica y de lo orgánico inspirarían cientos de ilustraciones del artista a la postre.

¹⁷ Dirección General de la Infantería, carta de permiso de paso, archivo familiar, ca. diciembre de 1887.

¹⁸ Dirección General de la Infantería, expediente de cupo de reemplazo, archivo familiar, ca. 1887. Es posible que durante este tiempo estuviera realizando el servicio militar, así como que fuera llamado a filas de nuevo posteriormente debido a la situación que vivía el país. Además, como curiosidad, el mismo artista puntualmente cita un nombre o lugar indeterminado en el que estuvo en 1888, señalado como posiblemente *Lagor*.

año de nuevo por enfermedad, gozaría de una contraprestación en forma de pequeña beca como pensionado en Madrid¹⁹. Aún con esta beca en curso (que se prolongaría hasta 1899), seguiría viajando frecuentemente a Valladolid entre 1889 y 1894, como prueban varios documentos oficiales con sellos de paso de revista del Batallón de Depósito de Valladolid²⁰ o su designación en 1890 por el Círculo de Bellas Artes de esta ciudad como presidente en la Exposición Regional de Bellas Artes²¹.

Este mismo año lograría además, por primera vez, estar presente en la Exposición Nacional de Bellas Artes, sección de pintura, con su lienzo *Berruguete en su estudio* (1887) (fig.1).



Fig. 1. Eulogio Varela Sartorio, *Berruguete en su estudio*, 1887, óleo sobre lienzo, 129 x 142 cm. El Puerto de Santa María de Cádiz, Museo Arqueológico Municipal de El Puerto de Santa María de Cádiz.

El hecho de empezar a tratar con la élite artística nacional en estos certámenes resultaría esencial para su decisiva amistad con el pintor Emilio Sala, al que el maestro gaditano conocería a través de un intercambio de favores. Así, a lo largo de 1891 y 1892, bajo el amparo de aquel mantendría un denodado interés por captar

¹⁹ El autor confesaría a su amigo Esteve Botey en la carta ya comentada que la cuantía de dicha beca lamentablemente tan solo le alcanzaría para comprarse un traje y poco más, obligándolo a buscar alternativas para poder sobrevivir.

²⁰ Batallón de Depósito de Valladolid, sellos y pasos de revista de Eulogio Varela, archivo familiar, ca. 1894.

²¹ Círculo de Bellas Artes Calderón de la Barca de Valladolid, comunicado a Eulogio Varela, archivo familiar, ca. septiembre de 1890.

la atención como pintor, sabedor de que era esa la vía más relevante para triunfar en los círculos académicos. Además, como comentamos, en sus estancias en la capital recibiría la maestría de Alejandro Ferrant, a pesar de las perezosas maneras que como docente demostraba el maestro²². Proseguía por tanto su evolución pictórica, inmerso en su propio proceso de definición profesional, incluyendo un breve viaje a Roma.

Esta evolución empezaría a mostrar fugaces pinceladas de felicidad en 1894, con sus éxitos en mayo durante la IV Bienal del Círculo de Bellas Artes de Madrid y en agosto en la Exposición Artística de Bilbao, patrocinada por el mismo Círculo de Bellas Artes de Madrid, el Ayuntamiento de Bilbao y la Diputación de Vizcaya²³. Una buena marcha de los acontecimientos que pareciera truncarse brevemente en enero de 1895, cuando de nuevo la “oscuridad” se vertía sobre algún misterioso y desconocido suceso que propiciaría una suerte de carta de recomendación del abogado del Ilustre Colegio de Valladolid, Felipe Fabián Hernández, del joven Eulogio, “[...] de 27 años y soltero, de profesión profesor de pintura”, y “[...] de conducta irreprochable en todos los conceptos”²⁴. Sea como fuere tampoco debió afectar en demasía al autor ya que mantendría con regularidad sus participaciones en los certámenes nacionales de pintura a lo largo de este año, obteniendo al mismo tiempo alguna mención honorífica y buenas críticas de la prensa. Asimismo, sus apariciones en la Exposición Internacional de Múnich y en la del Círculo de Bellas Artes de Madrid de 1896, o la participación en la decoración del Casino Venatorio de Valladolid, beneficiarían sin duda este afianzamiento profesional.

A nivel personal acontecería un decisivo giro en su vida que matizaría a partir de entonces sus prioridades económicas y profesionales, ya que el 20 de febrero contraería matrimonio con Genoveva Hervias Leiva, con la que a la postre tendría tres hijos y una hija: Eulogio, Carlos, Jacinto y Gloria. Esas obligaciones conducirían al artista a colaborar más a menudo con Sala, impartir clases particulares e iniciar su andadura como ilustrador gráfico.

Es a partir de ese instante cuando empezarían a desencadenarse importantes y decisivos sucesos en su vida profesional, debidos en gran parte al consabido influjo de Sala. De ese modo, logros como participar en el concurso para cartel de la marca Anís del Mono, exponer en la Exposición Universal de Viena, su presencia en el concurso para la decoración de una habitación del Palacio Provincial de Toledo (a la postre desestimado) o el inicio de su periplo en las más importantes revistas ilustradas madrileñas se deberían al ímpetu que el maestro de Alcoy insuflaría en él, tal y como recordaba a menudo el propio Varela.

Simultáneamente, en diciembre de 1897, volvería a prestar servicio en el ejército como prueba el hecho de que se le concediera en este momento permiso para pasar a Valladolid como “soldado alistado”, cuestión que pudiera deberse a la situación prebélica del país.

Sería finalmente 1898 el año clave para perfilar su nueva trayectoria profesional. Así, en febrero, era aceptada su solicitud para participar en el concurso de ejecución de las nuevas decoraciones del Salón Regio del Teatro de Vitoria, hecho relevante habida cuenta de que para ello era necesario “acreditar reconocida fama”, lo que indica que el autor empezaba a gozar ya de cierto renombre en el ámbito de la pintura decorativa, suponiendo además un hallazgo en lo referente al conjunto de su obra²⁵.

Especialmente trascendente sería, sin lugar a duda, el comienzo de su larga colaboración con la revista de Torcuato Luca de Tena, *Blanco y Negro*. El joven artista iniciaría su vinculación con esta casa entre finales de 1898 y principios de 1899, donde, para distinguirse del resto de los muchos colaboradores de la publicación, apostaría por un estilo “algo más distinto y moderno”, no exento de un punto ecléctico. Gracias a ello el maestro daba un rumbo definitivo a su carrera.

²² Según Varela, en la misma carta que envía a Botey con sus datos biográficos, Ferrant era un maestro apático que llegaría a dejar tareas como la elección de modelos o incluso a dar las pautas en las clases al mismo Eulogio, lo que demuestra, por otro lado, las capacidades que ya siendo un joven aprendiz poseía.

²³ Francisco Moragas y Tejera, recogido en certificado de méritos de Varela, archivo familiar, 6 de enero de 1895.

²⁴ Felipe Fabián Hernández, carta de recomendación de Eulogio Varela, archivo familiar, 14 de enero de 1895.

²⁵ Ayuntamiento de Vitoria, declaración de concurso para la decoración del Teatro y Salón Regio de Vitoria, archivo familiar, 12 de febrero de 1898.

Inspirado en el estudio de publicaciones extranjeras no dudaría en volcar su conocimiento a la ilustración de cientos de artículos, portadas, orlas, rótulos y planas. Su apuesta gráfica perviviría por décadas instalada en un estilema de sentido concéntrico e inane, casi obcecado en la facundia decorativa propia de principios de siglo, quedando anacrónica con el tiempo. En esta empresa artística tan solo su gusto por el realismo sintético germano y sus coqueteos con el costumbrismo y el prerrafaelismo significarían un punto de nomadismo estético. En la misma línea se encontrarían sus trabajos para la *Revista Moderna*²⁶, *La Nación de Buenos Aires*, *Hojas Selectas* y *Apuntes*.

A finales de siglo mantendría aún sus últimos nexos con Valladolid, como prueba la carta que recibió a comienzos de 1899 de la Academia de Bellas Artes de dicha ciudad²⁷ en la que se conminaba a remitir el “[...] envío reglamentario como pensionado en pintura” y se añadía la esperanza en que fuera “[...] en breve una gloria de la nación nacida al amparo de esta congregación”. Por último, el 24 de octubre, en una nueva misiva de la Academia Provincial de Bellas Artes de Valladolid, se mencionaban los notables avances del artista dando por cumplido su ciclo como pensionado en Madrid²⁸.

Con el inicio de la nueva centuria la vorágine de encargos particulares y concursos para cartel era cada vez mayor, como los que realizaría, entre otros, para el periódico *El Liberal*, la casa *Codorniu*, el Baile de Carnaval del Círculo de Bellas Artes de Madrid, el cartel-almanaque para la *Unión Española de Explosivos* de Riotinto en Huelva o para el Ayuntamiento de Madrid, también con motivo del carnaval, siendo este encargo del 18 de enero de 1901 por el mismo alcalde Alberto Aguilera²⁹. En resumen, a la vez que generaba mayores ingresos, elevaba su categoría de ilustrador y su abanico de influencias como prueban sus contactos en este ámbito con artistas incipientes y capitales a la postre, como Juan Gris, Georges Kars, Willy Geiger o un joven Pablo Picasso³⁰. De ese modo, al fin sus dotes artísticas encontraban un camino decidido y sus ansias de conocimiento profesional un vasto campo a explorar.

Era evidente, por ende, su alejamiento paulatino de la pintura y la inmersión absoluta en la ilustración gráfica. A pesar de seguir colaborando en proyectos pictóricos muy concretos junto a Sala como el de la decoración del telón del Teatro Español de Madrid, sus participaciones en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes serían ya en la sección de Artes Decorativas. Gracias a ello en 1901 lograría una tercera medalla de bronce con varios dibujos y bocetos decorativos, de claro tinte modernista. De nuevo su exhaustivo conocimiento de las metodologías de los talleres internacionales de artes gráficas, así como su posible viaje a París, quedaban explícitos en todos estos trabajos.

Prosiguiendo con su senda exitosa, en 1904 alcanzaría el primer premio en el concurso para el cartel del baile de carnaval del Círculo de Bellas Artes de Madrid y el gran logro de una segunda medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes por su composición *Pintura y dibujos decorativos*.

Su actividad profesional se ramificaba exponencialmente –de hecho, creó su primer taller en la calle Hortaleza 130 junto a Joaquín Xaudaró en un primer momento (fig. 2)– en sus facetas de ilustrador y confeccionador para *Blanco y Negro* y *ABC*, exhibista y principalmente en su estrenado cargo de profesor en la plaza de ayudante meritorio en la Escuela Superior de Artes e Industrias³¹ de Madrid, ganado por oposición.

Esa sinergia alcanzaría un nuevo cénit durante los próximos años gracias a los logros de una medalla de

²⁶ Félix de la Torre, carta de nombramiento como “maestro artístico” de la revista, archivo familiar, 15 de julio de 1898.

²⁷ Diputación Provincial de Valladolid, notificación del envío como pensionado en pintura, archivo familiar, 12 de enero de 1899.

²⁸ Comisión Provincial de Valladolid, carta manuscrita a Eulogio Varela, archivo familiar, 24 de octubre de 1899.

²⁹ Alberto Aguilera y Velasco, Alcalde de Madrid, carta manuscrita de aprobación del boceto de Varela, archivo familiar, 18 de enero de 1901. La obra se encuentra actualmente en el Museo de Historia de Madrid.

³⁰ Juan Antonio Gaya Nuño, *Picasso* (Madrid: Aguilar, 1975), 41.

³¹ *Madrid Científico* VII, no. 322 (1901): 491-493. Sería a partir del año 1900 cuando por Real Decreto las Escuelas de Artes y Oficios pasarían a denominarse Escuelas de Artes e Industrias junto a un nuevo plan de estudios.

plata en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1906 y su aparición, durante el mismo año, como único calígrafo nacional en el tercer volumen del compendio de Rudolf Von Larisch, *Beispiele künstlerischer Schrift* (1900-1926)³², además de la obtención, dos años más tarde, de su primera medalla, finalmente, con su obra *Álbum de cien proyectos varios*. Su jerarquía en el sector quedaría ratificada también con el nombramiento como socio fundador de la *Asociación de Pintores y Escultores* el 1 de julio de 1910³³.

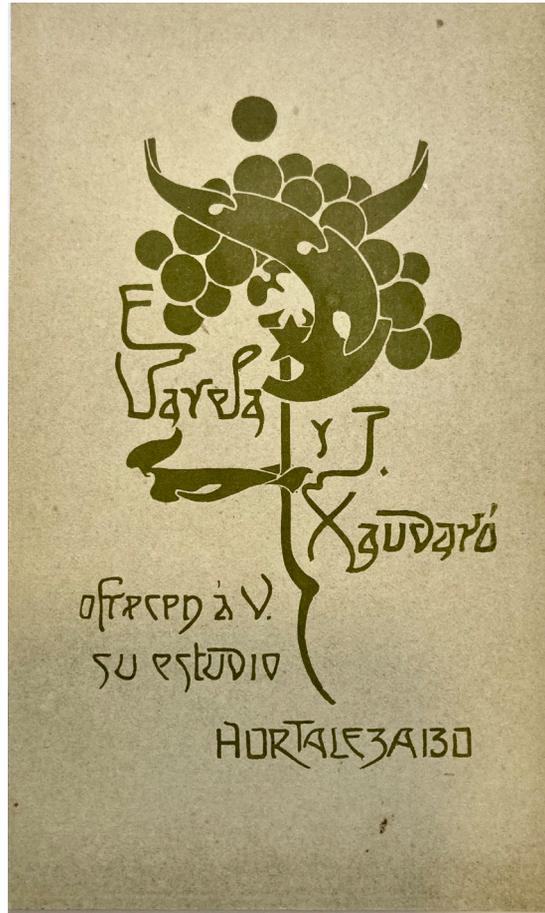


Fig. 2. Tarjeta publicitaria del taller de Artes gráficas de Eulogio Varela y Joaquín Xaudaró. Calle de Hortaleza 130 de Madrid. Colección particular.

Las buenas perspectivas se afianzarían en 1911 gracias a su ascenso a profesor de entrada interino³⁴ en la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, lo que supondría su estabilidad profesional definitiva. A lo largo de este año acontecerían además el fallecimiento de su mentor Emilio Sala y un importante encargo de mano del catedrático de la Universidad Central, a la postre director de los Museos de Reproducciones Artísticas y del Arqueológico de Madrid, José Ramón Mélida Alinari, consistente en un mapa ilustrado de la España antigua para la Exposición Internacional Arqueológica de Roma.

³² Rudolf Von Larisch, *Beispiele künstlerischer Schrift* (Viena: Anton Schroll & Co.), 76.

³³ Asociación de Pintores y Escultores, cédula de socio fundador, archivo familiar, 1 de julio de 1910.

³⁴ Eulogio Varela Sartorio, manuscrito de listado de méritos, archivo familiar, ca. 1936.

La llegada a la cúspide (1913-1930)

Durante esta frenética fase nuestro artista alternaría su nueva posición como profesor con sus responsabilidades como uno de los máximos exponentes en la plantilla de colaboradores de *Blanco y Negro* y *ABC* y los encargos de su propio taller (fig. 3), abandonando de ese modo el carácter errático de su trayectoria profesional hasta entonces para afianzar su carrera docente y gráfica. Además, revelaremos gracias al fondo familiar datos como el momento en el que se erigió en indefinida su colaboración con Prensa Española o sus desconocidos trabajos para una empresa de mobiliario, así como su perfil más crítico como presidente y vocal en el jurado de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes.



Fig. 3. Tarjeta publicitaria del taller de Eulogio Varela. Calle de Diego de León 7 de Madrid. Colección particular.

De esa forma, el 10 de julio de 1913, ascendería por oposición al cargo de profesor de entrada ayudante de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, logrando al fin su anhelado propósito. La preparación que nuestro artista tuvo que demostrar para acceder a esta plaza quedaba patente con sendos documentos de noviembre por parte del escultor Lorenzo Coullaut Valera y del arquitecto Manuel Martínez Ángel³⁵. En ambos casos se refrendaba la formación del portuense durante años en escultura y arquitectura, lo que demuestra la exigencia del acceso a esta plaza. Gracias a su ascenso en la Escuela de Artes y Oficios su gratificación pasaría a ser en estos momentos de 1.250 pesetas anuales, 50 de entrada y 500 “por razón de residencia”³⁶.

Un año más tarde pasaría a ser nombrado profesor de entrada en la Escuela de Artes y Oficios, recibiendo en enero de 1915 confirmación oficial³⁷. Esta tendencia se mantendría en los años venideros como prue-

³⁵ Lorenzo Coullaut Valera, certificado de clases, archivo familiar, 5 de junio de 1913; Manuel Martínez Ángel, certificado de clases, archivo familiar, 1 de noviembre de 1913.

³⁶ Fernando Weyler, Subsecretario de la Universidad Central y del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, expedición del nombramiento como profesor de entrada de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, archivo familiar, 14 de julio de 1913. El título quedaría registrado con el número 90, folio 4°.

³⁷ Fernando Weyler, carta de confirmación del cargo de profesor de entrada, archivo familiar, 15 de enero de 1915. En el escalafón de cargos este era ya uno de los más relevantes, por detrás tan solo del de profesor de término y el de director.

ba su trabajo doctrinal *Programa de la asignatura de Dibujo Artístico en las Escuelas de Artes y Oficios*³⁸ de 1918, realizado en calidad de opositor para ser defendido ante el tribunal que proveía de una plaza de profesor de término en dicha escuela (a pesar de ser este año fatídico, según confesaba, ya que entre otras cosas caería gravemente enfermo de pulmonía).

Hallamos también como el 1 de diciembre de 1919 conseguía erigirse en colaborador indefinido de la plantilla de Prensa Española para, entre abril y agosto del siguiente año, obtener de nuevo un aumento salarial con su ascenso a la sección 4ª de la escuela³⁹. Es decir, al mismo tiempo que seguía colaborando para la empresa de Luca de Tena (primero hasta 1929 y después hasta 1936) o para la compañía de tejidos para muebles y cortinajes de arte R. Rodríguez Hermanos⁴⁰, entre otros, desempeñaba con fruición su labor didáctica. Este titánico esfuerzo del maestro, inmerso en diferentes frentes que granjearan mejores ingresos y con ello un futuro más estable, quedaría posteriormente diluido, como veremos, en sus años de jubilación, siendo causa de desazón constante en el artista.

Destacado ya como docente y artista valorado entre pares, Varela se erigiría, además, en portavoz de los elementos más críticos contra las reformas que en aquellos años afectaban a las Escuelas de Artes y Oficios⁴¹ y a las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de las que en torno a 1924 sería nombrado presidente y vocal del jurado en la sección de Artes Decorativas. Con respecto a estas últimas resulta muy llamativa una carta que recibiría el 3 de junio de 1930, firmada por el entonces Director General de Bellas Artes, Manuel Gómez-Moreno⁴², con las normas para las votaciones y las medallas de honor otorgadas en la Exposición Nacional de Bellas Artes así como por el Círculo de Bellas Artes y la Asociación de Pintores y Escultores. Un día más tarde, ya como presidente del jurado, Varela firmaba y encabezaba una carta a modo de respuesta, plena de consideraciones críticas con respecto al funcionamiento y dificultades vencidas, exigiendo mejorar “[...] los estímulos míseros que ofrece el actual reglamento de exposiciones nacionales” y abogando por restablecer las exposiciones bienales para alternarlas con las nacionales de Pintura, Escultura y Grabado. El conjunto de la carta promovía toda una propuesta y programa de reorganización de las secciones “[...] abarcando desde la pintura mural al fresco hasta la viñeta o la ilustración decorativa del libro”, de la política de medallas y votaciones, del acceso a las “[...] bolsas de viaje de sus obreros o pensiones en el extranjero”, del trato con las casas industriales que aspiraran a premios así como una reivindicación por encima de todo del valor de las Escuelas de Artes y Oficios Artísticos “[...] cuya labor es tan útil al obrero, y sería aún más modernizando sus métodos de enseñanza y extendiendo sus prácticas de taller”, según sus propias palabras. Enfatizaba así la importancia social de la obra, con un evidente influjo de las ideas de William Morris, que habría de ser sostenida siempre por el Estado al que se le demandaban las cantidades necesarias para instalaciones, recompensas, pensiones y la gestión para que incluso en estos certámenes pudieran estar presentes “obras extranjeras de fama mundial” y “[...] artistas y artesanos compatriotas nuestros en pos del perfeccionamiento de nuestras industrias artísticas”⁴³.

³⁸ Eulogio Varela Sartorio, *Programa de la asignatura de Dibujo Artístico en las Escuelas de Artes y oficios y trabajo doctrinal* (Madrid: Establecimiento tipográfico de Antonio Marzo, 1918).

³⁹ Fernando Weyler, notificación de ascenso a sección 4ª, archivo familiar, 25 de noviembre de 1920.

⁴⁰ R. Rodríguez Hermanos, certificado de colaboración y finiquito, archivo familiar, 11 de noviembre de 1922. Con respecto al descubrimiento de su colaboración con dicha empresa, situada en la calle Clavel nº 2 de Madrid, existen varias cartas en las que se atestigua que Varela trabajaría para esta entre 1910 y 1922. Al parecer la razón de que el maestro renunciara a su cargo (posiblemente como diseñador) sería el rechazo por parte de la empresa de otorgarle un local propio o de poder trabajar en su propio taller.

⁴¹ Convendría recordar que desde 1915 las Escuelas de Artes y Oficios pasarían a depender de la Dirección General de Bellas Artes y que en 1918 el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes aprobaría un nuevo reglamento para la reorganización de las mismas en 18 secciones, entre ellas la de Artes e Industrias, cuestión que afectaba tanto a emolumentos como al acceso a diferentes plazas.

⁴² Manuel Gómez Moreno, Director General de Bellas Artes, normativa para las votaciones y medallas en la Exposición Nacional de Bellas Artes dirigida a Eulogio Varela en su calidad de Presidente del Jurado en la sección Artes Decorativas, archivo familiar, 3 de junio de 1930.

⁴³ Eulogio Varela Sartorio, boceto manuscrito en respuesta a la notificación de Manuel Gómez-Moreno encabezado con la

Sin duda esta faceta reivindicativa contrastaba con ese perfil apocopado que confesaba el mismo artista poseer y pudo suponerle algún perjuicio postrero. Resulta novedoso, por ende, encontrar esta arista en su personalidad, oculta hasta ahora a ojos de investigadores.

Reconocimiento, dudas y tinieblas (1931-1939)

Es sin lugar a duda acerca de este período de su vida sobre el que se obtienen los datos inéditos más sorprendentes del fondo documental. Con la caída de la dictadura de Primo de Rivera y la llegada de la Segunda República en abril de 1931 se abriría un panorama nuevo, así como una perspectiva de mejora económica y profesional para el veterano autor, que paradójicamente preludiaría a la vez su etapa más oscura con el inicio de la Guerra Civil. Ese duro contraste haría mella, a la larga, desde el punto de vista financiero, artístico, profesional y en su propia salud.

Su carrera docente quedaba encauzada y su nivel de vida en general mejoraba en 1931, como demuestran varios listados de méritos personales conservados en el archivo, fruto de sus consecutivos ascensos de categoría hasta profesor de término y Comisario Director de la Escuela de Artes y Oficios. Consecuentemente afloraría una cada vez más incipiente y legítima obsesión por asegurarse una digna jubilación⁴⁴, cuestión que acabó por convertirse en un dilema futuro para el maestro.

Al mismo tiempo se produciría una importante reforma ejecutada por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, ya que vería la luz el cargo de Inspector General de las Escuelas de Artes y Oficios y con ello una renovación de las escuelas de artes que se prolongaría hasta 1938 (que también pudo afectar al maestro en su carrera docente), en un claro intento institucional por fomentar las enseñanzas artísticas⁴⁵. De esa manera, el 17 de diciembre de 1934, al fin recibiría una nueva notificación que le corroboraba en su nuevo cargo de profesor de término, con un nuevo “salario de 6000 pesetas anuales y demás ventajas [...]”⁴⁶ y que un día más tarde quedaría registrado. Este nuevo rango docente iría acompañado de un elevado conocimiento de su oficio plasmado en la redacción de dos tratados, uno titulado *Temas de composición decorativa*⁴⁷, publicado en 1934, y otro *La letra y su teoría constructiva*, que vería la luz tras la muerte del artista en 1963. Es factible que sendas obras obedecieran a su interés por abarcar el mayor conocimiento posible con el objetivo de alcanzar una cátedra, tal y como le aconsejaba su íntimo amigo Manuel Menéndez, y con ello asegurarse el porvenir.

Llegado el año de 1935, Eulogio Varela se encontraba, así pues, impartiendo la asignatura de Dibujo Artístico en la sección 5ª de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid⁴⁸, en calidad de profesor de término, a las órdenes de Don Ramón Núñez Fernández. Su valoración gremial y su implicación quedaban patentes de nuevo en la alta valoración que, con varios comunicados dirigidos desde la Dirección General de Bellas Artes desde enero y hasta julio de este año, lo conminaban a formar parte del comité asesor (como representante de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid) para la restauración de las Exposiciones Nacionales de

fórmula “Los que suscriben, Jurados de la Exposición Nacional de Bellas Artes, sección de Arte Decorativo, y a instancias del primer firmante [...]”, archivo familiar, 4 de junio de 1930. Con posterioridad el artista llegaría a reconocer incluso la corrupción existente en estos certámenes.

⁴⁴ Es muy posible también que se diera un primer intento de Varela por ascender a catedrático que, sin embargo, no parece que acabara exitosamente como se desprende de varias hojas de méritos conservadas de estos años.

⁴⁵ *Gaceta de Madrid* III, no. 266 (23 de septiembre de 1931): 1956-1964.

⁴⁶ Luis Bru y González Herrero, Profesor de término de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid y Subsecretario de la misma escuela, notificación de la Dirección General de Enseñanza Profesional y Técnicos, archivo familiar, 17 de diciembre de 1934.

⁴⁷ Eulogio Varela Sartorio, *Temas de composición decorativa* (Madrid: Espasa-Calpe, 1934) y *La letra y su teoría constructiva* (Madrid: Espasa-Calpe, 1963).

⁴⁸ Sita en aquel momento en la calle Ribera de Curtidores nº 3, a la poste en 1939 en la calle de la Palma nº 46.

Bellas Artes en calidad de “vocal del comité que estudia los problemas por la restauración” de las mismas⁴⁹. Este intento quedaría en nada, sin embargo, como muestra otro documento del 27 de julio⁵⁰ en el que se le agradecía su cooperación y se concretaba la disolución de dicho comité.

Con el comienzo de 1936, el maestro sufriría el parón definitivo de sus colaboraciones con Prensa Española, con la que ya desde 1929 había ido alternando épocas de inactividad y cuya jubilación oficial se daría en 1938⁵¹, así como el anticipo de su salida momentánea de la Escuela de Artes y Oficios con el inicio de la Guerra Civil en julio de 1936. Comenzaba una etapa crítica para el país que dejaría al artista de 68 años descolocado, subsumido en un torbellino de miedos y zozobras, así como timorato en la toma de posición, a pesar de ciertos factores que lo acercaban estrechamente a la causa republicana. Entre estos se contaba su círculo de amistades, en el que se encontraban Manuel Menéndez Domínguez, Rafael Laínez Alcalá, Francisco Esteve Botey, Ángel Ferrant o Santiago Ramón y Cajal, además de una educación doméstica que se forjaba en los principios *institucionistas* como muestra la relevancia que como docente tendría su hija Gloria en el famoso Instituto Escuela.

Lamentablemente no podemos más que aportar indicios sobre su postura ideológica basados en sus amistades, la formación doméstica y su importante cargo como Comisario Director en época republicana, ya que entre los documentos del archivo tan solo encontramos palabras que ratifican su alejamiento de cualquier ligazón con partidos políticos y sindicatos, así como una entendible ausencia de concreción; bien es cierto condicionadas, muy posiblemente, por el enjuiciamiento que a la postre sufriría tras la Guerra Civil.

El 26 de octubre, una vez ya iniciado el conflicto y presionado por las penurias, el artista solicitaría al Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes su readmisión en el cargo de profesor de término⁵² mientras retomaba la intención de alcanzar la cátedra de Composición Decorativa y Dibujo del Adorno del Natural⁵³.

Comenzando el año de 1937, la situación de la familia Varela se complicaba por momentos. El parón forzado de la actividad del principal cabeza de familia tan solo se suplía con la labor docente de su hija Gloria. Sería en septiembre cuando Eulogio, momentáneamente, vería algo de luz con la petición oficial por parte del director interino de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, Joaquín Boguerín Montoro, para acudir de nuevo a la reunión de profesores con el encargo de reorganizar los turnos para la asignatura de Dibujo Artístico, preludio de otra misiva del 9 de octubre en la que se le proponía hacerse cargo de la Sección 1^a, para en diciembre finalmente ser nombrado Comisario Director de la misma⁵⁴.

Dicho cargo, en tales circunstancias, parecería más una preocupación en la mente y en el devenir del

⁴⁹ Eduardo Chicharro Agüera, Director General de Bellas Artes, documento oficial de la Sección 15 de la Dirección General de Bellas Artes, archivo familiar, 30 de enero de 1935.

⁵⁰ Eduardo Chicharro Agüera, Director General de Bellas Artes, notificación de la sección 15 de la Dirección General de Bellas Artes, archivo familiar, 27 de julio de 1935.

⁵¹ La colaboración del maestro con Prensa Española fue en un primer momento desde 1898 hasta el 1 de diciembre de 1919 cuando es contratado, como vimos, en plantilla fijo para *Blanco y Negro* y *Abc*. A partir de aquí Varela estuvo en la casa con algún parón puntual debido al “agotamiento estético” de su obra hasta el 20 de julio de 1936, cuando la empresa fue incautada por la UGT. A pesar de la recuperación de esta por parte de las nuevas autoridades en 1938, el artista, ya bastante veterano, decidió con la venia de la misma jubilarse finalmente tras el parón forzoso de dos años antes.

⁵² Registro General del Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, recibo de solicitud, archivo familiar, 26 de octubre de 1936.

⁵³ Informe de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid y expediente o servicios para la Escuela de Artes Gráficas, listado de méritos de Eulogio Varela, archivo familiar, ca. 1936.

⁵⁴ Joaquín Boguerín Montoro, Director interino de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, nombramiento oficial de Eulogio Varela como Comisario Director, archivo familiar, 28 de diciembre de 1937. El puesto ya había sido ratificado por el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes unos días antes, en concreto el 26 de diciembre, cuando se le instó a hacerse cargo. Con todo, en algún documento se habla del 28 de octubre de 1937 como la fecha exacta del inicio de su actividad como Comisario Director. La figura de Boguerín Montoro tendría desde entonces una infame importancia en la vida del artista gaditano, ya que sería pieza motriz de su enjuiciamiento militar en 1939. Ambos datos son inéditos en el estudio sobre Eulogio Varela hasta la fecha.

maestro que una satisfacción. De hecho varios años después, en 1947, Eulogio reconocería lo siguiente: “[...] me vi obligado a aceptar el cargo de director de la mencionada escuela por temor a los [...] que mi respuesta pudiera ocasionar [...]”⁵⁵. En este punto conviene ser cauteloso con las consecuencias que tal puesto pudieron acarrear en su vida, primero porque en 1937, cuando fue nombrado Comisario Director, el país vivía ya en pleno conflicto bélico, con lo que no es descartable que Varela fuera una herramienta del Ministerio o de la Dirección General de Bellas Artes para liderar la Escuela de Artes y Oficios en tan compleja situación, o que simplemente existiera un vacío de candidatos, ya que como él mismo confesaba se sintió “obligado” a aceptar. Sin embargo, tampoco es desdeñable que tal afirmación, recogida a la postre, supusiera un intento por justificarse ante ciertos “condicionantes exigidos” con el objetivo de lograr una mejor jubilación con el futuro gobierno franquista.

En agosto de 1938, su figura perdía súbitamente la confianza del claustro, como se desprende de varias cartas escritas por el profesor de la Escuela de Artes y Oficios, presidente de la Junta de Incautación y encargado para la reforma de las Escuelas de Bellas Artes, Ángel Ferrant⁵⁶, y dirigidas al mismo claustro de la Escuela. En ellas Ferrant, en contra del criterio predominante, abogaba por mantener a Varela en el cargo aun a pesar de estar ya jubilado como profesor (fig. 4).

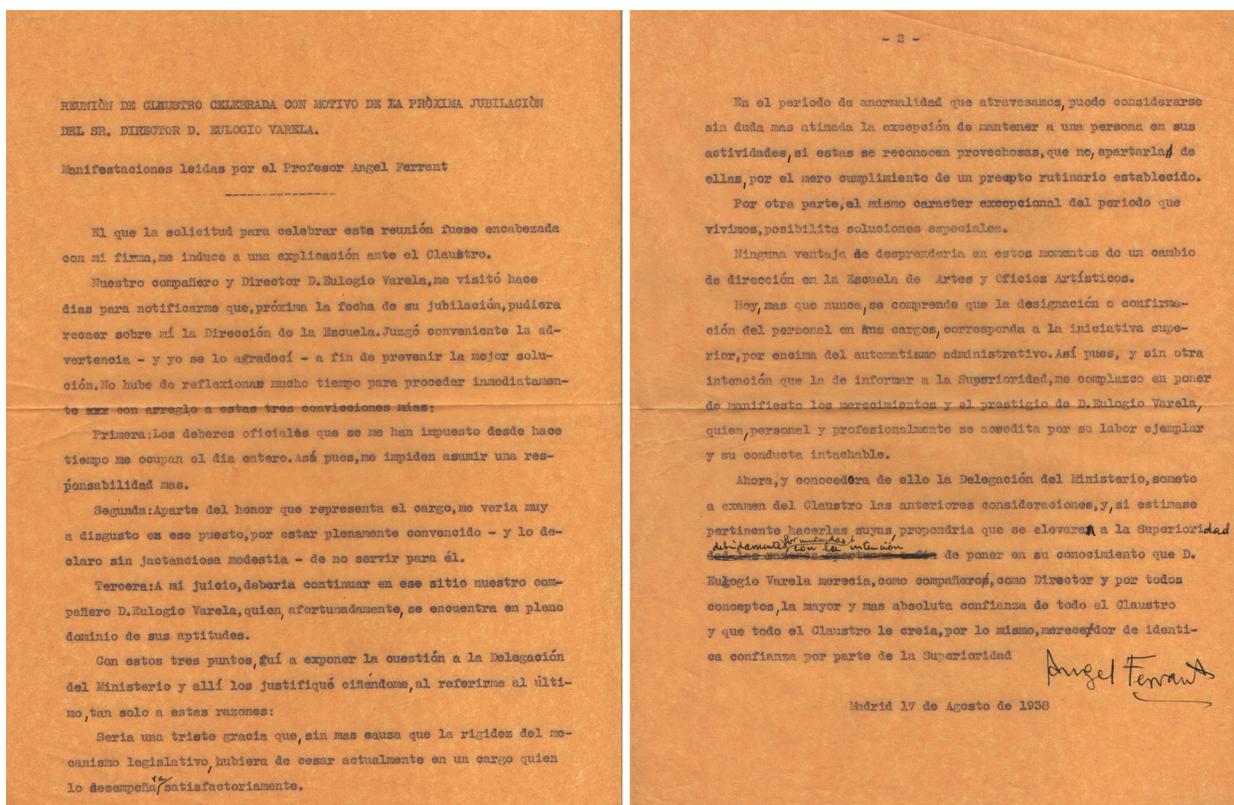


Fig. 4. Acta de la reunión del claustro profesores de la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Madrid. Manifestaciones de Ángel Ferrant del 17 de agosto de 1938. Archivo familiar.

⁵⁵ Eulogio Varela Sartorio, apuntes manuscritos, archivo familiar, ca. 1947.

⁵⁶ Ángel Ferrant Vázquez, acta de reunión del claustro de la Escuela de Artes y Oficios de Madrid, archivo familiar, 17 de agosto de 1938. En esta se recogen las palabras de Ángel Ferrant ante el claustro en las que reforzaba su postura contraria a la deposición de Varela en una situación tan excepcional como la que vivía el país, apostando por que se mantuviera al maestro en un puesto tan merecido.

De hecho, con posterioridad, el mismo Ferrant rehusaría hacerse cargo del puesto de Eulogio, cuestión que podía denotar una intentona institucional por deshacerse de un elemento veterano. Ausente en lides políticas y propagandistas, el artista gaditano seguramente dificultaba el refuerzo de esa política pedagógica y artística que desde 1931 se venía gestando fuertemente a través del entramado entre la Dirección General de Bellas Artes, el Ministerio de Instrucción Pública y las escuelas de Bellas Artes.

Con su anterior jubilación en 1936 (oficialmente en 1938) de Prensa Española y, a principios de septiembre de 1938, de la Escuela de Artes y Oficios, la posición del artista quedaba en una delicada y compleja tesitura ante el futuro gobierno. La primera, una vez finalizada la guerra, sería calificada incluso por las nuevas autoridades como “jubilación marxista en *Abc*”⁵⁷, lo que habilita todo un abanico de conjeturas sobre la relación que durante esa última etapa conocería Varela con una empresa de raigambre conservadora y monárquica, “reconvertida” en Madrid entre 1936 y 1939 por la UGT.

Llegado el nuevo año, en febrero de 1939, volvería a recibir pagos activos por su jubilación ya con el gobierno franquista. Tras las penurias de los años de guerra, la familia Varela respiraba momentáneamente. Sin embargo, Eulogio, que ya contaba con 71 años, afrontaría a partir de este momento el mayor desafío de su vida a una edad en la que su salud era cada vez más precaria.

Ese nefasto reto comenzaría el 17 de abril de 1939 cuando desde el Juzgado Militar del bando sublevado era convocado ante el Juzgado militar de funcionarios, cuestión que devendría a lo largo de 1939 y 1940 en un proceso sumarísimo del que por primera vez conocemos su existencia⁵⁸. Es legítimo suponer que Eulogio fuera una figura sospechosa y víctima de ambos frentes. Por un lado, por su colaboración desde un alto cargo como el de Director de la Escuela de Artes y Oficios con el gobierno republicano y, por el otro, debido a su estrecha vinculación con una empresa como Prensa Española que, sin embargo, en su “etapa roja” pudo llegar a depurar al artista⁵⁹.

Sea como fuere, gran parte de estos últimos años de su vida servirían para malgastar energías en demostrar su inocencia y lograr arañar algún beneficio económico que reflatara su exangüe pensión que el 19 de septiembre de 1939 era reconocida con 4000 pesetas anuales por reconocimiento de “veintiocho años, dos meses y veintiún días”.

El proceso sumarísimo. El precio de una polémica conferencia

El dossier de la causa sobre Varela consta de unos cuarenta documentos y reposa en los fondos del Archivo General e Histórico de Defensa. Bajo la numeración 24.543 se habilitaba un proceso sumarísimo de urgencia del cuerpo de funcionarios por Auditoría de Guerra del Cuerpo del Ejército de Guadarrama⁶⁰. El asunto provenía, por lo tanto, del juez permanente de Funcionarios nº 2 quien el 20 de junio de 1939 admitía una serie de testimonios y documentos que incriminaban al artista en prácticas subversivas contra el nuevo régimen a raíz de, literalmente, “[...] ejerciendo el cargo de Comisario Director de la Escuela de Artes y Oficios, autorizó conferencia de Gallego Marquina, invitando al Procesado y pronunciando después una breve alocución”, según el nuevo Ministerio de Educación Nacional.

⁵⁷ Ministerio de Trabajo, Expediente de Eulogio Varela Sartorio, archivo familiar, 24 de abril de 1940.

⁵⁸ Ejército de Ocupación, notificación de Auditoría del Juzgado Militar de Guadarrama, archivo familiar, 17 de abril de 1939.

⁵⁹ En 1947, como veremos más adelante, sería el mismo artista quien solicitaría (con esperanza de obtener una mejora en sus ingresos por jubilación) ser incluido en una lista de represaliados, posiblemente en alusión a la “etapa roja” de *Abc*. A pesar de ello, sus vínculos con los altos mandos del ejército republicano fueron innegables incluso durante la guerra, como prueba, por ejemplo, el trato de favor hacia su hijo Jacinto, cuando por medio del Comandante de Ingenieros López Izquierdo lograría que aquel no batallara en el frente. Parece obvio que la postura ulterior del artista una vez pasado el conflicto se debiera más a un interés evidente por mejorar su posición económica tan debilitada tras el conflicto que por convicciones personales.

⁶⁰ El legajo se encuentra en el Archivo General e Histórico de Defensa con el número 367, 18.344.

El principal testimonio incriminatorio quedaría registrado a nombre de Joaquín Boguerín Montoro en declaración jurada, quien era por aquel entonces Director interino de la susodicha Escuela de Artes y Oficios de Madrid. A pesar de que la propia Policía Militar el 26 de julio de 1939 comunicaba al juzgado que no existía antecedente alguno del enjuiciado ello no impediría que el juez Sr. Aranguren declarara al maestro “procesado” el 27 de julio y dictara “prisión atenuada en su domicilio”, a la espera de recopilar los datos suficientes para emitir un veredicto que se prolongaría en el tiempo más de un año.

El 24 de agosto se tomaría declaración al acusador Joaquín Boguerín Montoro, quien se ratificaría en la acusación a Eulogio Varela fundamentada en que el artista portuense era “de ideas izquierdistas, aunque sin definición concreta” y en que la susodicha conferencia fue debida a “las autoridades marxistas”, celebrada “en la sección 7^a” de la calle de Don Ramón de la Cruz. Dicha conferencia se desarrollaría según el testigo en “[...] términos completamente opuestos e injuriosos para el Caudillo y colaboradores del Movimiento Nacional”. Además, Boguerín⁶¹ añadiría los nombres de Ramón Navarrete, ingeniero y profesor también de la Escuela de Artes y Oficios y de los también profesores Eugenio Lafuente, Francisco Alonso Viso y José Ordoñez como testigos de la acusación. Un día más tarde, el 25 de agosto, se le tomaría declaración indagatoria al propio Varela, quien señalaría que nunca había pertenecido a ningún partido político del Frente Popular, reconociendo además que como Comisario Director de la Escuela de Artes y Oficios autorizó la conferencia de Gallego Marquina por “orden gubernamental”. En la misma concretaría que la conferencia tan solo se centró en los logros de la República, sin ningún tipo de injurias para nadie. Su propia alocución serviría, según sus palabras, tan solo para agradecer su colaboración al conferenciante y en ningún caso como alegato político. Al igual que el acusador, Eulogio citaba a los profesores José Ordoñez Valdés y Luis Niño como testigos de lo declarado. Consecuentemente el artista sería condenado a arresto preventivo domiciliario que alternaría entre su nueva casa en la localidad de Cercedilla y el piso de la calle Diego de León nº 7-9.

Uno de los atenuantes en la causa sería, al parecer, el informe que desde Prensa Española su jefe de personal, Tomás García Escudero, remitiría a las autoridades en defensa del acusado. En dicho reporte se detallaba su vida laboral en la empresa, así como se refrendaba el reingreso del maestro una vez se consumó la toma de Madrid por las tropas sublevadas y se depuró el anterior consejo de Administración en su etapa roja. A pesar de ello, debido a la avanzada edad del artista, se acordaría su jubilación. Este apoyo de la que había sido su empresa toda la vida sería, al parecer, petición del mismo Varela, quien presa de las circunstancias llegaría incluso a escribir a la postre, el 1 de septiembre, una carta manuscrita dirigida al juzgado militar nº 2 para funcionarios por temor “[...] de no haber logrado precisar en mi declaración del día 25 de agosto, cuanto deseé manifestar [...]”⁶². En dicho documento insistía en descartar que Gallego Marquina se manifestara en contra del Caudillo, además de excusarse al no recordar nítidamente todo el acto, debido a su avanzada edad y a los problemas de atención y oído que sufría por ello. En cuanto a su papel como organizador señalaría que fue en cumplimiento siempre de orden ministerial y que acudió a ello incluso “coaccionado”, liberando de esa labor a otros profesores y alumnos e insistiendo en la idea de encargarse personalmente, asumiendo con ello el riesgo, y que en vez de llevar la conferencia al salón de actos de la Escuela, por minimizar su transcendencia, la condujo a un local de aforo más reducido fuera de ella. Según sus palabras, fue todo un ejercicio de “resistencia pasiva” y para apoyar su tesis rogaba al juez que pidiera a la Secretaría de la Escuela de Artes y Oficios que expidiese copia del oficio del Ministerio de Instrucción Pública, recalcando su ausencia de postura política, al no haber pertenecido nunca ni a partido político ni sindicato alguno.

⁶¹ El mismo Joaquín Boguerín adjuntaría un oficio enviado por Varela a D. Albino J. Gallego Marquina como prueba de relieve para la causa, el 31 de agosto de 1939. En dicho oficio se aclaraba que la conferencia de Gallego Marquina estaba encuadrada en una serie de cursos de verano y que llevaba por título “La importancia social de las Escuelas de Artes y Oficios”, organizada desde el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes.

⁶² Esta ampliación realizada por el propio artista de su declaración, así como todos los testimonios, se conservan en el mismo dossier del Archivo General e Histórico de Defensa.

A principios de septiembre se tomaría declaración a los testigos propuestos por el acusado y la acusación. Uno de ellos era el profesor José Ordóñez Valdés, propuesto por ambas partes, quien remarcaba que Varela era una persona de izquierdas, principalmente a raíz de julio de 1936, además de atestiguar las declaraciones injuriosas contra el Caudillo y el bando sublevado tanto del conferenciante como del mismo Varela, quien en su alegato final –según este– se posicionó de acuerdo con todo lo expuesto por Gallego Marquina, “siendo la conferencia celebrada por orden ministerial con motivo del aniversario del 18 de julio”. Por su parte, Ramón Navarrete Maiocchi volvía de nuevo a señalar a Eulogio como “persona de izquierdas” pero no podía precisar los comentarios de la conferencia por no haber asistido, aunque por lo escuchado a otros compañeros creía que sí se produjeron ofensas hacia las nuevas autoridades. En la misma línea se manifestarían Antonio Lafuente Castell y Luis Barrera Esteban. El único testimonio favorable para el portuense sería el de Luis Niño González, quien aseguraría no poder precisar la postura política del procesado ni tampoco los términos de la conferencia, así como el alegato final del profesor Varela. Además, apostillaba que el procesado le merecía “[...] un buen concepto, considerándole como persona de orden”.

En noviembre, el panorama empezaría a aclararse mínimamente para sus intereses ya que, desde la Dirección General de Seguridad del Ministerio de la Gobernación, el Comisario Jefe remitía un nuevo informe en el que se descartaba cualquier vínculo político del acusado ni en su periplo en la Escuela de Artes y Oficios ni en *Abc*, donde incluso se opuso al comité rojo de la empresa. A pesar de ello la situación seguiría siendo delicada hasta bien entrado el año de 1940. De hecho, el 28 de mayo de ese año, en un informe dirigido al juez instructor, aún se mantenía la petición de delito de rebeldía para el artista, penado por los artículos 238 y 240 del Código de Justicia Militar.

Finalmente, el 5 de junio de 1940 el Consejo de Guerra Permanente declaraba el sobreseimiento de la causa al Auditor de Guerra⁶³, no hallando “responsabilidades exigibles en vía judicial” y estimando la “libertad definitiva” del encausado, quedando archivado definitivamente el 14 de junio de 1940 (fig. 5).

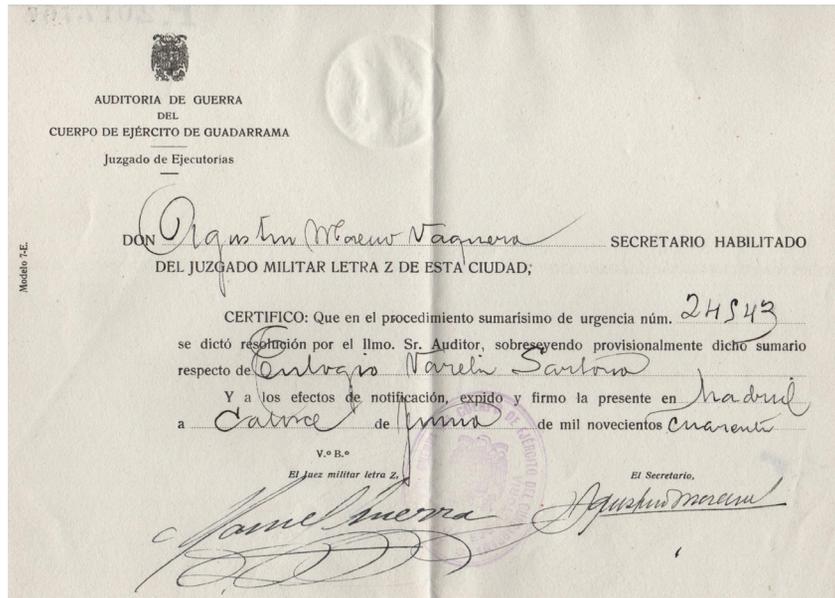


Fig. 5. Notificación auditoría de guerra del Cuerpo de Ejército de Ocupación de Guadarrama. Juzgado de Ejecutorias. Procedimiento sumarísimo de urgencia 24.543, resolución y sobreseimiento, 14 de junio 1940. Archivo familiar.

⁶³ Agustín Moreno Noguera, secretario del juzgado militar letra z de Guadarrama, carta de sobreseimiento del proceso sumarísimo 24.543, archivo familiar, 14 de junio de 1940.

Sin duda todo este perverso proceso de más de un año de duración hubo de significar un duro revés para el autor después de la guerra y supone el hallazgo más sorprendente en esta investigación. A pesar del alivio de su resolución favorable, aquel incidente preludearía una nueva odisea, centrada entonces en afrontar sus años de jubilación de la manera más digna posible.

La guerra por los años trabajados (1940-1955)

Casi un mes antes de la resolución de su causa, en concreto el 24 de abril de 1940, desde la Dirección General de la Deuda y Clases Pasivas se emitía un informe sobre la vida laboral de Varela en el que quedaban ya definidos los parámetros de la que había de ser su jubilación⁶⁴. En dicho expediente se le reconocían “por orden 28 años, 2 meses y 21 días de servicios abonables”, y se reiteraba:

[...] un derecho al señalamiento del haber pasivo de 4000 pesetas anuales, abonables desde el primero de septiembre de 1938 siguiente a su jubilación marxista hasta el último de febrero de 1939 anterior en que volvió a percibir haberes activos y desde el 22 de septiembre de 1939 siguiente a su cese en el percibo de haberes activos por jubilación acordada por el Gobierno Nacional hasta el 31 de diciembre del mismo año [...]

Dichos términos parecían a todas luces insuficientes al maestro, subsumido en una situación crítica tras el conflicto por los esfuerzos que tanto él como su esposa habían tenido que acometer para ayudar a sus hijos y sus respectivas familias durante la contienda.

Tal fue así que varios años más tarde, en enero de 1947, cuando los efluvios de la guerra y de su amarga experiencia con su proceso militar habían remitido, decidiría solicitar a las autoridades lo que supone otro interesante descubrimiento: su inclusión en un censo de represaliados –habida cuenta posiblemente de su jubilación en *Abc* tras la incautación de la empresa⁶⁵– con el objetivo de revisar los parámetros de sus prestaciones por jubilación (fig. 6).

En respuesta le solicitarían una serie de datos desde la Administración, entre los que destacaban las aclaraciones de si tuvo que salir del país durante las hostilidades, si sufrió cautiverio o si prestó servicio en las filas del ejército nacional. Este proceso se prolongaría hasta el verano como demuestran varios escritos⁶⁶ que el maestro como respuesta a tales requisitos realizaría, en los que se dejaba claro que nunca huyó del país y que tampoco formó parte del ejército nacional. Se adjuntaba además una cuenta de años trabajados que con sueldo (se entiende como parte de plantilla y no como mero colaborador) ascendían a 19 años, 5 meses y 20 días. Era en ese punto donde radicaría, al parecer, el problema, en las cantidades que con respecto a sus años en plantilla tanto en Prensa Española como en la Escuela de Artes y Oficios le correspondían en su jubilación, claramente insuficientes tal y como él mismo dejaría claro en otra curiosa nota manuscrita en la que hablaba sobre la importancia del número 8 en su vida y cuyo epílogo no podía ser más definitorio: “[...] 1938, jubilación, sin ganar una peseta”⁶⁷.

Por desgracia desconocemos la manera en que prosperó esta solicitud de pertenecer a un censo de represaliados, pero resulta muy interesante al menos poder constatar la existencia de dicho censo en tiempos de la dictadura militar y cómo posiblemente muchas personas vieron con ello una forma de suavizar las duras condiciones de la posguerra en España.

⁶⁴ Enrique de la Villa y Camacha, expediente firmado por el jefe de Administración y Clases Pasivas, archivo familiar, 24 de abril de 1940.

⁶⁵ Ministerio de Trabajo, solicitud de requerimientos a la petición registrada con número de expediente 3.533/43 en la Delegación Provincial de Trabajo de Madrid, archivo familiar, 3 de junio de 1947.

⁶⁶ Eulogio Varela Sartorio, escrito de respuesta al Delegado Provincial de Trabajo, archivo familiar, ca. 1947.

⁶⁷ Eulogio Varela Sartorio, manuscrito, archivo familiar, ca. 1950.

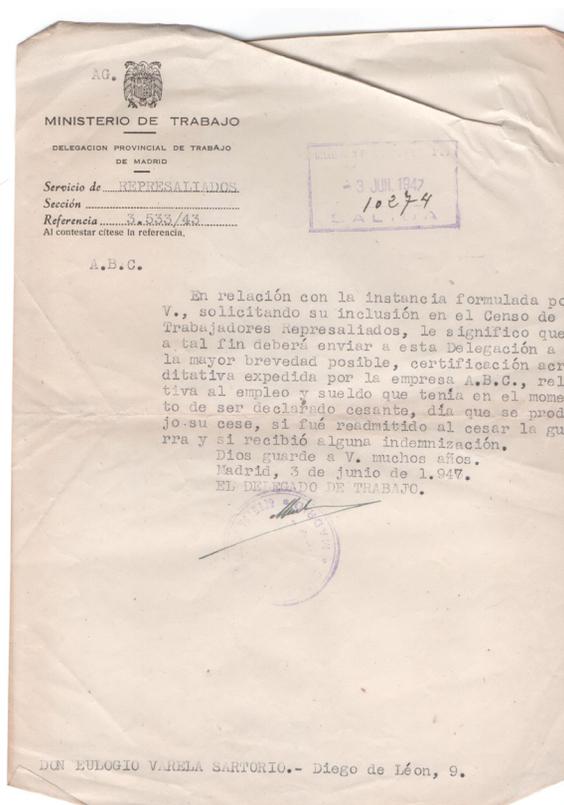


Fig. 6. Respuesta del Ministerio de Trabajo, Delegación Provincial de Madrid, con motivo de la solicitud censo de represaliados. 3 de junio de 1947. Archivo familiar.

A partir de este momento, el artista, que ya contaba 80 años, afrontaría la recta final de su vida afanado en aliviar sus achaques de salud, sin marginar por ello su actividad artística que en estos instantes se focalizaban en su faceta de exlibrista, acuarelista y en sus apuntes pictóricos; una faceta esta última que nunca abandonó a pesar de que como él mismo reconocía “pintor nunca logró ser” (fig.7). Gran parte de sus últimos apuntes dibujísticos y pictóricos se los dedicaría a la naturaleza, protagonista en la tranquilidad de su casa en la sierra madrileña, así como a repasar su biografía; por un lado, para el artículo que su admirado Esteve Botey había de escribir sobre su figura, pero por otro, como repositorio vital para él mismo.

Como ya vimos, durante estos últimos años la correspondencia con el maestro catalán sería abundante debido a varios trabajos que el barcelonés estaba preparando sobre exlibristas, tanto para un libro de la editorial Aguilar, como para algunos artículos en la *Revista Bibliográfica y Documental*, así como para la de la Asociación de Exlibristas de Barcelona o para documentar la obra ya citada de su amiga, la grafóloga Matilde Ras. En la mayor parte de esta correspondencia, al margen de quedar nítidamente clara la admiración mutua entre ambos, se hallan varias peticiones por parte de Botey de algunos exlibris suyos con el fin de reproducirlos, amén de datos sobre su vida y obra para acompañarlos. En una de esas cartas de 1954 es en la que Eulogio, como vimos, incluiría buena parte de la información biográfica que acompaña este trabajo, y siempre según sus palabras “sin trabazón literaria ya que carezco en absoluto de dotes adecuadas para ello [...]”, exhibiendo el orgullo que le merecía ese interés por parte del “insigne” Esteve Botey⁶⁸.

⁶⁸ En alusión a su faceta de exlibrista en estas misivas Varela reconoce que su interés por el mundo del exlibris se debió, por un lado, a un familiar suyo llamado Isidoro Iriarte y, por otro lado, a su amigo el licenciado en medicina, Pablo Gómez Amezáa.

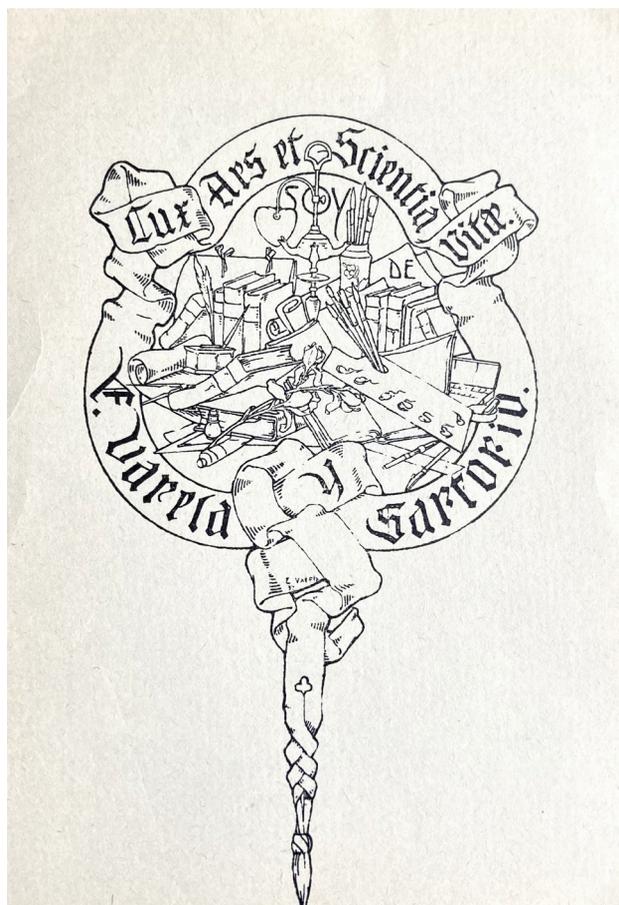


Fig.7. Eulogio Varela Sartorio, *Ex libris E. Varela Sartorio*.
Lux, ars et scientia vita, tinta sobre papel, 43 x 49 x 54 cm.
 El Puerto de Santa María de Cádiz, Museo Arqueológico
 Municipal de El Puerto de Santa María de Cádiz.

Durante su último año de vida de 1955, el maestro gaditano, quien fallecería unos meses después que su íntimo amigo, vería al menos como desde los ámbitos más elevados del mundo académico personificado en las palabras de su colega se le otorgaba un reconocimiento que la historiografía a la postre obviaría.

Conclusiones

A pesar de aportar con el presente trabajo importantes atisbos de luz sobre Eulogio Varela, siguen prevaleciendo dudas sobre determinadas cuestiones y la manera en que afectarían algunos hechos a su carrera. Es el estudio cronológico de este archivo, con toda la complejidad inherente que implica profundizar por sus peculiaridades en cualquier fondo familiar, la llave idónea para intentar aclarar parcialmente ciertos acontecimientos en la vida del artista, especialmente desde 1931, fecha a partir de la que se le perdía la pista, ya que añade una información vital hasta ahora desconocida que comporta al mismo tiempo un resquicio abierto a ciertos interrogantes, resultantes de tales sucesos y que, por desgracia, siguen perteneciendo en muchos casos al ámbito de las conjeturas.

Resulta natural inquirir sobre el influjo que tuvieron ciertas cuestiones y proseguir formulando preguntas tales como ¿cuál fue ese hecho que según él marcó su personalidad desde la infancia?, ¿estuvo el maestro

entre dos fuegos durante el periodo bélico?, ¿si su formación ideológica y sus contactos siempre estuvieron cerca de los postulados *institucionistas*, por qué fue destituido como Comisario Director de la Escuela de Artes y Oficios a pesar del apoyo de elementos como Ángel Ferrant?, ¿se negó a depurar compañeros fascistas como Director de la Escuela?, ¿fue visto como un elemento sospechoso por las autoridades republicanas cuando fue destituido como Comisario Director por su pasado laboral en una empresa tan conservadora como Prensa Española?, ¿conoció tensiones con el Ministerio de Instrucción Pública en la época de presidente del jurado de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes?, ¿cuál fue la intención oculta detrás de su denuncia ante las autoridades franquistas en 1939? También resta poder aclarar las características de esa “lista de represaliados” en la que el autor pidió ser incluido.

Es en resumen este texto un aporte en la tarea de cumplimentar ciertos vacíos cronológicos y biográficos del que para muchos fue el “Alphonse Mucha nacional” y que atañían tanto a su carrera artística como, esencialmente, a su vida. Se matiza así una supuesta “normalidad” vital que pudo restar para sus biógrafos posteriores interés y un halo de mitología a su figura, así como un pretendido acicate para ahondar en este fondo documental⁶⁹, de cuyo pormenorizado estudio y análisis se pueden extraer diversas lecturas que incluso afectan a ciertos mecanismos, como vimos, del contexto artístico nacional de finales del siglo XIX hasta mitad del siglo XX y a sus interrelaciones.

ANTONIO JOSÉ APARICIO BENÍTEZ es licenciado en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid (2001) y doctor por la misma Universidad (2016) con la defensa del trabajo de tesis *Eulogio Varela. Ilustrador y diseñador gráfico modernista para Blanco y Negro y Abc (1898-1936)*. Ha realizado labores de comisariado, catalogación y coordinación de exposiciones para el Museo Abc de Madrid desde el año 2013 hasta 2019, destacando las exposiciones *Donde habita el agua* (2012), *Ven a soñar* (2014) y *Eulogio Varela, modernismo y modernidad*, celebrada en 2014 en Madrid y en 2015 en su itinerancia en el Real Alcázar de Sevilla. Además, ha venido colaborando en diferentes proyectos con el citado museo hasta 2019. Es autor del libro catálogo de la exposición *Eulogio Varela, modernismo y modernidad* y del artículo “Eulogio Varela. La mano y la máquina” para la revista digital *Las nueve musas* (2020).

Email: antoapabe@gmail.com

Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9871-3310>

⁶⁹ Este registro de documentos descansa ya en los fondos del Museo Nacional de Artes Decorativas tras la reciente donación familiar y en breve quedara a disposición de investigadores.

Confabulaciones en torno al arcabuz: retornos angelicales y reflujos apócrifos en Demian Schopf y Juan Domingo Dávila*

Conspiracies around the arquebus: angelic returns and apocryphal ebbs in Demian Schopf and Juan Domingo Dávila

Ignacio Veraguas Caripan
Universidad de Chile

Fecha de recepción: 31 de diciembre de 2022
Fecha de aceptación: 18 de mayo de 2023

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 35, 2023, pp. 137-155

ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<https://doi.org/10.15366/anuario2023.35.006>

RESUMEN

El artículo aborda el empleo alegórico (Benjamin) del prototipo del ángel arcabucero, representación pictórica virreinal andina propia del siglo XVII, en dos artistas chilenos contemporáneos, con énfasis en las referencias cruzadas que *conjura* (Jáuregui) la imagen. Para este propósito situamos la serie fotográfica *La revolución silenciosa* (2001-2002) de Demian Schopf en diálogo con la obra gráfica *Portrait of Bungaree* (1991) de Juan Domingo Dávila. A partir de una lectura en detalle de cada una de las obras, proponemos que el común de la androginia y el travestismo elaborado alegóricamente en el ángel evidencia el componente político de las imágenes. Finalmente, se propone que la incongruencia temporal y la mixtura icónica puede ser leída a partir de la posición del “testigo barroco” (Bolívar Echeverría), es decir, en una mirada que habita el litigio en lugar de comulgar con una testificación acabada.

PALABRAS CLAVE

Arte contemporáneo. Arte chileno. Ángel arcabucero. Demian Schopf. Juan Domingo Dávila.

ABSTRACT

The article deals with the allegorical use (Benjamin) of the prototype of the harquebusier angel, a pictorial representation of the Andean viceroyalty typical of the 17th century, in two contemporary Chilean artists, with emphasis on the cross references that the image *evokes* (Jáuregui). To do this, we situate the photographic series *La revolución silenciosa* (2001-2002) by Demian Schopf in dialogue with the graphic work *Portrait of Bungaree* (1991) by Juan Domingo Dávila. From a detailed reading of each one of the works, we propose that the common of androgyny and allegorically elaborated transvestism in the angel show the political component of the images. Finally, it is proposed that the temporal incongruity and the iconic mixture can be read from the position of the “baroque witness” (Bolívar Echeverría); that is, from a look that inhabits the litigation instead of communing with a finished testimony.

KEY WORDS

Contemporary art. Chilean art. Harquebusier angel. Demian Schopf. Juan Domingo Dávila.

* Este artículo se enmarca en la investigación para la Tesis de Magíster en Teoría e Historia del Arte de la Universidad de Chile, programa financiado por la beca nacional ANID.



Fig. 1. Anónimo, *Asiel Timor Dei*, c. 1680, óleo sobre lienzo, 160x110 cm, Museo Nacional de Arte (Palacio Díez de Medina), La Paz.

¡inaceptable desde todo punto de vista!
yo sospecho que el cielo se parece más
a un tratado de lógica simbólica
que a una exposición de animales.

Nicanor Parra¹

En los mitos andinos y en la teología cristiana el Inca o los ángeles, los *huaminca* o los mensajeros del Señor, no son personas sino funciones que pueden ser sustituidas dentro de la misma lógica simbólica.

Ramón Mujica Pinilla²

Bien hayan aquellos benditos siglos que carecieron de la espantable furia de aquestos endemoniados instrumentos de la artillería, a cuyo inventor tengo para mí que en el infierno

¹ Nicanor Parra, "XIV", *Sermones y prédicas del Cristo de Elqui* (Valparaíso: Ganymedes, 1979).

² Ramón Mujica Pinilla, *Ángeles apócrifos en la América virreinal* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1996), 304.

se le está dando el premio de su diabólica invención, con la cual dio causa que un infame y cobarde brazo quite la vida de un valeroso caballero.

Miguel de Cervantes³

El arcabuz o lo interesante

El poder de la imagen del ángel radica en el largo alcance de su capacidad de fascinar, incluso en aquellos territorios e imaginarios en los que su ingreso porta la marca de un proceso de dominación, masacre y violencia. Una variante iconográfica puede dar fe de lo anterior, ángeles con sitio en la historia del arte por la gracia de su excentricidad –o cuya presencia enigmática les ha otorgado un lugar en el terreno de lo interesante–. Nos referimos a los ángeles arcabuceros, producciones de la pintura virreinal andina del siglo XVII que, tal como indica su título, se distinguen de otras manifestaciones al portar un arcabuz –arma de fuego de avancarga– en lugar de espadas u otras armas de combate a corto alcance, atributo al que se suman sus nombres apócrifos y vestimentas pomposas. Tales elementos, inéditos en imágenes previas y aún signados por una interrogante histórica e iconográfica, le han asegurado a este tipo angelical un puesto incluso en el arte contemporáneo. En el presente ensayo abordaremos el empleo *alegórico* del ángel arcabucero en la obra de Demian Schopf en diálogo a través de la misma figura con la obra de Juan Domingo Dávila. El ángel arcabucero, proponemos, es citado como expresión del litigio de la memoria en la imagen, emblema de las tretas, tácticas y estrategias travestidas en la pugna política y en la conformación de un imaginario.

Al volver sobre los cuerpos pictóricos de los ángeles arcabuceros, las obras no citan simplemente una figura dentro de un repertorio disponible, sino que alechugan ese pasado (pendiente) con la imagen del presente. Retomamos esta noción temporal desde el pensamiento de Walter Benjamin, cuyo nombre a lo largo de este ensayo no tiene como propósito una aplicación metodológica al ‘objeto de estudio’, sino que, por el contrario, se encuentra involucrado en el pensamiento mismo de las obras. Así como la escritura crítica latinoamericana y chilena ha vuelto indeleble a la letra del filósofo de origen judío⁴, también el arte chileno contemporáneo ha reflexionado a la par con la prosa benjaminiana, tal como lo ha evidenciado Nelly Richard: “Las obras chilenas entraron en connivencia con los textos de W. Benjamin saltándose muchas veces los relevos del saber universitario”⁵. Por nuestra parte, proponemos que en la especificidad de las obras que abordaremos la alegoría genera un espacio crucial para el pensamiento, un espacio tanto para el pasado como para el presente. Previo a un examen de las representaciones contemporáneas de los ángeles

³ Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Alberto Blecua (Barcelona: Espasa, 2010), 497.

⁴ Mabel Moraña expone que entre el pensamiento benjaminiano y el pensamiento latinoamericano se ha formado un verdadero *love affair* que, lejos de menguar su pasión, se ha incrementado en las últimas décadas; este lazo, de cierta manera, se explicaría mediante el énfasis político de la recepción benjaminiana para interpretar la “existencia histórica” de Latinoamérica. Véase Mabel Moraña, “La filosofía de Walter Benjamin y la modernidad periférica”, en *Filosofía y crítica en América Latina. De Mariátegui a Sloterdijk* (Santiago de Chile: Metales Pesados, 2018), 249, <https://doi.org/10.2307/j.ctvckq6wd>. En el caso chileno, según Miguel Valderrama, tanto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, presente en las discusiones sobre arte y política a mediados de los setenta, así como *Sobre el concepto de historia*, cobran vigencia para el debate a nivel nacional, más aún en torno a la importancia de “la tradición de los oprimidos con la idea de felicidad”. Véase Miguel Valderrama, “Parerga”, en *Modernismos historiográficos. Artes visuales, postdictadura, vanguardias* (Santiago de Chile: Palinodia, 2008), 90-91. No se debe desatender, de igual manera, el alcance del análisis benjaminiano sobre la violencia en *Para una crítica de la violencia (1920-1921)* que –si seguimos en el caso chileno– encuentra una congregación de lecturas en la publicación de *Letal e incruenta. Walter Benjamin y la crítica de la violencia*, eds. Pablo Oyarzún, Carlos Pérez López y Federico Rodríguez (Santiago de Chile: LOM, 2017). A partir de lo expuesto, es plausible afirmar que la inclusión del pensamiento de Benjamin en un ensayo sobre historia del arte en Chile no solo obedece a una decisión metodológica en el orden de lo pertinente, sino que adopta un carácter necesario al pretender ingresar al discurso crítico de la región.

⁵ Nelly Richard, “Roturas, memoria y discontinuidades (homenaje a W. Benjamin)”, en *La insubordinación de los signos* (Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1994), 15. Esta lectura, realizada por la crítica en 1994, enfatiza las artesanías de la memoria en las obras luego del golpe y durante el proceso de transición democrática en Chile.

arcabuceros, es preciso, entonces, exponer la noción de alegoría, así como también indicar algunas lecturas relevantes con respecto a la presencia angelical en el virreinato andino del siglo XVII.



Fig. 2. © Demian Schopf, *Gula*, de la serie *La revolución silenciosa*, 2002, impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de 310 gr./m², 105x130 cm, Santiago de Chile.

La trama temporal indicada, y la relación entre pendiente e imagen, encuentra su expresión en la alegoría. En *El drama (Trauerspiel) barroco alemán* (1925), redactado para su tesis de habilitación (por cierto, rechazada), Benjamin señala que la alegoría “no es una técnica lúdica de producción de imágenes, sino que expresión, tal como es, sin duda, expresión del lenguaje, y también la escritura”⁶. La alegoría es un hecho del lenguaje, pero en una comprensión intensa de la materialidad de la letra cuyo resultado es la opacidad de la palabra. Por este motivo la noción de alegoría ha sido una clave de lectura sobre el primer barroco y su gesticulación en el dominio colonial o virreinal americano, especialmente sobre obras, estilos y gustos en la contemporaneidad que compartirían esta línea. Lo neobarroco ha pretendido dar lugar a este fenómeno y si podemos ingresar al conjunto a partir de esta clave, no se debe tan solo a las señales de lo colonial y lo latinoamericano que facilitan su etiquetado, sino a las interrogantes realizadas en las obras mismas. Precisamente la alegoría introduce la pregunta respecto a un pasado hecho pedazos que requiere de una lectura

⁶ Walter Benjamin, “El origen del *Trauerspiel* alemán”, en *Obras completas* I.1., trad. Alfredo Brotons Muñoz (Madrid: Abada, 2010), 379.

crítica que establezca un instante de legibilidad con el presente⁷. La historia sería el punto de llegada de tal legibilidad, que en el pensamiento de Walter Benjamin corresponde al “tiempo-ahora” (*Jetztzeit*), un tiempo colmado o alcanzado por la actualidad, tal como expone Eduardo Cadava⁸.

El retorno de un motivo como el del ángel arcabucero puede reflexionar desde la alegoría como un resto superviviente en lugar de manifestar intenciones ilustrativas del término, o incluso del pasado. A diferencia del símbolo, al menos en la distinción fundada en la estética moderna posromántica, la alegoría no sostiene una correspondencia plena entre significado y significante, ni una claridad entre la palabra y la cosa designada que establece una suerte de inmutabilidad en el mundo que nombra; una diferencia, entonces, de orden temporal⁹. La demora como duración en la alegoría, contraria a la transparencia inmediata del símbolo, es capaz de acunar un residuo fantasmal en lo actual, condición que Idelber Avelar acentúa al declarar que “el duelo es la madre de la alegoría”¹⁰. El *duelo* engendra a la alegoría como matriz que conlleva tanto un *conflicto* como un trabajo *póstumo*. Avelar nos recuerda que Benedetto Croce caracteriza lo alegórico como “una criptografía o escritura”; y aunque sus precisiones buscaron identificar un defecto, innegablemente subrayan el carácter póstumo “en la materialidad de una inscripción” que visualiza a la alegoría como un “residuo de reminiscencia”¹¹. El rendimiento crítico de Walter Benjamin, en este contexto, radica en establecer ese pendiente con un pasado aparentemente acabado, un encargo histórico que permanece en espera y que, en tanto espera, e incluso como esperanza y promesa de *re-presentación* “tiene el carácter de una imagen”¹². Potencialmente una figura en clave neobarroca no ocuparía el pasado como insumo creativo (y sopesarlo es el trabajo crítico), sino que establecería con ese pasado (en conflicto, *no acabado*) una cita en deuda (en duelo, *no acabado*) que permite volver a presentarlo.

Tanto los precedentes iconográficos de estas representaciones como sus interpretaciones en la esfera simbólica de la sociedad virreinal se perfilan como objetos de discusión (atracción y enigma confirman su complejidad en la figura de los ángeles arcabuceros): ¿corresponden tan solo a muestras de la dominación de conquistadores y evangelizadores españoles, o bien, evidencian en su excentricidad un atisbo de resistencia indígena o mestiza? La engañosa polaridad de la pregunta no pretende ocluir la discusión para elegir una u otra oposición, sino advertir un primer acercamiento evidente y contradicho en las obras que estudiaremos.

Si atendemos al circuito colonial de exportaciones icónicas europeas nos encontraríamos frente a una importación americana obligada; sin embargo, no es obvia que la misma población local fue la encargada de producir las imágenes que, aunque prefabricadas, en su práctica derivaron en resultados con modificaciones sustanciales¹³. Estas menciones bastarían para dimensionar en parte la complejidad de la circulación de las imágenes. Sin embargo, la posibilidad de complejizar las lecturas, podemos sugerir, acaso sea parte de la inventiva de la propia

⁷ Al respecto, escribe Sergio Rojas: “La escritura barroca, como alegoría emblemática, como cifra de jeroglíficos, como ruinas acumuladas en una composición visual, constituyen un materialismo del sentido, que implica, a la vez, la posibilidad de trascendencia desde un presente atiborrado de escombros que no corresponden a un acto de destrucción, sino a un pasado literalmente hecho pedazos”. Sergio Rojas, “Walter Benjamin: alegoría y melancolía”, en *Escritura neobarroca. Temporalidad y cuerpo significante* (Santiago de Chile: Palinodia, 2010), 191.

⁸ Eduardo Cadava, *Trazos de luz. Tesis sobre la fotografía de la historia* (Lanús: Palinodia, 2014), 147.

⁹ Marc Berdet, “Símbolo y alegoría o redención y melancolía: estética del barroco según Walter Benjamin”, *Revista de Filosofía* 74 (2008): 34, <https://doi.org/10.4067/S0718-43602018000100021>.

¹⁰ Idelber Avelar, “Introducción. Alegoría y postdictadura”, en *Alegorías de la derrota. La ficción dictatorial y el trabajo del duelo* (Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2011), 18.

¹¹ Avelar, “Introducción. Alegoría y postdictadura”, 17.

¹² Tal como expone Pablo Oyarzún: “allí donde la esperanza no se cumple, tiene que mantenerse anticipando lo que espera. Y es justamente esta anticipación la que, como rasgo fundamental de la esperanza, tiene el carácter de la imagen, a condición de que entendamos a ésta como una promesa de presencia, una re-presentación que no solo se limita a sustituir lo que falta, a compensarnos y a consolarnos por su falta, sino que lo promete dándonos una primicia o, mejor dicho, una prenda de presencia. Como prenda de presencia habría que entender, pues, a la imagen: una tal podría ser también –y quizá especialmente– un nombre, en que la imagen misma se borra”. Pablo Oyarzún, “Cuatro señas sobre experiencia, historia y facticidad”, introducción a Walter Benjamin, *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, trad. Pablo Oyarzún (Santiago de Chile: LOM, 2009), 22.

¹³ Un comentario con mayor detención sobre estas discusiones se encuentra en las primeras secciones de Escardiel González Estévez, “Compañías militares de ángeles en la cultura visual hispánica durante la Edad Moderna”, *Libros de la Corte*, monográfico 5 (2017): 119-44.

investigación sobre la producción simbólica americana que, a su vez, *vuelve a presentar el presente colonial*. Si seguimos la exposición de Franklin Pease sobre los estudios andinos, es a partir de la década del sesenta que el matiz de las interpretaciones en un grupo considerable de estudios ha variado desde tan solo la constatación de la colonización, como una facticidad del pasado, hacia la integración de la pertinencia de las reinterpretaciones y manufacturas americanas, de la participación en la “tensión y creación del mundo colonial” (introduciéndose con timidez, para ese momento, la ya invocada noción de resistencia o negociación)¹⁴. Este cambio, iniciado con estudios etnológicos en los cincuenta, se cimenta en la década del setenta cuando los sujetos andinos ya no son presentados como meros elementos pasivos de una codificación externa: la escritura de una historia andina permite, a su vez, a los sujetos andinos ser partícipes de su historia, agentes que negocian, con las limitantes propias de la violencia impuesta, las formas y el imaginario que conforman la sociedad colonial¹⁵.

En cuanto a los ángeles arcabuceros, los estudios de José de Mesa, Teresa Gisbert y Héctor Schenone en la década del ochenta, así como los de Ramón Mujica Pinilla y José Emilio Burucúa en los noventa, han planteado fuentes y referencias para reconstruir los orígenes iconográficos de las series y ciclos de los ángeles arcabuceros de las iglesias andinas. Mujica Pinilla ha reconstruido el culto angélico en la cultura y sociedad europea medieval, renacentista y barroca para comprender su actualización en las colonias americanas. Los evangelizadores, así como también propone Gisbert, en lugar de realizar un corte abrupto con respecto a las tradiciones previas, incluyen en el horizonte histórico cristiano la memoria del territorio colonizado, como una operación providencialista que puede ser sintetizada en una frase del apóstol Pablo convertida en máxima evangélica: “Pues bien, vengo a anunciaros lo que adoráis sin conocer”¹⁶. El culto angelical incorporó en el terreno andino cristianizado componentes preincaicos e incaicos con fines catequísticos para condensar en el ángel similitudes tácticas. Con este propósito, los evangelizadores habrían aprovechado la carga mágico-mística de las plumas para su prestigización en la figura del ángel, así como también el sentido meteorológico de deidades previas¹⁷. En las lenguas quechua y aimara la etimología del arcabuz remite a fenómenos atmosféricos, lo que posiciona a los ángeles como verdaderos portadores de los rayos y los truenos, cualidad que también comparte la divinidad andina Viracocha¹⁸.

¹⁴ Franklin Paese, Prólogo a Teresa Gisbert, *El Paraíso de los Pájaros Parlantes* (La Paz: Plural, 2001), xii.

¹⁵ Franklin Paese, Prólogo, xiii. Incluso la noción de “colonial” ha sido puesta en pugna y se ha enfatizado, en cambio, el uso de “virreinos” con el propósito de no reducir a una “bipolaridad determinista” tres siglos de dominio político, junto a la recepción, difusión, actualización y circulación de ideas. Véase Karl Kahut y Sonia V. Rose, Introducción a *La formación de la cultura virreinal*, eds. Karl Kahut y Sonia V. Rose (Frankfurt: Vervuert / Madrid: Iberoamericana, 2000), 7-8, <https://doi.org/10.31819/9783964563927-001>. Véase también: *Pensamiento europeo y cultural colonial*, eds. Karl Kohut y Sonia V. Rose (Frankfurt: Vervuert / Madrid: Iberoamericana, 1997), <https://doi.org/10.31819/9783964563903>.

¹⁶ *Biblia de Jerusalén*, Hechos 17, 23. Desde esta perspectiva, como ha expuesto Serge Gruzinski, el esmero radicaría en la introducción de un “falso recuerdo”, de la impregnación de una memoria e imágenes occidentales en el territorio dominado (o de una colonización, a la par, imaginaria). Véase Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*, trad. Juan José Utrilla (México: Fondo de la Cultura Económica, 1994).

¹⁷ El arte plumario es paradigmático al respecto, a partir de él se tendieron hilos tanto a la cosmología inca como al cristianismo medieval. Si seguimos la exposición realizada por Mujica Pinilla, los seres alados en el pasado andino se vinculan con el uso de las plumas en sus funciones políticas y simbólicas, desde los *wamanis*, espíritus de la montaña que posteriormente se compararán con ángeles caídos, los *huaminca*, soldados del dios Viracocha, hasta la asociación chamánica entre los ejércitos imperiales y las aves (Mujica Pinilla, *Ángeles apócrifos*, 277). En esta línea, el autor explica que fue a partir de una serie de reinterpretaciones del comportamiento de las aves, o directamente del contenido semántico dado a las plumas, que se pretendió desplazar la carga chamánica del arte plumario, vinculada “con el calendario agrícola inca, con el culto de los ancestros o la identidad étnica y política del usuario” (Mujica Pinilla, *Ángeles apócrifos*, 291). Cabe señalar que los usos del arte plumario fueron rápidamente asociados con la idolatría indígena por las instituciones de la cristiandad y prohibidos por las distintas instancias de la dominación colonial.

¹⁸ Escribe Teresa Gisbert: “Los idiomas indígenas utilizados en la zona que nos ocupa son aimara y quechua. Si recurrimos al *Vocabulario Aimara* de Bertonio (Juli, 1612), *Arcabuz* se traduce como *Illapa* y como *Kakhcha*, que son los nombres del rayo y del trueno. En el diccionario quechua de Holguín encontramos que el término *Illapa* lo hace extensivo a mosquete y pistola, además del arcabuz. Para este autor, ‘Yllarini’, inflexión de *Illapa*, significa *resplandecer, relumbrar, relucir y alumbrar*. Por *Kacha* traduce Holguín *centella*” (Gisbert, *El Paraíso de los Pájaros Parlantes*, 106). Al respecto, Mujica señala el hecho lógico de que los arcabuceros porten los truenos en las manos: “Ellos son los responsables de las tormentas y de las lluvias, los que hacen girar los astros en el firmamento y los que salvan las almas. Con el fin de evitar un cataclismo cósmico” (Mujica Pinilla, *Ángeles apócrifos*, 269).

En estas correspondencias celestes el ángel ocupa un lugar privilegiado, una posición que tiene tanto de injerto como de raíz solapada. En esta brecha el arte contemporáneo ha posado su mirada, en el contacto contaminado y en el litigio de poder evidenciable en la *cuestión colonial* que porta tal imagen. La ola de desposesiones y violencia en el continente latinoamericano no enmarca la cuestión colonial en un hecho pasado, según Carlos Jáuregui su ingreso se posibilita a partir de la *conjura* de sus espectros en una doble acepción: como *conjuro* o sortilegio, o bien, como *conjura* y confabulación¹⁹. Aunque una parte considerable de la escritura (en un amplio sentido) de los colonizadores pretendió borrar el mundo americano, en sus vacilaciones, en sus no decires y excedentes se encuentra una abertura crítica hacia el pasado: “Corresponde a la crítica conjurar espectros. Ésta es, en pocas palabras, la cuestión de la cuestión colonial”²⁰. Lo que se interpela en las manifestaciones es el doble movimiento de lo *inscrito* y lo *escribible*, como proceso histórico y como elaboración de la memoria. En otras palabras, lo que se interpela es tanto lo que pasó como el pasado, tanto los hechos concretos como las interpretaciones de la memoria que dan cuenta, siempre parcialmente, de tales hechos.



Fig. 3. © Demian Schopf, *El Ángel de la Historia tomándose un descanso*, de la serie *La Historia y el Mito*, 2017, impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de 310 gr./m², 50x33 cm.

¹⁹ Carlos Jáuregui, “Espectros y conjuras”, en *Espectros y conjuras. Asedios a la cuestión colonial* (Frankfurt: Vervuet / Madrid: Iberoamericana, 2020), 29, <https://doi.org/10.31819/9783964568182>.

²⁰ Jáuregui, “Espectros y conjuras”, 33.

Demian Schopf: de las entrañas del museo a los reflujos de la historia

No en una bóveda celeste, sino que en una bodega ruinosa aparecen, esta vez, los ángeles arcabuceros. La escenografía de la serie fotográfica *La revolución silenciosa* (2001-2002) de Demian Schopf tiene lugar bajo el Museo Nacional de Historia Natural de Santiago de Chile: en una bodega del museo posa, a primera vista, un grupo de maniqués caracterizados como ángeles arcabuceros junto a un conjunto de animales disecados²¹. Luego nos enteramos de que en realidad la simulación sería doble, dado que son hombres disfrazados de maniqués, un muñeco y un esqueleto los que toman el papel de arcabuceros (o reformulado: un grupo variopinto se caracteriza como maniqué caracterizado de ángel arcabucero)²². El espacio de la obra demarca un lugar de escenificación que, a su vez, ocurre *bajo* el nombre de *Museo Nacional* y *bajo* el nombre de la *Historia Natural*. La imagen adviene en un espacio interior, ahí donde la institucionalidad, la memoria y una sobrevida tienen sitio. Además, el título de la serie emplaza a otro título, *Chile: una revolución silenciosa* (1988), libro de un integrante del grupo de los denominados *Chicago Boys* en defensa de las políticas económicas adoptadas durante la dictadura cívico-militar en Chile. Con esta breve descripción comprendemos que estas imágenes obran en cierta distancia entre lo que se nos presenta y lo presentado, o entre el predicado y lo que vemos. Esta simultaneidad de simulaciones y referencias cruzadas constituye la operación estética en la obra de Schopf, cómplice con la alegoría.

La escenificación de un espacio interior se inserta en el horizonte del arte de la memoria, de la construcción retórica de lugares que, mediante el almacenamiento de imágenes y su impresión procuraba un ejercicio para retener y disponer del discurso. El romance entre imágenes y palabras es reafirmado por los distintos métodos mnemotécnicos, trazables en la tradición europea antigua, medieval, del renacimiento y el barroco, hasta su itinerario en el contexto americano. Lina Bolzoni –en el prólogo a *La idea del teatro* (1550) de Giulio Camilo– plantea que el arte de la memoria ha caracterizado una “arquitectura interior” como imagen espacial que representa el orden de la memoria²³, a partir de construcciones de “imágenes agentes”; esto es, imágenes capaces tanto de generar una acción como de representar una parte²⁴. Podríamos pensar en imágenes *espectaculares*, en la ambigüedad que permite la palabra: imágenes tanto que afectan como que escenifican. Es en este sentido que imagen y lugar procuran un vínculo estratégico amalgamado por la memoria.

La detención de las poses de los maniqués y los cuerpos disecados se emparenta también con una forma de visibilidad propia del museo; pero de la que, a su vez, se sustrae gracias a su no correspondencia. Los dioramas son tipos específicos de maquetas cuyo propósito es representar una escena, una detención de entidades caracterizadas en un entorno, recurso típico de la organización museística que ilustra la historia natural. La obra de Schopf, según Matías Ayala, correspondería a un diorama invertido, mostrado abiertamente artificial, cuyo efecto desmonta la rúbrica de la historia natural y la hegemonía política del momento histórico en que se presenta²⁵. La obra constataría, entonces, una doble impugnación del relato histórico dominante en el albor republicano y en la tensión transicional posdictatorial en Chile. En esta misma línea,

²¹ La serie se conforma por “Asiel Timor Dei”, “Soberbia”, “Miguel Dei”, “Gula”, “Uriel Lumen Dei”, “Curva”, “Ángel castizo, no te entiendo”, “San La Muerte”, “Timor Dei”, “Jerudiel Auxilium Dei”, “Angelus Australis (Cueros Vivos)”, “La Revolución Silenciosa – Asiel Timor Dei”. Todas las imágenes se pueden visualizar en la página web del artista: <https://demianschopf.com/es/>

²² Información suministrada por el artista.

²³ El vínculo entre la memoria y la *especialización* de un ‘interior’ se encuentra claramente, por ejemplo, en el *homo interior* de san Agustín, donde la memoria se caracteriza en las arquitecturas ubicadas en un espacio *dentro* del ser (*Confesiones*, X). Siglos después, en el contexto novohispano, fray Diego de Valadés en su *Rhetorica Christiana* (1579) también remitirá a los *loci*, o lugares en que el orden las cosas conserve el orden mismo de las cosas y su correlato con las imágenes, para explicitar el uso de la retórica y el arte de la memoria con fines evangelísticos. Véase René Taylor, *El arte de la memoria en el Nuevo Mundo* (Madrid: Swan, 1987), 27-28.

²⁴ Lina Bolzoni, Introducción a Giulio Camilo, *La idea del teatro* (Madrid: Siruela, 2006), 11-12.

²⁵ Matías Ayala Munita, “El animal disecado como ruina neoliberal. *La revolución silenciosa* de Demian Schopf”, en *Poéticas de lo viviente, de lo animal y lo impersonal* (Santiago de Chile: Metales Pesados, 2020), 56, <https://doi.org/10.2307/j.ctvz937r9.5>.

Megumi Andrade ha propuesto que la instalación de Schopf “rompe con el aparato de visualización del Museo”, con especial énfasis a la escenificación de los animales que acompañan a los ángeles como cuerpos portadores de memoria²⁶.

Entre los referentes históricos involucrados se encuentra el libro con el cual el título de la obra se asemeja. La serie fotográfica de Schopf por su nombre nos envía, a su vez, a un título publicado durante y para el régimen militar en Chile. Obligar a la mirada a solapar la escena del libro y la pose de los ángeles arcabuceros identifica esa *interioridad* con un *exterior* en curso, como un marco de referencia que amplía los marcos mismos para visualizar las fotografías. ¿Por qué se solicitan esas otras escenas? Una de las secciones del libro *Chile: revolución silenciosa* se titula “Más cerca de Australia que de Perú y Bolivia” –mención que no debemos olvidar para visualizar la obra de Dávila–; anteriormente, en el mismo libro, se señala con sincera brutalidad que “el mercado pasó por sobre los mapas y arrasó con la geografía”²⁷. No es inocente, entonces, que una expresión andina tenga cita luego del arrasamiento que implicó el mercado protegido por la fuerza militar.

La fotografía, como técnica, resulta también la posibilidad de una detención, de una *espacialización* del tiempo cuya demora posibilita el pensamiento. Eduardo Cadava, respecto a este problema en la filosofía de Benjamin, señala que en la fotografía se condensa el pasado, el presente y el futuro en una dimensión espacial, en “un espacio imagístico”²⁸. Lo *interior* (deshecho) del museo y el *exterior* (ubicuo) de la historia tienen sitio en el *espacio imagístico* de la serie de ángeles arcabuceros, cuya identificación nos permite comprender su simultaneidad o *presentación instantánea*. Pero si las referencias nos envían a un fuera de escena continuamente la imagen nunca se encuentra completamente identificada: en esto radica el recurso alegórico, en el retiro de la imagen. Si bien es plausible la impugnación del discurso histórico o la ruptura con el aparato de visualización del museo en la obra, lo cierto es que la impugnación y ruptura, en este sentido, se realiza en la imagen misma. Si la imagen de la obra no se corresponde con lo visto, y si entre lo visible y lo no visible de la imagen no existe un carácter de semejanza que permita su emparentamiento *natural*, entonces, es la imagen misma la que se impugna, acorde al carácter *críptico* subrayado por la alegoría²⁹.

Esta mirada dislocada se encuentra en un ángel que insoslayablemente toda angelología contemporánea deberá considerar: la alegoría del ángel de la historia de Walter Benjamin, descrito a partir del *Angelus Novus* (1920) de Paul Klee. En la novena de sus *Tesis sobre la historia* de la década del cuarenta, Walter Benjamin escribe sobre el aspecto de un ángel con mirada atónita: “Tiene el rostro vuelto hacia el pasado. En lo que a nosotros nos aparece como una cadena de acontecimientos, él ve una sola catástrofe, que incesantemente apila ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies”; aunque quisiera “juntar lo destrozado”, continúa Benjamin, una tormenta proveniente del Paraíso le impide detener su paso: “Esta tempestad lo arrastra irresistiblemente hacia el futuro, al que vuelve las espaldas, mientras el cúmulo de ruinas crece ante él hasta el cielo. Esta tempestad es lo que llamamos progreso”³⁰.

La deuda con el pasado es lo que sostiene una mirada vuelta hacia atrás, con un cuerpo imposibilitado de emprender la devuelta³¹. Sin embargo, también existe una tensión entre lo que vemos en el *Angelus*

²⁶ Megumi Andrade Kobayashi, “Animales, museo y fotografía. *La revolución silenciosa* de Demian Schopf”, *Cuadernos de Arte* 21 (2016): 50-59.

²⁷ Joaquín Lavín, *Chile: revolución silenciosa* (Santiago de Chile: Zig-zag, 1987), 16.

²⁸ Eduardo Cadava, “Lapsus imaginis. La imagen en ruinas”, en *La imagen en ruinas*, trad. Cecilia Bettoni (Santiago de Chile: Palinodia, 2015), 96.

²⁹ En este punto reside el ya mencionado vínculo *misterioso* y *secreto* entre alegoría y cripta, imagen y duelo. Véase Miguel Valderrama, *El duelo de la imagen* (Santiago de Chile: Qualquelle, 2022). Se comprenderán las distintas acepciones del título, en sintonía con lo ya mencionado de Idelber Avelar.

³⁰ Walter Benjamin, “Sobre el concepto de historia”, en *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, trad. Pablo Oyarzún (Santiago de Chile: LOM, 2009), 44.

³¹ “¿Por qué el ángel de la historia mira hacia atrás?”, pregunta Stefan Gandler con un doble énfasis: ¿por qué el ángel? ¿Por qué el ángel mira hacia atrás? Por un lado, *el ángel es un el ángel* porque, junto al conjunto de alegorías de las tesis, Benjamin

Novus, lo descrito por Benjamin en el ángel de la historia, así como lo que miraría el propio ángel. Así se advertirá rápidamente la incongruencia entre lo escrito y lo visto, elemento que Bolívar Echeverría señala como un “dramatismo” valorado por Benjamin que resulta un bautismo no solo del nombre del ángel de Klee, ahora ángel de la historia, sino también de la escena³². En lugar de acusar al filósofo de una miopía teórica, debemos permanecer en dicha incongruencia: el ángel de Walter Benjamin nos remite a un hiato existente entre el supuesto de la representación y lo representado, entre lo descrito y su escena. La dimensión alegórica del ángel se presenta, precisamente, en este hiato³³. Esta incongruencia como procedimiento retórico y visual es retomada en los ángeles arcabuceros de Schopf. Entre el título y lo presentado, entre las distintas y dispares figuras en escena, lo que la mirada logra captar es un momento de violencia inaugural silenciado, pero también una imagen destellante en el ingenio del ángel arcabucero. Por cierto, ese ángel sin dramatismo en Klee y que Benjamin dramatiza hasta dejarlo atónito puede ser también evidente en un hombre caracterizado como maniquí que, a su vez, está vestido como arcabucero. Una figura que por todas partes pregona sobre el conflicto y la violencia, pero cuyo rostro permanece atarácico. Pese a lo anterior, no debemos obviar la posibilidad de que los puentes establecidos entre el ángel de la historia con los ángeles arcabuceros sea producto de una seducción figurativa y, en realidad, estemos obviando otro pasaje igual o más pertinente. Inquietud que dejamos en suspenso para sumergirnos en la gráfica de Juan Dávila, pero que no abandonaremos dado que en las mismas citas visuales a investigar se encontrarán las premisas para bosquejar una respuesta.

Juan Domingo Dávila: de lo interesante a lo exótico, de lo exótico a lo estimulante

La exposición *El retorno de los ángeles*, itinerante entre 1996 y el año 2000 por América y Europa, tuvo como eje principal el prototipo del ángel arcabucero. Lo exhibido no fue solo el ángel, sino también los aspectos en los que reposa la mirada actual. En el catálogo de la exposición, tal como recoge el estudio de Mario Ávila, el escritor francés Dominique Fernández los caracteriza a partir de un artificio entre el género de las vestimentas y el género como caracterización identitaria: “disfrazados de doncellas: más que andróginos, verdaderos travestís”, para resaltar, inmediatamente, los elementos que conforman ese *disfraz de verdadero travestismo*: “Zapatos con hebilla, medias de seda, nudos de cintas en la rodilla, levita bordada, orgía de puños y de cabujones: el perfecto disfraz del lechuguino. Lujo aristocrático, arrogancia guerrera, propaganda religiosa, afeminamiento, dandismo”³⁴. La androginia de los ángeles adquiere un espesor mo-

remite a la teología para evitar sucumbir ante la inmediatez –para comprender que no es *el todo* ante lo que se encuentra, para no ceder ante la fascinación de la violencia–, pero también para eliminar los resabios de la propia teología en el materialismo histórico. Es un ángel-otro, en este sentido, de las revelaciones o testimonios mesiánicos. Por otro lado, el ángel mira hacia atrás dado que no puede conocer sino el pasado, pero no solo inspecciona ese pasado, sino que pretende mirar, ahí, un instante, un momento en donde parte de su pensamiento ha quedado pendiente. La constatación del ángel de que no existe sino el pasado no solo radica en que para comprender el presente *se deba* mirar hacia atrás, los momentos gloriosos y las penurias, los movimientos revolucionarios y las historias de nombres infames: con los vencidos, de igual manera, nos encontramos *en deuda*. El pasado no es un medio, sino un fin. Se mira al pasado, en fin, porque *no hay otra forma* de mirar. Véase Stefan Gandler, “¿Por qué el ángel de la historia mira hacia atrás?”, en *La mirada del ángel. En torno a las Tesis sobre la historia, de Walter Benjamin*, comp. Bolívar Echeverría (Ciudad de México: Era / UNAM, 2005), 60-62.

³² Bolívar Echeverría, “El ángel de la historia y el materialismo histórico”, en *La mirada del ángel. En torno a las Tesis sobre la historia, de Walter Benjamin*, comp. Bolívar Echeverría (Ciudad de México: Era / UNAM, 2005), 25.

³³ Slavoj Žižek plantea que Walter Benjamin, dentro del pensamiento marxista, fue quien percibió el “núcleo ahistórico” de la historia. En Benjamin, “contrariamente a la *doxa* marxista”, lo que se piensa es una mirada sobre el pasado que pone en paréntesis una estancia específica para ser legible retroactivamente: ese paréntesis, esa escansión, en lugar de homologarse con la compulsión de repetición de la historia, emerge como legibilidad del síntoma. Slavoj Žižek, “Entre las dos muertes. *Tercer y último intento de delimitar el ‘totalitarismo’*”, en *El más sublime de los histéricos*, trad. Alcira Bixio (Buenos Aires: Paidós, 2013), 197.

³⁴ Citado en Mario Ávila Vivar, “Angelología barroca. Las series angélicas” (Tesis doctoral, Universidad de Castilla-La Mancha, 2013), 293.

derno a partir de un marco de lectura que evidencia su (para muchos ya evidente) travestismo. En cualquier caso, también Mujica Pinilla insinúa este aspecto al paso en la descripción de los ángeles: “es de mencionar que las esbeltas figuras casi asexuadas peinan grandes rizos que caen sobre los hombros”³⁵. ¿Cómo un rasgo tan evidente estaría sumergido en el baúl de lo obvia?

El travestismo de los ángeles es reconocido y recogido por la obra de Juan Domingo Dávila. En la serigrafía *Portrait of Bungaree* de 1991 se imbrican los elementos del imaginario de la colonización, condensados en un solo cuerpo, en un ser advertido por su vestimenta y alas como arcabucero —que, en lugar de un arcabuz porta una esfera—, con bigote, cabellera frondosa y senos, portador de un solo gran pie y acompañado de un simio³⁶. Bungaree vivió entre el siglo XVIII y el XIX, fue explorador y líder de la comunidad aborigen en Australia. La reinención de la figura de Bungaree en clave de arcabucero, con la inscripción de *un tristes trópicos* en su brazo y un *pensée sauvage* en una esquina de la imagen (como réplica del viaje y el pensamiento de Lévi-Strauss, así como de las múltiples figuraciones de lo que, como ha estudiado Rojas Mix, constituyen una “América imaginaria” creada por los tópicos visuales y literarios europeos solapados al “Nuevo Mundo”), nos devuelve a la pregunta por el embrollo histórico y temporal que la imagen soporta.

Al igual que en la obra de Dávila en que el personaje es acompañado de un simio, asimismo en *Asiel Timor Dei* de la serie *La revolución silenciosa*, observamos a un ángel que porta una horqueta roja, cubierta de tela militar, rodeado por un grupo de simios que, aunque mudos, gesticulan gritos y chillidos. ¿Por qué ángeles y simios? Ambas figuras adquieren una densidad simbólica, tanto para una perspectiva con tintes teológicos de la condición de lo humano como medianía entre divinidad y animalidad, así como para el imaginario colonial evocado por el *Bungaree* de Dávila. Por un lado, lo simiesco puede ser leído sucintamente en un marco colonial, en tanto lo americano fue supuesto a la modernización. Los *monos cantores* forman parte de un ciclo iconográfico fantástico en Europa durante el siglo XVI, imagen y relato que fue actualizado en el continente americano en los relatos e imágenes de la conquista y la colonización: su sentido peyorativo caracteriza a los habitantes de América como humanos degenerados, prestos para la conquista, o bien, como imitadores innatos, prestos para la evangelización³⁷. También al diablo, en todo caso, se le dio el nombre de Simia Dei, dado que es un emulador y tergiversador de la obra divina³⁸. Por otro lado, que una serie de animales rodee a los ángeles encuentra otros rebotes imaginarios en las proyecciones que se generan en torno al simio y la animalidad en la actualidad. Piénsese, por ejemplo, en la séptima película de la franquicia de *El planeta de los simios*, dirigida por Rupert Wyatt y titulada en Hispanoamérica como *El*

³⁵ Mujica Pinilla, *Ángeles apócrifos*, 258.

³⁶ La figura del ángel arcabucero, de cualquier modo, se presenta también en otras obras de Dávila, tal como en *This is All Yours* (1994) en donde un ángel con vestimentas de las series virreinales se encuentra cubierto de una mancha oscura y otros trazos de colores, acompañado además en la imagen por personajes que portan una tetera o montan un caballo. En el sector derecho del cielo leemos “(this is all yours)” en una letra. Bajo este, leemos “Esto es todo tuyo”. De igual manera, un ángel arcabucero se presenta en la pintura *Interior Roy Lichtenstein* de 1992, esta vez, tal como indica el título, sobre uno de los interiores de Roy Lichtenstein. Estas menciones realzan un aspecto fundamental en la plástica de Dávila, que —aunque es mucho más notorio en un primer período— permanece durante la década del setenta y noventa, dado que, si bien no abandona la pintura, sí se trastoca mediante el empleo de elementos como el collage. Kate Briggs caracteriza períodos provisorios de la obra de Juan Dávila que no son útiles para situar la obra que citamos. Un primer período dataría de 1974 a 1978, un segundo período de “citas salvajes” protagonizado por la tira cómica y las figuras fálicas se extendería desde 1979 a 1982, mientras que en los años 1982 a 1994 las figuras del travesti y el transexual adquieren un lugar emblemático. Véase Kate Briggs, “Painting, an act of faith. Moments in the work of Juan Davila”, en *Juan Davila. The moral meaning of wilderness*, catálogo de la exposición (Canberra: Goanna Print, 2011), 6.

³⁷ Miguel Rojas Mix, *América imaginaria* (Santiago de Chile: Erdosain / Pehuén, 2015), 94.

³⁸ Jáuregui, *Espectros y conjuras*, 195. En *Chile: una revolución silenciosa*, este cambio en el orden territorial se corresponde con lo que sucedería para los ciudadanos con la revolución económica y cultural, traducido en términos evolutivos: “La conocida historia del campesino que pasó luego a obrero industrial y después a oficinista de cuello y corbata, resume también la evolución de la economía chilena” (Lavín, *Chile: revolución silenciosa*, 14). La promesa de un futuro como una construcción ideológica —en la que la caricatura de la evolución económica se presenta como un cambio de vestimentas dentro de un teatro social—. En ambos casos, en la cuestión colonial o en la irrupción neoliberal, la violencia es mediatiza por el eufemismo, solapada en el valor de una evolución o modernización.

planeta de los simios:(R)evolución (2011)³⁹. El simio también es signo de subversión, de ahí su presencia bulliciosa en la *Revolución silenciosa* y en el bullicio visual dentro obra de Dávila.

Una especie de obscenidad hermética caracteriza la obra pictórica de Dávila, una explicitud que también porta la advertencia del no mirar da cuenta del interés como frontera entre enigma y mostración⁴⁰. En la lectura de Guy Brett sobre la obra de Dávila, su poética es asimilada con una frase de Berni que sintetiza su propia obra: “No hago más que poner en evidencia lo que por pudor, prejuicio o miedo, no se menciona”⁴¹. Si comenzáramos remitiendo a lo fascinante de los ángeles, en este punto, y con este gesto, no podemos obviar el aspecto de lo interesante que implican las imágenes coloniales en sus retornos, más aún cuando toman una posición disruptiva, aun eminentemente exótica entre contactos y contaminaciones producidos ante la mirada. Nos encontramos ante un ángel arcabucero en cita, tomado entre comillas para ubicarlo en contextos pictóricos diversos que resalta, precisamente, el intervalo de un marco visual a otro, así como sus complicidades o confabulaciones.

Cuando hablamos de lo interesante nos referimos a rasgos morfológicos que requieren a la mirada. Lo interesante, si seguimos en este punto a Peter Sloterdijk, es el nombre de la imagen del mundo en el relato europeo después del encuentro con América, como un triunfo de la estética de lo feo del globo terráqueo en cosmógrafos, navegantes y viajeros sobre la bella esfera cerúlea de filósofos y geómetras: “Lo liso perfecto sólo es posible en la idealización geométrica. Pero lo rugoso y lo real coinciden”, escribe Sloterdijk⁴². En el estudio morfológico de José Lezama Lima, ahí donde lo “difícil es estimulante”⁴³, lo interesante abunda como el nombre del trabajo para comprender la participación de la imagen en la historia⁴⁴. El estudio de las eras imaginarias para Lezama se compenetra con el desenvolvimiento poético del pasado, cuya visualización se encuentra en el contrapunto analógico: “Lo más desconocido, que hace ondular la memoria como un inasible trigal, tiene que ser fijado por el hecho más enclavado y aún soterrado”⁴⁵. El barroco americano será clave para el método de Lezama, pues a diferencia del barroco europeo, que genera composiciones por acumulación, el barroco americano lo realizaría mediante la tensión como forma unitaria. Lo difícil y lo estimulante, lo exótico y lo interesante, son las coordenadas con las que la confabulación de los ángeles arcabuceros, sus dobleces y rugosidades (su no correspondencia con lo liso de lo cerúleo), se presenta como tensiones que forman una imagen. Por este motivo proponíamos en un inicio la poco elegante frase de que las obras, *realmente*, alechugan el tiempo, lo doblan para presentarlo en una imagen.

³⁹ No debemos obviar lo *irracional* como marca desde lo humano hacia lo animal, incluso cuando diversas manifestaciones humanas han sido tachadas como animalescas y cuya imagen se encuentra en el impacto que ha provocado la franquicia de películas *Planet of Apes* [*El planeta de los simios*]. El reinicio por parte de 20th Century Fox de 2011, dirigida por Rupert Wyatt, es la producción más reciente y con mayor impacto. Le siguen la secuela de 2014 y la tercera parte de esta la trilogía estrenada en 2017, ambas dirigidas por Matt Reeves. Precisamente, es la primera de estas tres últimas películas (*Rise of the Planet of the Apes*) la que en Hispanoamérica fue traducida como *El planeta de los simios:(R)evolución*.

⁴⁰ Acerca del “efecto escándalo” que provoca la pintura de Dávila, Nelly Richard ha precisado que “No son los contenidos (cuerpos o sexos) los obscenos en Dávila sino *el violentismo pictórico de sus técnicas de mostración* (y de las posturas del ojo implicadas por ellas) copiadas de las escenas pornográficas e incorporadas a un contexto –el cuadro– inhabituado a la brutalidad de los métodos de *desocultamiento* visual que esas técnicas instrumentan en el cinismo o en la foto”. Nelly Richard, “La cita amorosa”, en *El revés de la trama. Escritura sobre arte contemporáneo en Chile*, comp. Daniella González (Santiago de Chile: Diego Portales, 2010), 90.

⁴¹ Citado en Guy Brett, “Nothing has been established”, en *Juan Dávila*, ed. Caroline Williamson (Sydney: The Miegunyah Press, Museum of Contemporary Art, 2006), 9.

⁴² Peter Sloterdijk, *Esferas II. Globos*, trad. Isidoro Reguera (Madrid: Siruela, 2004), 699.

⁴³ José Lezama Lima, *La expresión americana* (México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1993), 49.

⁴⁴ Lezama Lima, *La expresión americana*, 54

⁴⁵ Lezama Lima, *La expresión americana*, 61.

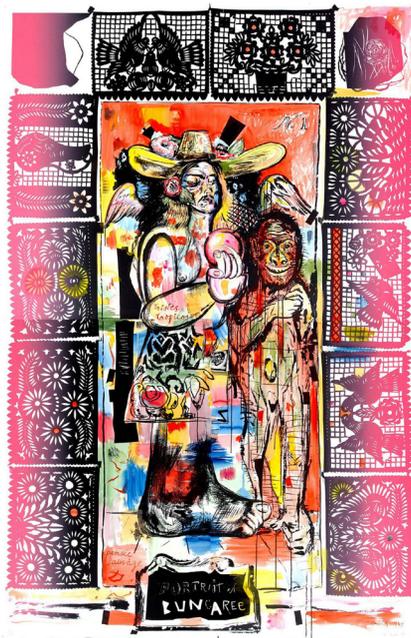


Fig. 4. Juan Dávila, *Portrait of Bungaree*, 1991, acuarela y serigrafía, 241x160 cm. © Juan Davila, Courtesy Kalli Rolfe Contemporary Art, Melbourne.



Fig. 5. © Demian Schopf, *Asiel Timor Dei*, de la serie *La revolución silenciosa*, 2001, impresión electrónica de pigmentos minerales sobre papel de algodón de 310 gr./m², 105 x 130 cm, Santiago de Chile.



Fig. 6. *Tanto vale una hoz como un fusil, / tanto un arado como una metrallera*, imagen disponible en *Dossier Demian Schopf*, 2006, CD, Santiago de Chile, Centro de Documentación de las Artes – Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerrillos [EC COLAVI 702.81 S373 2006 C.1].

“La mirada es salvaje. La mirada está siempre en otro lugar, un tesoro desconocido”, profesora Dávila⁴⁶. El salvajismo de la mirada en la práctica pictórica, acaso, permitiría desempolvar aquel hecho “enclavado y aún soterrado” que “hace ondular” a la memoria. Esta excitación del archivo visual por una diagonal salvaje, a su vez, corrompería la homogeneidad que lo imaginario cuaja e, incluso, a una imagen de la historia que se presenta como una luminosidad sobre una superficie sin rugosidades⁴⁷. Los personajes de Dávila habitan en un mundo pictórico, ya sea entre citas, en fragmentos de otros artistas y estilos, o sumergidos dentro del “océano de la cultura visual” (en este panorama la identidad no se establece en Dávila como un problema cerrado: no es un problema identitario lo que reluce al imbuirse entre las imágenes, sino su desmembramiento)⁴⁸. El trabajo de Dávila, durante el período que enmarca la obra que estudiamos, se ha leído en torno a una arqueología visual que fisura la constitución de la sexualidad en

⁴⁶ Citado en Rusell Storer, “Juan Dávila: el ojo del pintor / Juan Davila The Painter’s Eye”, en *Arte y ambigüedad / Art and Ambiguity*, ed. Paco Barragán (Santiago de Chile: Centro Cultural Matucana 100, 2016), 23.

⁴⁷ “Como archivo visual, las obras de Dávila no son simplemente reflexiones sobre una sociedad inundada de imágenes, sino un cuestionamiento cuidadosamente articulado de las jerarquías aplicadas a la materia cultural y, por extensión, a la cultura” (Storer, “Juan Dávila: el ojo del pintor”, 19).

⁴⁸ Brett, “Nothing has been established”, 21.

los imaginarios pasados y exorcizados⁴⁹. Con el ángel arcabucero emerge también la operación misma del borramiento. Obviada a los ojos de la historia, la tan promiscua androginia y el travestismo angelical se abalanza ahora sobre la mirada.

La tensión en la memoria se encuentra en el corazón de la imaginación latinoamericana, es la respiración del pensamiento para no solo dar espacio al momento de destrucción, sino también a las figuras y personajes con los que es posible confabular para no cerrar el pasado en la violencia de la narración de los vencedores. No son, entonces, intentos de caracterizar o meras ilustraciones a la historia, sino que constituyen imágenes de la historia, ahí donde la historia se da por la imagen. Esta disparidad es constitutiva de las imágenes que hemos revisado, formas que no pretenden crear una falsa síntesis, sino que sostienen la contrariedad. La imagen del ángel y el simio es ejemplar al respecto, y no es extraño en una personalidad como la de Chesterton encontrar en dicha dupla una suerte de caricatura explicativa. La compañía del ángel y el simio se empleará en un sentido distinto pero pertinente para nuestro estudio en *El hombre que fue Jueves* (1908), con el propósito de caracterizar la peculiaridad de un poeta con rasgos marcadamente femeninos y masculinos, tan delicados como robustos: “preciosa blasfemia en dos pies, donde parecían fundirse el ángel y el mono”⁵⁰. Es una metáfora poco feliz y centenaria –que aprovecha los estereotipos de género para crear una explicación no menos estereotipada–, pero no deja de ser una clave acerca del vigor y la fragilidad de la imagen misma que se halla en los ángeles arcabuceros.

Preciosa blasfemia en dos pies

En la instalación *Aparatoángel* de 2010 de Sonia Abián Rose se cita a los ángeles apócrifos, pero estos solo adquieren visibilidad al posar la mirada en la correspondencia exacta entre vestimentas y utensilios con el contorno de su figura en blanco. Se ha caracterizado al ángel como una entidad incorpórea, aspecto vinculado a su naturaleza intermedia. ¿Cómo, entonces, se tiene noticia de la apariencia de los ángeles? Tomás de Aquino responde que se debe a una benevolencia para con nuestras limitantes humanas: “Los ángeles no necesitan tomar cuerpo para su propio bien, sino para el nuestro”⁵¹. En la argumentación tomista, pese a que se acepta que los ángeles asumen un cuerpo para darse a ver, se desecha la posibilidad de que ese cuerpo tenga sensaciones. No por insuficiencia, sino por la vocación perfecta a la que dicho cuerpo propende: a diferencia de los seres humanos, el cuerpo de los ángeles carece de necesidades fisiológicas o funciones biológicas, el cuerpo para un ángel es tan solo un medio designativo de aire condensado⁵². Así como *Aparatoángel* lo demuestra, son los atributos del ángel los que, en realidad, lo dan a ver. Por este motivo la androginia angelical no resulta un problema teológico, pero sí nos interesa por su virtud estética.

La visualización del ángel mediante sus atributos se resalta en su confección a partir de citas visuales en Dávila, o en una retórica de lo incongruente en Schopf, mientras que la coincidencia que se advierte entre ambos nombres yace y se distancia en la androginia y el travestismo de los ángeles arcabuceros. En *La revolución silenciosa*

⁴⁹ La apertura al público de un tratamiento pictórico ha sido estudiada por Dimarco Carrasco: “las obras pictóricas de Juan Domingo Dávila cobraron importancia al momento de abrir los códigos de la homosexualidad a lo público, bajo una pintura rutilante y estridente, que se crea y re-crea como un archivo pictórico de una homosexualidad que desató todos los estigmas de denostación y delictualidad que enmarcaron el devenir y la representación homosexual en el imaginario de la sociedad chilena, para hacer frente a las conservadoras formas de representar la sexualidad en la trama de la historia del arte”. Véase Dimarco Carrasco Gálvez, “Prácticas artísticas y activismo *proto-queer*: Juan Dávila, Carlos Leppe, Yeguas del Apocalipsis y el Che de los gays”, en *Ensayos sobre artes visuales. Visualidad de la transición. Debates y procesos artísticos de los años 80 y 90 en Chile*, vol. V (Santiago de Chile: LOM, 2016), 26.

⁵⁰ Gilbert Keith Chesterton, *El hombre que fue Jueves (pesadilla)*, trad. Alfonso Reyes (México: Fondo de Cultura Económica, 2021), 23.

⁵¹ Tomás de Aquino, “Tratado sobre los ángeles”, *Suma de Teología*, dir. Regentes de Estudios de las Provincias Dominicanas en España (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1994), c.51, a.3.

⁵² Tomás de Aquino, “Tratado sobre los ángeles”, c.57, a.3.

este aspecto es citado a partir del uso de maniqués y la androginia, incluso por parte de un hombre disfrazado de maniquí, identificable ligeramente por el cabello⁵³. Con respecto a la androginia de los ángeles arcabuceros en las pinturas virreinales, Schopf señala: “lo que le otorga una porción considerable de ‘identidad’ a ese rostro, no es nada más que el título de la obra”⁵⁴. El rostro en el *Bungaree* de Dávila resulta una superficie yuxtapuesta junto a otras, por lo que el travestismo en la imagen es otorgado por esa misma construcción. En ambos casos, en la simulación y en la cita yuxtapuesta se cumple con un *trompe-l’œil* en la propia androginia o travestismo; o, para ser más explícitos: en ambos casos se simula la simulación. Si anteriormente establecimos una relación con el ángel de la historia benjaminiano, a partir de este nuevo acercamiento se descifrará otra operación establecida en el ángel arcabucero que, aunque suene contraintuitivo, retoma los vínculos entre materialismo y teología.

Hemos mencionado que a los ángeles arcabuceros se les atribuye su título por la peculiaridad de portar un arcabuz. Hemos mencionado también que los ángeles arcabuceros se encuentran en la serie fotográfica de Schopf y en la gráfica de Dávila. En lo que no nos hemos detenido es en que estos ángeles no portan tales armas. Esta vez llevan horquetas y rozones rojos, herramientas de pesca, metralletas, entre otros elementos, en el caso de Schopf; y una esfera, en el caso de Dávila⁵⁵. En el intercambio de lo que portan, aun en su ausencia, los ángeles arcabuceros nos instan a pensar en el porqué de tal permuta. Cabe señalar que cuando las series angélicas andinas fueron pintadas en el virreinato los arcabuces ya se encontraban en desuso, son armas anacrónicas pues su empleo efectivo dataría del siglo anterior⁵⁶. La anacronía le otorga un marco de interpretación a las armas —e incluso exhibe cierto síntoma de fascinación—, a la vez que genera una sutil abertura desde la imagen al tiempo colonial. Si se ha planteado en la imagen una complicidad anacrónica⁵⁷, ¿sería posible también abordar a partir de ella la cuestión colonial?

Podríamos plantear que los ángeles arcabuceros sostienen el litigio colonial que persiste en otras formas de conflicto. En este sentido, las herramientas *rojas* con que se presentan los ángeles en la obra de Schopf se asocian con una serie de marcas en la historia latinoamericana producidas por revueltas y revoluciones. Al respecto, Demian Schopf enfatiza:

podríamos pensar en fenómenos tan específicamente locales, latinoamericanos, como la Revolución sandinista y la Teología de la Liberación. La conjunción de socialismo y cristianismo constituye algo simplemente imposible en los socialismos reales de Europa del Este y para qué decir en Asia. Si vemos a un ángel vestido como soldado, y no como guerrillero, conjugamos tal imagen con el título de toda la serie: La Revolución Silenciosa⁵⁸.

La teología de la liberación, así como los vínculos revolucionarios con el cristianismo no corresponden a erupciones espontáneas en Latinoamérica, sino que son sintomáticos a sus condiciones históricas: al capitalismo dependiente, la pobreza masiva, la violencia institucionalizada y a la expresión de la religiosidad popular⁵⁹. El montaje de las teologías liberacionistas junto a expresiones pictóricas del virreinato produce

⁵³ Demian Schopf, “Timor Dei”, *Revista 180*, no. 23 (2009): 25.

⁵⁴ Schopf, “Timor Dei”, 25.

⁵⁵ Podríamos señalar, en esta línea, que designar la variante iconográfica de ángeles arcabuceros bajo el gran atributo de arcabuceros puede ser poco certero: como ha indicado Héctor Schenone, las pinturas angélicas andinas del siglo XVII no solo portan arcabuces, por lo que estarían más cercanos a corresponderse con ángeles militares, compañías o escuadras. Entre otros elementos, las series angelicales andinas también portan alabardas, instrumentos musicales o banderas. Véase Héctor Schenone, *Salvando alas y halos. Pintura colonial restaurada* (Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes, 1989).

⁵⁶ Mujica Pinilla, *Ángeles apócrifos*, 257; Ayala Munita, “El animal disecado”, 49.

⁵⁷ Véase Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo*, trad. Antonio Oviedo (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2018).

⁵⁸ Demian Schopf, “Sobre la revolución silenciosa”, párr. 5. Disponible en la página web del artista: <https://demianschopf.com/es/>

⁵⁹ Michael Löwy, *Guerra de dioses. Religión y política en América Latina*, trad. Josefina Araya (Buenos Aires: Siglo XXI, 1999), 46. Cada uno de estos aspectos son expuestos en el estudio de Löwy, que pretende analizar los vínculos teológicos, religiosos y políticos en América Latina.

ese anacronismo que, proponemos, puede ser leído no en la androginia del rostro, sino en la virtud metafórica (y metamórfica) del travestismo galante de sus ropajes.

La estética del travestismo ha sido interpretada como una expresión neobarroca; según Severo Sarduy no se reduce a una copia, sino que ejerce una simulación (en último término, sabe de la no existencia de la mujer, de la no existencia de los géneros): “La mujer no es el límite donde se detiene la simulación. Son hipertéticos: van más allá de su fin, hacia el absoluto de una imagen abstracta, religiosa incluso, icónica en todo caso, mortal”⁶⁰. Simulan, mientras que los ángeles de las obras simulan (disfrazados o pintados) dicha simulación. Creemos que el travestismo en los ángeles arcabuceros, al subrayar y disimular la simulación, puede ser leído a partir de su dimensión estética y vinculado con la alegoría. Esto no solo es evidente en el vínculo inmediato de la imagen de los ángeles arcabuceros con el ángel de la historia, sino que con otra alegoría que nos permite permanecer entre el travestismo y la simulación.

Matías Ayala afirma: “estas obras de Schopf serían una suerte de ‘monstruo de la historia’, reverso del célebre ángel de la historia de Walter Benjamin”⁶¹. En realidad, las nociones del ángel de la historia pueden permanecer conceptualmente semejantes, tal como hemos expuesto, pero la distribución de fuerzas entre teología y materialismo histórico es lo que realmente se invierte. Quizás no solo sea oportuno comparar al ángel de la historia de Walter Benjamin con los ángeles arcabuceros dada su inmediatez figurativa. Quizás, en términos conceptuales, sea mucho más coherente señalar una afinidad y una inversión con respecto a la primera tesis de *Sobre el concepto de historia* en que Walter Benjamin trata el vínculo entre materialismo y teología. La alegoría descrita en la primera tesis es la del autómatas ajedrecista que, en realidad, es un muñeco manejado por un enano en su interior, imagen poco feliz pero que le sirve a Benjamin para indicar la asociación entre el materialismo como autómatas que “siempre debe ganar”, usado ocultamente por la teología, “pequeña y fea y que no debe dejarse ver de ninguna manera”⁶². Es evidente en esta alegoría la importancia de la simulación.

Acudir a la teología permite al materialismo histórico no caer en lo inmediato, permite no ceder ante el presente como la última palabra de la historia⁶³. Esta asociación ya era extraña para un marxismo ortodoxo, sin embargo, fue confirmada en el contexto latinoamericano que, tal como plantea Michael Löwy, no solo la hizo posible, sino que también fue capaz de producir cambios históricos⁶⁴. Aunque confirmada por la historia, en la imagen de los ángeles arcabuceros la teología ya no se encuentra escondida, “pequeña y fea”, sino que se perfila triunfante en la fastuosidad de los ángeles, como *una preciosa blasfemia en dos pies*, si retomamos la expresión de Chesterton. Es una excentricidad travestida para poder vencer. En este sentido, el travestismo es una *blasfemia* para la ortodoxia que no divisó lo inédito de la historia.

A modo de conclusión: ángel arcabucero, testigo barroco

Los ángeles arcabuceros no solo se avistan como curiosas variantes iconográficas, sino que cargan con historia y memoria que las bautiza como imágenes del pensamiento. El vínculo entre pensamiento e imagen ha sido ponderado a partir de la noción de alegoría y su rendimiento en los distintos estratos de sentido que poseen los ángeles arcabuceros, la última capa que proponemos se encuentra en la posición del testigo. Los ángeles arcabuceros, como imágenes del virreinato, como imágenes entre el pasado y el presente (o, mejor

⁶⁰ Severo Sarduy, *Ensayos generales sobre el barroco* (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1987), 91.

⁶¹ Ayala Munita, “El animal disecado como ruina neoliberal”, 52.

⁶² Walter Benjamin, “Sobre el concepto de historia”, en *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, trad. Pablo Oyarzún (Santiago de Chile: LOM, 2009), 39.

⁶³ “Esta es una de las cosas que Benjamin piensa poder aprender de la teología: la capacidad de tomar distancia de lo inmediato del mundo de las actividades del mundo, una capacidad que por lo general no se puede desarrollar en el politicismo de izquierda”. Stefan Gandler, “¿Por qué el ángel de la historia mira hacia atrás?”, 51.

⁶⁴ Michael Löwy, *Walter Benjamin: aviso de incendio. Una lectura de las tesis ‘Sobre el concepto de historia’*, trad. Horacio Pons (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2003), 56.

dicho, con todas sus variables: como imágenes presentes en el pasado, pasadas en el presente, y presentes en el presente), conforman una curiosa testificación de los volúmenes del tiempo. El ángel de la historia puede ser comprendido, a su vez, como un *testigo barroco*: la dislocación del ángel de la historia, acorde a Bolívar Echeverría, configura un desvío de la ideología triunfante del progreso que, en la modernidad capitalista, acomoda la mirada testimonial al *ethos* realista⁶⁵. El testigo barroco, por el contrario, permanece en el conflicto, entre el pasado arrasado al que atiende y el futuro inexistente al que es arrastrado, su mirada está desorbitada porque su atención se halla en otra parte. En este sentido podemos identificar la condición del ángel arcabucero en la forma del testigo barroco, tanto en la indagación realizada en la serie fotográfica de *La revolución silenciosa* de Demian Schopf como en el *Bungaree* de Juan Domingo Dávila.

La historia es lo que los ángeles portan y conjuran en un doble aspecto, en lo que traen entre manos y lo que no pueden dejar de portar consigo. El cambio del arcabuz por otras armas pone en evidencia esta basculación, ese gesto recobra la memoria de una ola continua de violencia, así como el carácter inédito en posicionamientos y tomas de partido. En torno a lo que la imagen de los ángeles arcabuceros oscila no es un contenido semántico, ni una interpretación de un sentido último, sino que es en torno a un referente ineludible, aunque huidizo. La historia. Acaso la *conjura* en torno al arcabuz sea también para no detenerse y fascinarse en la violencia que posee el trauma que arrastra el espectro, para enfrentarse a la vida póstuma de la imagen y encontrar en ella, más bien, un momento de invención. El pasado, en lugar de clausurarse –o incluso relativizarse–, exige una mirada que pueda hallar las premisas de *otra historia*⁶⁶. Al hallar la documentación necesaria es posible restituir en su espesor histórico manifestaciones resistentes al peso del trauma de la violencia. Si los ángeles arcabuceros se elevan al estatuto de lo interesante por las interrogantes que aún mantienen, se debe a que dicha interrogante y la presencia misma de estos seres evita la clausura del pasado: exponen a la investigación su potencia inventiva, en el doble juego de la historia de una imagen y el rol de la imagen en la historia.

En el último tiempo se ha popularizado la relación existente entre una acepción de revolución y la astrología. No podemos concluir, sin más, nuestro estudio sin aludir brevemente, y para finalizar, a este nexo, dado que es parte del título de una de las obras y se encuentra tanto en la historia de los ángeles arcabuceros como en la historia a secas. En el ya citado estudio de Ramón Mujica Pinilla sobre los ángeles arcabuceros, se encuentra una mención y cita del libro *La revolución cultural del renacimiento* de Eugenio Garin de 1981, indispensable para comprender lo expuesto:

Ya se trate de las ‘revoluciones’ o ‘renacimientos’, estamos, de hecho, ante conceptos típicamente ‘astrológicos’: son, obviamente, conceptos relativos a lo cíclico, a la aproximación de ‘crepúsculos’ y de ‘auroras’, de períodos intermitentes de las mutaciones astrales, iguales para el mundo humano, para las culturas y las civilizaciones, los reinos y las religiones⁶⁷.

La noción de revolución no debe entenderse entonces solo como los fragorosos motores históricos del siglo XX, ni solo al supuesto cambio sigiloso en las estructuras económicas y culturales en medio de la dictadura chilena –cuyo estruendo inaugural, en todo caso, esta acepción desconoce magistralmente; una revolución que, más que silencio, requirió un acallamiento–. Revolución es, de igual manera, renacimiento. Noción en el plano astrológico que, quizás, también sea necesario poner a escrutinio eventualmente en tanto

⁶⁵ Bolívar Echeverría, “El ángel de la historia”, 32.

⁶⁶ En esta línea, Bruno Bosteels ha realizado una investigación histórica y filosófica sobre la tradición colectiva de la forma política de *la comuna* en México. Al respecto, ha señalado la pertinencia de no obliterar los esfuerzos comunes en la aceptación sin más de la violencia como hecho *memorable*, como si la única memoria posible, por lo demás, fuese la de la violencia y el agravio: “Para contrariar el efecto perversamente legitimador de la violencia, volteemos la mirada hacia los esfuerzos colectivos para producir y reproducir *lo común* desde abajo”. Bruno Bosteels, “Más allá del memorial de los agravios”, en *La comuna mexicana*, trad. Simone Pinet (Ciudad de México: Akal, 2021), 103.

⁶⁷ Citado en Mujica Pinilla, *Ángeles apócrifos*, 153.

resabio místico, más aún cuando lo que se ha divisado en el ángel arcabucero es la relación entre materialismo y teología.

En todo caso, y por el momento, esa variable de la revolución es propicia para indicar las auroras y crepúsculos, los regresos andinos cercanos a las constelaciones y lo que habita en el cielo, o los reflujos apócrifos que –válganos otra metáfora poco elegante– irritan desde el estómago del tiempo hasta el cuerpo de la historia. Escribe Severo Sarduy, como preámbulo para el furioso pincel de Rubens: “Periódicamente, con la puntualidad de las revoluciones –estas dos palabras, devueltas a su sentido astronómico, son las más aptas para situar el regreso del barroco–”⁶⁸. La acepción de revolución presentada es afín a los retornos barrocos de los ángeles arcabuceros, retornos que no son tanto el movimiento de los propios ángeles como los momentos críticos de los que ha sido testigo la imagen.

IGNACIO VERAGUAS CARIPAN es licenciado en Letras Hispánicas con mención en Literatura y Lingüística y licenciado en Estética en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Es Magister en Teoría e Historia del Arte en la Universidad de Chile. Ha participado en congresos y encuentros a nivel nacional e internacional relacionados con estética y teoría e historia del arte, entre los que se destacan *LASA Cono Sur 2018* (Argentina), *JALLA 2020* (México) y *Pasolini trasatlántico 2022* (Red Euroamericana de Estética Contemporánea). Ha escrito y publicado sobre arte chileno en “La cáscara del anuncio: apariciones del ángel en el arte chileno contemporáneo” (*D21 Proyectos de Arte*, 2022), así como sobre el imaginario colonial en “Alonso de Ovalle, lector del trazo divino: la cifra del jeroglífico y la anamorfosis en la *Histórica relación del Reino de Chile* (1646)” (*Revista Telar*, núm. 27). Su área de interés se centra en el pensamiento y la visualidad latinoamericana. Ha publicado en coautoría con Pablo Chiuminatto *Gusto, saber y sabor* (Orjikh, 2022).

Email: ijveraguas@gmail.com

Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0484-1793>

⁶⁸ Sarduy, *Ensayos generales sobre el barroco*, 98.

RECENSIONES

Rabasco García, Víctor, Susana Calvo Capilla y Azucena Hernández, eds. *Al-Andalus y el arte español: ejercicios de inclusión y olvido. Homenaje a Juan Carlos Ruiz Souza*. Madrid: La Ergástula, 2022 (Colección Arte y contextos nº 7), 292 págs.

En la Colección *Arte y Contextos*, donde han visto la luz algunas de las tesis doctorales por él dirigidas, ahora se ha publicado este libro homenaje al profesor Juan Carlos Ruiz Souza (1969-2021). Gracias a su fructífera e incesante actividad investigadora, unida a su arrollador entusiasmo, hoy se hace difícil resumir sus aportaciones en relación a la inclusión del arte andalusí y su herencia en el desarrollo cultural y artístico medieval europeo. Este libro reúne una serie de revisiones sobre temas clave tratados por Ruiz Souza a lo largo de su intensa carrera, mirados desde sus gafas o interpretados desde otras perspectivas; sobre el pavimento de los trabajos de Ruiz Souza, nos encontraremos aquí con paisajes comunes en su bibliografía, como los espacios funerarios reales, con preocupaciones y polémicas como el “mudéjar” y conceptos como hibridación o transferencias, el tema de las relaciones entre arte y ciencia o la necesidad de explorar marcos culturales supranacionales que nos permitan dibujar un paisaje cultural mucho más diverso, pero en continuo contacto. Es un libro homenaje a un profesor y compañero, admirado y añorado, donde cada aportación cobra un sentido personal a través de alguna anécdota, de un recuerdo o de una relectura de un artículo del maestro. Se trata de los textos de los miembros del último proyecto de investigación que codirigió junto a Susana Calvo Capilla; es, por tanto, también un final de proyecto, pero es, sobre todo, un homenaje a la persona que inspiró y apoyó sus carreras académicas. Pocas veces es tan sentido y sincero un libro de homenaje.

Abre el índice el texto de Susana Calvo Capilla, editora y corresponsable del proyecto de investigación. Sin embargo, quizá debiera haber sido el trabajo de Emilio González Ferrín el primero que encontrase el lector, aunque en el índice está en cuarto lugar; el texto de González Ferrín es una oda al hombre que se escondía detrás del profesor Ruiz Souza. Para aquellos que no tuvieron la suerte de conocerlo, aquí lo verán descrito como un buen hombre, nada vanidoso y muy generoso, preocupado por el determinismo que se encuentra detrás del punto de vista, por la importancia del territorio –no geográfico sino cultural– en nuestra historia, o por el viaje de formas y de ideas. Como decía, inicia el libro Susana Calvo retomando el artículo de Juan Carlos Ruiz Souza de 2001 sobre la posible tumba de Muhammad V en la sala de Abencerrajes del Palacio de los Leones en La Alhambra, siguiendo el texto del visir granadino Ibn al-Jatib. Para ello nos lleva por el paisaje y el vocabulario de la arquitectura funeraria del Mediterráneo islámico y de vuelta a Granada resalta los poemas que relacionan la sala granadina con un lugar religioso y de memoria de la dinastía, ratificando esa interpretación que tanta polémica levantara en 2001. Manuel Parada López de Corselas no abandona esos espacios de virtud y memoria en los palacios nazaríes; se ocupa de revalorizar como retrato la pintura central de la Sala de los Reyes de la Alhambra.

Por su parte, Jerrilynn Dodds nos lleva a otro de los espacios que preocuparon a Ruiz Souza, la mezquita de Córdoba, para reforzar la interpretación de la ampliación de Al-Hakam II como una planta basilical, recordándonos el poder retórico con el que cuentan algunas prácticas religiosas que trascienden la propia arquitectura y son asimiladas en otras estructuras y espacios compartidos. El problema de la construcción historiográfica del “mudéjar” fue uno de los que más preocupó y ocupó a Ruiz Souza; en el libro este espinoso tema es analizado por Elena Paulino. No se trata de una deconstrucción, sino de una construcción alternativa derivada de la visión de Ruiz Souza sobre los mecanismos de inclusión o exclusión del lenguaje de al-Ándalus en los discursos nacionales de los siglos XIX y XX, que lleva a la autora a señalar la desmaterialización del legado andalusí como consecuencia de estas prácticas, cobrando por ello todo el sentido el éxito de cuestiones como el neomudéjar o el alhambrismo.

La diversidad del paisaje cultural del Mediterráneo nos la acercan textos como el de Francesco Paolo Tocco sobre la Sicilia de la corte de Roger II. La preocupación del profesor Ruiz Souza por la cultura ma-

terial tiene también que ver con su visión inclusiva y renovadora; en este recopilatorio ocupan este espacio trabajos como el Rafael Azuar Ruiz sobre los jarros aguamaniles metálicos con elementos zoomorfos de al-Andalus, el de Nicolò Mazzucato sobre los mosaicos y alicatados en el Mediterráneo, o el de Azucena Hernández Pérez sobre la geometría de los mocárabes. El capítulo firmado por Víctor Rabasco nos lleva a las ausencias: lo no conservado y que no forma, por tanto, parte del elenco de importantes obras de estudio, en su caso centrado en la recuperación de obras tan significativas como los alcázares del siglo XI en Lorca, Badajoz y Valencia. El texto de Ángel Fuentes Ortiz parte de las microarquitecturas del pedestal del retablo de la Encarnación en la mezquita de Córdoba para recordarnos el interés de Souza por aquello que solía calificar como las “arquitecturas travestidas”, aquellas en las que la arquitectura cobraba textura a través de telas, de pieza de orfebrería, o de decoración en piedra. En este caso se trata de pintura, un retablo que se contextualiza en las celebraciones contemporáneas del Corpus Christi. Laura Rodríguez Peinado escribe sobre tejidos islámicos en la arquitectura cristiana, donde fueron valorados más que por su origen, por su materialidad, lo mismo que nos recuerdan los elementos andalusíes presentes en la arquitectura palacial bajomedieval castellana (especialmente en las casas de Cabra en Córdoba) en el texto de Noelia Silva Santa-Cruz y Raúl Romero Medina.

El libro incluye un cuidado aparato gráfico y su correspondiente bibliografía compilada al final del mismo; resulta también muy útil el apartado final de resúmenes de cada capítulo en español e inglés. Si en la presentación se alude a la frase de Antonio Machado sobre Giner de los Ríos, que “se nos fue por una senda clara, diciéndonos: Hacedme un duelo de labores y esperanzas”, este “duelo de labores” que es el libro aporta también esperanza en la continuidad de la renovación metodológica de los estudios artísticos medievales.

Begoña Alonso Ruiz
Universidad de Cantabria

Abigail D. Newman. *Painting Flanders Abroad: Flemish Art and Artists in Seventeenth-Century Madrid*. Leiden: Brill, 2022, 325 pages.

In a testament of 1667, Felipe Diriksen (1590-1679), a Spanish-born artist of Flemish descent, described having almost completed a painting of “the Assumption of Our Lady with a garland of flowers around [it],” for a monk in the Order of San Benito (149-150). Diriksen specialized in portraits and devotional scenes, and this now-lost painting may be the only floral or still life he ever painted. But floral paintings were associated with Flemish artists, and Diriksen was one of many painters working in Madrid who aligned himself with Flemish identity through his social and professional activities. These circumstances help to explain the logic behind this unusual commission. In *Painting Flanders Abroad: Flemish Art and Artists in Seventeenth-Century Madrid*, Abigail D. Newman teases out rich social contexts from this type of evidence, reading paintings and texts through the lens of social history to analyze the production of and market for Flemish portraiture (Chapter One), still life (Chapter Two), and landscape (Chapter Three) in seventeenth-century Spain, and particularly around the court in Madrid. The author refines well-known, but often essentializing, associations between Flemish art and naturalism in ways that resonate more broadly with critical reassessments of Dutch and Flemish painting. She also shows how the relationship between Spanish and Flemish art was constantly evolving, as immigrants and artists with Flemish heritage found their way in Spanish society, choosing when to emphasize or downplay their cultural identities. She argues that painters working for the Spanish market in the Southern Netherlands and Flemish painters in Madrid shared an artistic identity through familial, cultural, and social associations with Flanders. Newman demonstrates how such artists marketed their skills to patrons around the Spanish court and analyzes the reception of their art. Sources include inventories, testaments, art theoretical treatises, and the paintings themselves.

Newman uses the capacious term “Flemishness” as an alternative to the limiting terminology that came into use in the early twentieth century with the rise of nationalism. Thus, in the book, “Flanders, Flemish, and Flemishness are sometimes used a bit more loosely, in their early modern Spanish sense, to conjure a region broader than the province of Flanders, the Southern Netherlands (also called the Spanish Netherlands) or even the seventeen provinces” (24). The book shows that Flemish identity was something that many painters of Flemish descent working at the Spanish court approached with a certain level of ambivalence. Viewers, on the other hand, had more concrete ideas about Flemish paintings. Newman demonstrates how these ideas shaped Spanish taste, collecting, and painting production in significant ways.

Madrid attracted Flemish painters leaving the Low Countries in search of more stable political and economic prospects in the seventeenth century. Chapter One probes the public identities of such Flemish immigrants and Spanish painters with Flemish heritage, many of whom, like Diriksen, are little-known today. Newman argues that Flemish painters and their children living in Madrid benefited from the perception that they had access to geography-specific artistic knowledge, allowing them to cultivate specialized roles, including as appraisers of Flemish art. Many of those painters were also part of the king’s royal Burgundian bodyguard (*Noble Guardia de Arqueros de Corps*), composed of archers who were nominally Flemish. Andries Smidt (1625/32-1690/91), is a notable exception, making the section of this chapter dedicated to that artist of particular interest (63-68). His activities are known almost exclusively through archival records rather than through extant works of art. Newman describes his one surviving signed painting, *The Virgin of Atocha* at the Museo Lázaro Galdiano, as appearing more Spanish than Flemish in its color, brushwork, and composition. Nevertheless, Smidt profited from Flemish networks as an appraiser of collections containing Flemish paintings and as an agent for Flemish painters. Smidt, like Diriksen, appears to have been able to work with a certain level of fluidity between Spanish and Hispano-Flemish artistic contexts.

Chapter One sets up an argument that constitutes a through line in the book: namely, that Spanish painting in the seventeenth century developed in dynamic relation to its Flemish counterpart, particularly with

regards to naturalism. Newman demonstrates how painters in Spain favored Spanish or Flemish conventions in their portraits while still working within the tradition established by Titian (c. 1490-1576) and reinvented by Anthonis Mor (1516/21-1576/77) and Diego Velázquez (1599-1660). A particularly strong comparison between two portraits of Infanta María Ana of Austria (1606-1646) [called Infanta Mariana of Austria in the text], painted by Diriksen in 1630 and court painter Rodrigo de Villandrando (1588-1622) around 1622 respectively, brings to light subtle but important differences between Flemish and Spanish approaches (50-53). The portraits are strikingly similar in composition and form, but their treatment of surfaces and modeling is distinct. Large portions of Diriksen's painting are without pattern, and the artist used a single light source to create high-contrast modeling. Whereas Dirksen embraced the longer Flemish tradition of chromatic simplicity associated with Mor and developed by Velázquez, Villandrando evenly illuminated the painting, creating a flat chromatic effect. He also covered the floor, table, and curtain in pattern, following the example of later court portraitists. It is instructive to understand how these two models, with their differing relationships to Flemish painting, coexisted at the Spanish court.

In Chapter Two, dedicated to still life, Newman argues that early modern Spanish viewers associated Flemishness with qualities beyond fine brushwork and attention to naturalistic detail typically associated with the genre. For those viewers, Flemishness also included “a particular subject matter, a manner of organizing an image, a production technique or an artist's cultural background, assertively marketed” (149). In this way, Newman pries open the sticky space between style and artistic geography, demonstrating the multivalence of the descriptor *flamenco*, which often appears in period inventories. While revealing something like a Baxandalian period eye for identifying the qualities of Flemish painting in Spain, Newman explores how viewers recognized Flemishness in early modern Madrid, where that evidence might not appear significant or even visible today. For example, Newman characterizes a pair of vertical still lifes at the Museo Nacional del Prado painted by Juan van der Hamen y León (1596-1631), a Madrid-born painter-archer of Netherlandish ancestry, as owing more in composition and perspective to Spanish painters like Juan Sánchez Cotán (1560-1627) than to Flemish models. Yet, the paintings were recorded as “de flandes” and “*flamenco*” in inventories throughout the seventeenth century. Understanding that the paintings were commissioned by a Flemish patron living in Madrid, it becomes clear that social context played an important role in shaping the reception of art.

Chapter Three argues that landscape painting remained the domain of Flemish painters, rather than developing into a local tradition in Spain, because ideas of distance and travel were too closely associated with the medium to allow for its local production. This argument relies primarily on analysis of art theoretical treatises, contracts, inventories, and contemporary literature. For example, a 1574 contract records the request made of two Flemish immigrants in Guadalajara to paint some distances [i.e. landscapes] of blue and green and other colors (“pintar de unos lexos de azul y verde e los mas colores”) (154-155). Newman situates this directive within a larger tradition that equates landscape with distance: “In Spain the term *lexos* (far off), in combination with the increasing use of the terms *pais* and *paisaje*, and their variant spellings, indicates a particular attention to distance when describing painted landscape” (154). She also argues that these paintings were valued for the distances they had traversed as imported objects of art, meaning that, ideally, they would not be painted locally. When landscapes appear in early seventeenth-century religious paintings of the Madrid school –comprised mostly of Spanish and Italian painters– they are usually subordinate to the figures. This balance highlights the primary subject of devotion in line with the writings of Vicente Carducho (1570/76-1638) and Cardinal Charles Borromeo (1538-1584), Archbishop of Spanish Milan. Newman shows how Spanish painters not of Flemish descent, including Fray Juan Bautista Maíno (1581-1641), Francisco de Zurbarán (1598-1664), and Velázquez, worked to create an appropriate balance between the figure and the landscape while still incorporating the broad vistas and blue-green palette of Flemish landscape masters like Joachim Patinir (1475/80-1524).

The Coda positions Rubens (1577-1640), the artist most associated with Flemishness today, as an outlier in the art history charted throughout the rest of the book. Newman argues that Rubens was successful in

Spain less because of his origins than because of his status as an international artist. Despite earlier proposing that the transition from the Habsburg reign to the house of Bourbon at the beginning of eighteenth century ushered in a new taste for French painting over Flemish art (75-76), here Newman positions Rubens as an earlier “signal break in how early modern Spaniards thought about and responded to style and geography” (202). Rather than associating Rubens with a rupture in the perception of Flemish art in Spain, it could have been more effective to position the artist as a foil to other immigrant painters, who, unlike the famous artist, worked hard to assert their connections to Flemish painting traditions and artistic knowledge. If Rubens was not perceived as Flemish by his contemporaries in Spain, it seems likely that he was profiting from the ambiguity of Flemish cultural identity assumed by enterprising artists, as convincingly described in earlier sections of this book. Describing Rubens in the final line of the book, Newman claims: “The work of this Flemish painter had become a fully independent art form, ready to be prized and embraced in Spain and no longer posing any threat to the hegemony of ‘Spanish’ painting” (214). Such a stark pronouncement risks misrepresenting the work of the book, which tells a story of a local Spanish painting tradition gaining popularity despite the preference at court for Italian and Flemish art. Moreover, following the Gramscian idea of cultural hegemony, Rubens might be better understood as upending the hegemony of Flemish painting in Spain rather than the reverse.

Several times throughout the text, Newman characterizes Flemish painting as a threat to Spanish art. This idea seems overstated given the complex exchange between the two artistic traditions that the author otherwise describes. A section in Chapter Two titled “Appeal and Danger of the Flemish Balance” (101-109) draws heavily on Spanish artistic theory. Yet the quotations express concerns of impropriety and even feelings of disgust with the profane focus on surroundings over figures rather than danger. In kitchen scenes, for example, the imbalance of figures and surroundings typical of painting produced in the circles of Pieter Aertsen (1507/8-1575) and his nephew Joachim Beuckelaer (c. 1534-c.1574) caused problems for audiences in Spain and Italy because they shifted attention away from the narrative. In addition to describing the Flemish compositional balances as posing a “threat,” Newman argues that “such a balance seemed an assault on Italian Renaissance inspired, figurally focused artistic values; post-Tridentine conditions of image production and use; and Spanish values concerning a painting’s ideal legibility and the beholder’s process of viewing it” (107). The language of violence characterizing such passages contradicts the innovative approaches used by Spanish artists grappling with clashes between theory and taste. While such solutions sometimes caused discomfort and censure, they also became a font of style, composition, and narrative constructions formulated for Spanish audiences.

Painting Flanders Abroad is beautifully produced with 119 vibrant color images printed on glossy paper. The images are gathered from an impressive variety of sources, including art galleries, private collections, parish churches, and regional museums in Europe and North America. At times, the argument would have benefited from more engagement with the pictures. Often, paintings are described but not illustrated. Others are illustrated but hardly discussed. Tighter editing, too, would have helped the flow of ideas (on p. 125, for example, three sentences in a row begin with the construction “while”). And one wonders why Newman places the term “Golden Age” in quotation marks throughout the Introduction without further elaboration. Considering recent critiques of the term, as noted in a footnote, this could have been an important opportunity to understand the author’s own critical reflections. Likewise, Newman states that the adaptation of Flemish style by local painters working in the Iberian Peninsula “has come to be called –albeit somewhat reductively– the “Hispano-Flemish” mode” (4). Although the book very clearly demonstrates the dynamism and complexity of that term, and elaborates on the multiplicity of artistic identities that it can accommodate, it remains unclear whether or not Newman believes that we should find an alternative to that descriptor.

The book provides exciting new models for understanding the reception of Hispano-Flemish painting in Madrid while also laying the groundwork for looking at related questions beyond the Iberian Peninsula. Using *Painting in Flanders* as a launching pad, future studies might reassess the geographic parameters

within which Hispano-Flemish artists and their works were perceived outside of the Iberian Peninsula, both in Europe and in transoceanic contexts. Hendrick Vroom (1566-1640), discussed in Chapter Three, might be one opportunity for future research. Originally from the Low Countries, Vroom spent time in Spain and Italy. While Pacheco described him as “Enrique Vrom, flamenco,” he was known as Lo Spagnolo or Enrico de Spagna in Rome. Newman’s methods could be followed by other scholars interested in understanding how itinerant artists constructed varying cultural identities over the course of a single career.

In contrast to the well-known story that Spanish art progressed from a preference for Flemish art in the fifteenth century, to Italian art in the sixteenth century, until finally coming into its own in the seventeenth century, *Painting Flanders Abroad* reveals multiple temporalities and epochs of Flemish painting in Madrid. It clearly demonstrates how Flemish painting, and the work of Spanish painters who identified as Flemish, became increasingly entwined with local painting traditions, allowing us to see those paintings with fresh eyes. The story is all the richer for drawing on paintings by lesser-known artists. By focusing in large part on Flemish immigrants to Spain and on Spanish painters of Flemish ancestry who successfully positioned themselves as Flemish, the book describes how Flemish painting could be produced at the Spanish court. In this way, it contributes a new perspective to the deep historiography on Flemish art imported from abroad, breaking down distinctions between local and foreign that previously seemed straightforward.

Emily Monty

Joint Postdoctoral Fellow, Museo Nacional del Prado – Villa I Tatti

Arnaldo, Javier, Sandra Costa, Dominique Poulot y Anna Rosellini, eds. *Atmosfera. Esperienze immersive nell'arte e al museo*. Bologna: Bononia University Press, 2021, 333 págs.

ATMOSFERE. Esperienze immersive nell'arte e al museo propone un conjunto de reflexiones donde se enlazan la actualidad de las experiencias inmersivas en el ámbito artístico mediante ejemplos históricos, con el objetivo de trazar una cierta continuidad de este fenómeno, al menos desde la Edad Moderna. Estas reflexiones son el fruto de tres grupos de investigación internacionales, Spazi e attori del collezionismo e della connoisseurship (Università di Bologna – Alma Mater Studiorum), Histoire culturelle et sociale de l'art (Université Paris 1 – Panthéon-Sorbonne) y Atlas Museo (Museo del Prado y Universidad Complutense de Madrid), junto con la Escuela del Colorito della Pinacoteca de Brera, una conjunción que permite centrarse en experiencias cuya mayor parte tienen lugar en el ámbito europeo.

El libro propone en su título *atmósferas* como palabra clave, un término lo suficientemente abierto para englobar las diversas conjugaciones que se utilizan en los artículos, tales como contexto, ambiente, *environment* o hábitat, siempre en el marco de la museología y la museografía. Esta amplitud tiene la capacidad de desbordar el término e incluir experiencias que expanden una visión constreñida de lo que puede entenderse como inmersivo, generando preguntas a los lectores sobre los límites del mismo, aunque, en ocasiones, esta apertura resulte un poco difícil de justificar. Con todo, en la gran mayoría de los casos, cada una de estas nociones modelan las experiencias inmersivas, que demuestran ser muy variadas, y generan un terreno común para reflexionar sobre las formas de relación que se dan entre el espacio, los objetos y los visitantes.

Ya desde la introducción del libro, escrita por sus cuatro editores, pueden deducirse tres líneas principales que articulan el conjunto de los artículos. En primer lugar, la mencionada idea de que las experiencias inmersivas en el arte y en el museo no solo están ligadas a la reciente digitalización, sino que forman parte de la historia del arte desde hace siglos. En segundo lugar, las complicadas relaciones que se establecen en las prácticas artísticas y museográficas que tratan de conciliar el conocimiento racional con la involucración sensorial y emotiva en los distintos modelos inmersivos que se analizan, una interrelación que tiene su correspondencia en otro debate clásico, el de la oposición o equilibrio entre la didáctica y el entretenimiento. Y finalmente, el papel protagonista de los visitantes en este tipo de experiencias, un tema que enlaza con los modelos de atención contemporáneos y también con aspectos ligados a la democratización del público.

En su conjunto, el libro se inscribe en el giro emotivo de la museología contemporánea, de la que las experiencias inmersivas serían, a la vez, causa y efecto, y que habría sucedido a un anterior giro material de la misma. Este giro, que se abre más allá del estudio de los ejemplos contemporáneos, tendría también relación con el desarrollo teórico de los estudios sobre las emociones y los afectos, con una cierta vuelta de la fenomenología y con una expansión de la economía de la experiencia, aunque estos marcos teóricos, en muchos casos, no estén explícitamente desarrollados en los artículos. Sí aparecen estas referencias en el recorrido que realiza Dominique Poulot en el primer artículo, que sirve de introducción histórico-teórica, y que podríamos relacionar con publicaciones que recientemente se han ocupado de asuntos similares, como el número monográfico de 2016 de *Stedelijk Studies*, *Between the Discursive and the Immersive: Curating Research in the 21st Century Art Museum*, o el de *Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*, *El objeto desbordante. Espacios inmersivos y estrategias multisensoriales en el arte*, de 2021, y que demuestran la pertinencia de esta publicación.

Las experiencias inmersivas del ámbito artístico y museológico abordadas en el libro se basan en ejemplos concretos analizados en su singularidad, lo que evita sacar conclusiones generalistas y permite a los lectores ir entrelazando los hilos conductores que se van creando entre ellos. La primera parte del libro, denominada *L'evocazione e l'illusione: origini e principi* se centra en algunos casos que, entre los siglos XVI y XVIII, diseñan técnicas de simulación paisajística (como las de la Villa Falconieri y el Palazzo d'Accursio),

ilustraciones evocativas (como las que acompañan las cartas geográficas de Ortelio y G. Braun) o formas de representación inmersiva (como las *vedutte circolare* o los *papiers peints panoramiques*), cuyo objetivo es producir en los espectadores una sensación de inmersión en un lugar otro, sea este la naturaleza, como en las “estancias-organismo” de la Villa Falconieri y el Palazzo d’Accurso, u otra ciudad o país, como en el caso de los mapas o las primeras experiencias panorámicas. Dentro de este mismo bloque, en varios de los artículos aparecen las dificultades que se producen en la musealización de estos modelos inmersivos. En concreto, el artículo de Poulot está atravesado por los debates que, ya desde el siglo XIX, tienen lugar en torno a las ambientaciones escénicas de los museos (*period rooms* o *ensembles d’époque*), que trataban de paliar la descontextualización de los objetos y compensar la nostalgia de pasado, un pasado que, como nos recuerda Sandra Costa en su artículo sobre las reproducciones ilusionistas del patrimonio italiano, no deja de ser una ficción reconstruida.

El segundo bloque, *I dispositivi di allestimento immersivi: il grande sviluppo del XIX secolo*, aborda de forma casi monográfica los dispositivos ópticos y sensoriales que se desarrollaron a lo largo de todo el siglo XIX. Estas *machines à voir* nos introducen de forma definitiva en las experiencias contemporáneas de visión y espectaduría, en una línea de trabajo abierta por el libro ya clásico de Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the 19th Century* (1990). Los artículos presentan una constelación muy variada de dispositivos de visión, desde las linternas mágicas a las guías turísticas, de las escenografías arquitectónicas a los panoramas, que conforman tanto una nueva visualidad, como nuevos hábitos de percepción y recepción en los espectadores (u observadores en terminología de Crary). Estas nuevas tecnologías de la visión aumentan las experiencias inmersivas a través de la espectacularización de las representaciones, la intensificación de los estímulos sensoriales y el protagonismo central otorgado al público.

Casi todos los artículos de este bloque analizan la importancia de las Exposiciones Universales para el desarrollo de las más variadas experiencias inmersivas, tales como el Globo Celeste, La vuelta al mundo, El viejo París, el Palacio de las Ilusiones, el Mareorama, la Exposición minera subterránea, el pabellón *Andalucía en el tiempo de los moros* o el Cineorama. Entre todas estas exposiciones, la de París de 1900 destaca como uno de los eventos que más esfuerzo puso en esta panoramización del mundo. Los diversos textos extraen algunas de las consecuencias y discursos que se generan desde estos dispositivos, como la conformación de las identidades nacionales, la exotización de las culturas extraeuropeas, la creación de estereotipos y clichés narrativos en los relatos sobre el pasado, la conversión de la cultura en un objeto de consumo y su relación con el surgimiento de la industria del turismo, entre otras. Resultan especialmente interesantes los análisis que se realizan en torno a la construcción desde París de los imaginarios en torno a Italia y España como otros meridionales.

El tercer bloque y cuarto bloques, *Le esperienze immersive contemporanee: il ruolo del pubblico* y *Le pratiche dell’arte in azione: artisti, scenografi, designer*, abordan cuestiones que afectan al ámbito contemporáneo, y que permiten vislumbrar algunas de las continuidades que se dan entre las instalaciones de los años sesenta del siglo XX y los efectos de la digitalización y las realidades virtuales en el siglo XXI. El creciente papel destinado al espectador parece orientarse, en las nuevas experiencias inmersivas, a convertirle en parte de los medios (o tecnologías) empleados, es decir, a integrarle definitivamente como un elemento inseparable del espectáculo. Esta tendencia a la totalización y suturación de la división entre espectador y mundo se analiza bajo la noción de ultrasubjetividad. Dentro de este marco, algunos artículos abordan la mediación interpretativa y los efectos cognitivos que se generan desde las tecnologías digitales, como un nuevo eslabón en la dialéctica entre entretenimiento y conocimiento, aunque sin entrar a fondo en las consecuencias que algunas de estas prácticas tienen en la conformación de la economía neoliberal del entretenimiento.

En conjunto el libro demuestra, con un gran rigor histórico constatable en su aparato crítico, las nuevas posibilidades que se abren para la historia del arte y la museología en su apertura a los estudios en torno a la visualidad, la construcción de la mirada o la cultura visual, es decir, en torno a las relaciones performativas

entre las imágenes y objetos, las prácticas y la experiencia social, más allá de las tradicionales aproximaciones estrictamente objetuales. Estas renovaciones metodológicas son imprescindibles para entender las múltiples dimensiones de la experiencia artística, pese a que los artículos no se alineen explícitamente con los estudios visuales o con otras disciplinas, como la antropología, la teoría crítica, los estudios sobre espectaduría o las teorías de los afectos, que también se han preocupado de abordar algunos de los hilos conductores del libro. Su lectura es muy recomendable para analizar y contextualizar un fenómeno creciente, el de las exposiciones y eventos de carácter inmersivo, que cada vez se consolida más en nuestros espacios culturales.

Olga Fernández López
Universidad Autónoma de Madrid

SEMINARIO *EN CONSTRUCCIÓN*

En Construcción. Seminario de Posgrado del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM. Memoria del curso 2022-2023

En Construcción se celebró por decimotercer año consecutivo en el curso académico 2022/2023. El seminario siguió persiguiendo el mismo objetivo: propiciar una reflexión común sobre los enfoques metodológicos aplicados en la investigación doctoral en el campo de la historia del arte o la cultura audiovisual. Sin embargo, en esta edición, *En Construcción* redefinió su formato y se planteó como un espacio para la participación de un grupo reducido de doctorandas y doctorandos, de forma que pudiera producirse una alta interacción entre ellas y ellos. Asimismo, se buscó crear una mayor continuidad y organicidad entre las diferentes sesiones, cuyo número ha aumentado a tres, repartidas a lo largo del curso académico y formadas por las mismas y los mismos componentes en cada una de ellas.

La primera, celebrada el 29 de noviembre, consistió en una mesa redonda en la que los y las participantes presentaron sus investigaciones a través de una constelación de problemas metodológicos, imágenes, textos y referencias bibliográficas que resultan estructurales para su trabajo. Posteriormente, se abrió un debate que resultó muy enriquecedor en cuanto al intercambio de perspectivas metodológicas y teóricas, a la par que sirvió para establecer una primera toma de contacto entre el grupo formado.

La segunda sesión se celebró el 13 de febrero y se planteó como un taller de lectura en torno a un fragmento del libro de Hans Belting *Antropología de la imagen*. La actividad se articuló en torno a una serie de cuestiones que habíamos propuesto desde la organización del seminario a fin de reflexionar sobre las herramientas metodológicas desplegadas en el texto y la manera en que estas se relacionaban con las investigaciones en curso de cada integrante del seminario, aunque en este caso la participación fue abierta tanto para doctorandas y doctorandos como estudiantes de máster. De esta manera, la discusión no solo resultó fructífera para aquellas y aquellos participantes con una investigación doctoral en activo, sino también para quienes pretendían iniciar una en breve.

La última sesión se llevó a cabo el 5 de mayo, en el Centro Cultural La Corrala, y siguió el clásico formato de mesas de trabajo donde los y las participantes se agruparon según sus afinidades metodológicas y/o temáticas. Como es habitual, cada una de estas mesas contó con una persona moderadora de la discusión y con un docente del Departamento de Historia y Teoría del Arte, que realizó una retroalimentación de los aspectos metodológicos de las investigaciones a cada integrante de su respectiva mesa. Esta dinámica, unida a la activa implicación del público y a la sinergia establecida entre los doctorandos y doctorandas en este nuevo formato más orgánico, propició que tanto la sesión en particular como el seminario en general resultasen altamente constructivos para participantes, público, docentes y equipo organizador.

Acompañando al seminario durante todo el curso académico estuvieron los *Encuentros En Construcción*, que este año no solo sirvieron para que los investigadores y las investigadoras que realizan una estancia de investigación en nuestro departamento tuvieran un espacio para compartir sus tesis en curso y recibir *feedback* por parte de otros doctorandos y profesores, sino también para que quienes habían formado parte del seminario en años anteriores y se encuentran en su último año de tesis compartiesen cómo habían resuelto los problemas metodológicos con los que lidiaron durante el desarrollo de su trabajo.

Página web y redes sociales: seminarioenconstruccion.blogspot.com, *Seminario_En.Construcción* (Instagram) y *En Construcción, Seminario de posgrado* (Facebook).

Equipo organizador: Jorge González Segura, Pedro Merchán Mateos, Blanca Molina Olmos, José Antonio Roch Ortega, Lucía Rodríguez Navarro y Mónica Salcedo Calvo.

Coordinación académica: Elena Alcalá Donegani.

Primera sesión – Mesa redonda metodológica. Presentación de investigaciones y debate abierto (fecha de celebración: 29 de noviembre de 2022)

Lugar de celebración: Sala de Juntas del Departamento de Historia y Teoría del Arte, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid, 10:00-13:30 horas.

Participantes: Agathe Bonnin, Jorge González Segura, Nerea Mandiola Solozábal, Gonzalo Mardones Falcone, Diana Millán Pascual, Jorge Oliaga Vázquez, José Antonio Roch Ortega y Borja Sánchez Marcote.



Fig. 1. Mesa redonda metodológica, 29 de noviembre de 2022.



Fig. 2. Taller de lectura, 13 de febrero de 2023.

Segunda sesión – Taller de lectura en torno a *Antropología de la imagen*, de Hans Belting (fecha de celebración: 13 de febrero de 2023)

Lugar de celebración: Sala de Juntas del Departamento de Historia y Teoría del Arte, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid, 16:00-18:30 horas.

Participaron: Agathe Bonnin, Colombe Garnier Rojas, Jorge González Segura, Alexandra Guerrero Zegarra, Nerea Mandiola Solozábal, Gonzalo Mardones Falcone, Pedro Merchán Mateos, Diana Millán Pascual, Inés Molina Agudo, Blanca Molina Olmos, Jorge Oliaga Vázquez, Elena Pérez Elena, Lucas Pretti, José Antonio Roch Ortega, Lucía Rodríguez Navarro, Mónica Salcedo Calvo, Borja Sánchez Marcote, Beatriz Sánchez Santidrián, Elizabeth Vite Hernández.

Tercera sesión – Mesas de trabajo (fecha de celebración: 5 de mayo de 2023)

Lugar de celebración: Centro Cultural La Corrala, 10:00-18:30 horas.

Bienvenida: Lucía Rodríguez Navarro.

Mesa 1. Cultura(s) en Transición. 10:00-12:00 horas.

Profesora invitada: Juliane Debeusscher.

Modera: Blanca Molina Olmos.

Participantes:

Nerea Mandiola Solozábal, “Entre lo explícito y lo informable: pensamiento contemporáneo en la práctica artística y literaria en el País Vasco, 1968- 1988”.

José Antonio Roch Ortega, “Con la participación de Televisión Española en la reconstrucción de un cine (trans)nacional: las relaciones económicas, institucionales y culturales entre el ente público y la industria cinematográfica española (1979-1992)”.



Fig. 3. Mesa 1 durante la intervención de José Antonio Roch, 5 de mayo de 2023.



Fig. 4. Mesa 2 durante la intervención de Gonzalo Mardones, 5 de mayo de 2023.

Mesa 2. Habitar la contemporaneidad. 12:00-14:00 horas.

Profesora invitada: Noemí de Haro García.

Modera: Pedro Merchán Mateos.

Participantes:

Gonzalo Mardones Falcone, “Arquitectura expandida. Más allá de la convención o de la profesión autotatifecha”.

Borja Sánchez Marcote, “Análisis de la representación del paisaje bélico en la fotografía contemporánea”.

Diana Millán Pascual, “El archivo insaciable: prácticas artísticas, acumulación digital y crítica en la era de la sobreinformación”.



Fig. 5. Mesa 3 durante la intervención de Agathe Bonnin, 5 de mayo de 2023.

Mesa 3: Devoción y circulación de la imagen sacra en la Edad Moderna. 16:30-18:30 horas.

Profesor invitado: Rafael Japón Franco.

Modera: Alejandro Garés Molero.

Participantes:

Jorge Oliaga Vázquez, “La temática veterotestamentaria en la pintura española y novohispana en la Edad Moderna (siglo XVII)”.

Jorge González Segura, “Patronazgo devocional de la familia Sandoval. Relicarios y fundaciones eclesiásticas a principios del siglo XVII”.

Agathe Bonnin, “Cuerpos de Cristo, cuerpos de mujeres: género y sangre en el culto a la Eucaristía en la Corte de los Austria (siglo XVII)”.

Encuentros En Construcción

Kristin Enright (University of Colorado Boulder), *Mares agitados: una historia pacífica, “intervirreinal” de la loza poblana azul y blanca*. Miércoles, 1 de febrero de 2023. 11:00-12:00 horas.

Isabelle Kent (University of Cambridge), *A Metal Cadaver in Triumph: Leone Leoni and the Emperor’s Body Animated*. Lunes, 20 de febrero de 2023. 12:00-13:00 horas.

Inés Molina Agudo (Universidad Autónoma de Madrid), *Investigar la edición marginal en España. Metodologías desde un presente ocluido*. Jueves, 23 de marzo de 2023. 12:00-13:00 horas.

Carlota Mir (Akademie der bildenden Künste Wien), *Labores colectivas de cuidado: Construyendo infraestructura feminista en la post-dictadura española*. Jueves, 30 de marzo de 2023. 16:00-17:00 horas.



Fig. 6. Intervención de Kristin Enright en los *Encuentros En Construcción*, 1 de febrero de 2023.



Fig. 7. Intervención de Inés Molina en los *Encuentros En Construcción*, 23 de marzo de 2023.

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES AL ANUARIO DEL DEPARTAMENTO DE HISTORIA Y TEORÍA DEL ARTE

Normas de publicación

El *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* de la Universidad Autónoma de Madrid es una revista reconocida en el área de Historia del Arte entre la comunidad científica española, cuyo primer número se publicó en el año 1989. Con una periodicidad anual, cuenta con contribuciones de más de 200 autores y autoras dirigidas al ámbito universitario y científico.

El texto enviado, redactado en español, inglés, francés, italiano, alemán o portugués, deberá corresponder a una investigación original, no haber sido publicado con anterioridad y no estar sometido a consideración para su publicación ni en fase de evaluación de otras revistas o publicaciones. Los trabajos se enviarán en soporte digital a la dirección de correo electrónico anuariodehistoriadelarte@gmail.com. El envío comprenderá los siguientes archivos en formato Word, además de –en su caso– las ilustraciones:

- Documento con los datos personales de cada autor/a (nombre y apellidos, dirección, teléfono, correo electrónico, situación académica e institución a la que pertenece).
- Documento con el CV de cada autor/a en un párrafo redactado con una extensión de 150-200 palabras.
- Texto del artículo con una extensión de 8.000 a 12.000 palabras, incluyendo notas y bibliografía, con letra de cuerpo 12 (Times New Roman) e interlineado 1,5. Las notas se situarán en pie de página, con letra de cuerpo 10 (Times New Roman) e interlineado sencillo. El artículo irá precedido del título en español e inglés, de un breve resumen del contenido del trabajo en español y su traducción al inglés, con una extensión máxima de 150 palabras, y de entre 5 y 7 palabras clave en ambos idiomas.
- Ilustraciones. Se enviarán 20 ilustraciones como máximo. Se presentarán en color o blanco y negro, con máxima resolución en formato JPG/TIFF, y deberán ir numeradas correlativamente. La llamada en el texto adoptará el siguiente formato: (fig. 1). Los autores y autoras son responsables de la gestión de los derechos de reproducción que puedan pesar sobre las ilustraciones. Además de enviar las imágenes como archivos independientes, se presentarán incrustadas correlativamente en un único documento Word o PDF, acompañadas de sus respectivos pies de foto, para facilitar la labor de revisión.
- Índice de ilustraciones con su correspondiente numeración y pies de imágenes respetando el siguiente criterio: Autor/a, *Título de la obra*, fecha, técnica. Medidas, ciudad, institución [nº de inventario].
- Listado de bibliografía completa con las obras utilizadas para la elaboración del artículo ordenadas alfabéticamente por apellido de autor/a. Se ruega indicar en dicho listado el doi de todas las publicaciones que lo tengan. En ese caso no será necesario indicar en el listado que la publicación está en línea ni su fecha de consulta. El listado se limitará a reflejar los títulos de bibliografía citados en las notas del artículo y no se incluirán en él las referencias a documentación de archivo que aparezcan en las notas.

Los autores y autoras de los originales aceptan estas normas al presentar sus trabajos para su publicación. La revista se reserva el derecho a introducir cambios de estilo en los textos con el objetivo de adecuarlos a las normas de edición.

Cuestiones de estilo

- En el caso de que el texto estuviese dividido en apartados, estos últimos se indicarán, sin numerar, en minúscula y en negrita.
- El uso de comillas se reservará, exclusivamente, para las citas literales de otros textos. Si la extensión de la cita es de cinco o más líneas, se diferenciará del cuerpo principal del texto en un párrafo aparte sangrado por su lado izquierdo, manteniendo el interlineado y con letra de cuerpo 11 (Times New Roman). En este caso, las citas no necesitarán la utilización de comillas. Cuando se quiera omitir parte del texto, se indicará con tres puntos suspensivos entre corchetes.
- La cursiva estará reservada para resaltar palabras o frases que se encuentren en otros idiomas, así como títulos de libros u obras.

- La primera nota del texto se destinará, en su caso, para agradecimientos, información sobre proyectos de investigación u otros medios de financiación y cualquier aclaración respecto al trabajo realizado. En estos casos, la llamada a nota se ubicará con un asterisco al final del título del artículo.
- Para garantizar el anonimato de los autores o autoras en el proceso de evaluación, se omitirá en el texto del artículo y en las notas cualquier referencia que pueda desvelar su identidad.

Notas y referencias bibliográficas

Las referencias bibliográficas, al igual que aquellas notas reservadas para cualquier comentario o aclaración, irán situadas a pie de página, insertándose el número volado dentro de la frase del texto y nunca detrás de los signos de puntuación.

Las referencias seguirán el sistema nota-bibliografía del manual de estilo de Chicago, cuyos principales ejemplos pueden consultarse en https://www.chicagomanualofstyle.org/tools_citationguide/citation-guide-1.html. Cuando un mismo título se cite por segunda y sucesivas veces, se empleará la fórmula abreviada que aparece recogida en la misma guía.

En lugar de “and” se utilizará “y” cuando se nombre más de un autor/a. El mismo proceder se aplicará a otros elementos de indicación en inglés que pudieran aparecer, y que han de usarse en español (en lugar de “in” se utilizará “en”, “Traducido por” y no “Translated by”, nombres de los meses, etc.).

Normas específicas para reseñas de libros y crónicas de exposiciones

Estas secciones de la revista tienen el objetivo de ofrecer al lector o lectora una información crítica de las exposiciones y novedades editoriales aparecidas en el campo de la Historia del Arte. Los textos serán encargados a especialistas en la materia que tendrán que conjugar una parte descriptiva sobre el contenido del libro o de la exposición con otra que evalúe críticamente las aportaciones planteadas en los mismos. El equipo editor solicita encarecidamente que los autores y autoras huyan de los excesos laudatorios y planteen sus críticas con corrección y espíritu constructivo.

Los textos tendrán una extensión mínima de 1.500 palabras y máxima de 2.000, pudiéndose incluir un total de dos imágenes que sean estrictamente necesarias para la comprensión de su contenido. Los derechos de estas últimas tendrán que ser gestionados por los autores y autoras. Los textos tendrán que estar sujetos a las normas de estilo de la revista descritas anteriormente. Se recomienda evitar el uso de notas al pie tanto en las reseñas de libros como en las crónicas de exposiciones. En el caso excepcional de requerirlas, estas se limitarán al mínimo imprescindible.

El equipo editor se reserva el derecho a publicar las reseñas y crónicas que no se ajusten a esta normativa.

Evaluación y corrección de pruebas

Todos los artículos publicados están sujetos a un estricto control de calidad basado en la revisión por pares ciegos externos. Una vez evaluado, el equipo editor notificará el resultado a los autores o autoras. Al aceptar la publicación, los autores o autoras ceden al *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* los derechos de reproducción de las ilustraciones y los derechos sobre el trabajo en su totalidad para su edición digital en el Portal de revistas electrónicas de la Universidad Autónoma de Madrid. Las pruebas de imprenta serán enviadas a los autores y autoras para su corrección, limitándose exclusivamente a corregir errores de edición o cambios gramaticales con un plazo determinado.

Cuestiones éticas

La revista *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* se adhiere y respeta el manual de buenas prácticas éticas redactado por el Servicio de Publicaciones de la UAM, basado en gran medida en los principios establecidos por el Committee on Publication Ethics-COPE.

Aviso de derechos de autor/a

Los autores/as que publiquen en esta revista aceptan las siguientes condiciones:

1. Los autores/as conservan los derechos de autor.
2. Los autores/as ceden a la revista el derecho de la primera publicación. La revista también posee los derechos de edición.
3. Todos los contenidos publicados se regulan mediante una licencia de Creative Commons Reconocimiento 4.0 Internacional. En virtud de ello, se permite a terceros utilizar lo publicado siempre que mencionen la autoría del trabajo y a la primera publicación en esta revista. Puede consultar el texto legal de esta licencia en <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/legalcode.es>



4. Los autores/as pueden realizar otros acuerdos contractuales independientes y adicionales para la distribución no exclusiva de la versión del artículo publicado en esta revista (p. ej., incluirlo en un repositorio institucional o publicarlo en un libro) siempre que indiquen claramente que el trabajo se publicó por primera vez en esta revista.

Las opiniones y hechos consignados en cada artículo son de responsabilidad exclusiva de sus autores. El Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM) no se hace responsable de la credibilidad y autenticidad de los trabajos. Los originales del Anuario, publicados en papel y en versión electrónica, son propiedad del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM, siendo necesario citar la procedencia en cualquier reproducción parcial o total.

The opinions and facts expressed in each article are the exclusive responsibility of their authors. In any case, the Departamento de Historia y Teoría del Arte is not responsible for the credibility and authenticity of the works. All works published in both the printed and online versions of the Anuario are the property of the Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM), and this source must be cited for its partial or full reproduction.

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)

Departamento de Historia y Teoría del Arte

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad Autónoma de Madrid

C/ Francisco Tomás y Valiente, nº 1

28049 Madrid

anuariodehistoriadelarte@gmail.com

SUMARIO

PRESENTACIÓN

IN MEMORIAM

MATÍAS DÍAZ PADRÓN (1935-2022)

VALERIANO BOZAL FERNÁNDEZ (1940-2023)

ESTUDIOS

JORGE ELICES OCÓN

Los efectos del afecto: el encuentro con ruinas y estatuas en contexto islámico / *The effects of affect: the encounter with ruins and statues in Islamic context*

JOSÉ CARLOS PÉREZ MORALES

La imagen de san Francisco y la alteración del testimonio. Acerca del discurso legitimador de la identidad visual capuchina en la Europa moderna / *The image of St. Francis and the alteration of testimony. On the legitimising discourse of Capuchin visual identity in modern Europe*

CARMEN RIPOLLÉS

Forjando una identidad: autoimagen y conciencia artística en los primeros grabados de Josefa de Óbidos / *Forging identities: self-fashioning and artistic conscience in the early prints of Josefa de Óbidos*

NÚRIA LLORENS MORENO

Nothing but light and dark masses: Alexander Cozens y el dibujo de paisajes / *Nothing but light and dark masses: Alexander Cozens and landscape drawing*

ANTONIO JOSÉ APARICIO BENÍTEZ

Aportes inéditos en la biografía y carrera del artista Eulogio Varela Sartorio (1868-1955). Circunstancias y acontecimientos de sus últimos años a la luz del archivo familiar / *Unpublished contributions to the biography and career of the artist Eulogio Varela Sartorio (1868-1955). Circumstances and events of his last years in the light of the family archive*

IGNACIO VERAGUAS CARIPAN

Confabulaciones en torno al arcabuz: retornos angelicales y reflujos apócrifos en Demian Schopf y Juan Domingo Dávila / *Conspiracies around the arquebus: angelic returns and apocryphal ebbs in Demian Schopf and Juan Domingo Dávila*

RECENSIONES

Rabasco García, Víctor, Susana Calvo Capilla y Azucena Hernández Pérez, eds.

Al-Andalus y el arte español: ejercicios de inclusión y de olvido. Homenaje a Juan Carlos Ruiz Souza. Madrid: La Ergástula, 2022 (Begoña Alonso Ruiz)

Newman, Abigail D.

Painting Flanders Abroad. Flemish Art and Artists in Seventeenth-Century Madrid. Leiden: Brill, 2022 (Emily Monty)

Arnaldo, Javier, Sandra Costa, Dominique Poulot y Anna Rosellini, eds.

Atmosfera. Esperienze immersive nell'arte e al museo. Bologna: Bononia University Press, 2021 (Olga Fernández López)

SEMINARIO EN CONSTRUCCIÓN

Memoria del curso 2022-2023