

ANUARIO

del Departamento de Historia y Teoría del

ARTE

Vol. 36, 2024. Madrid. ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562



Departamento de Historia y Teoría del Arte

ANUARIO

del Departamento de Historia y Teoría del

ARTE

Vol. 36, 2024. 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, Margarita Ana Vázquez Manassero, Olga Fernández López, Jorge Tomás García, Rafael Japón Franco y Mercedes Pérez Vidal (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

ESTUDIOS

- 11 **Agathe Bonnin**
Cuerpo(s) de Cristo, cuerpos de mujeres: prácticas del don, culto a la eucaristía y cultura cortesana en el Real Monasterio de la Encarnación de Madrid (siglo XVII) / *Body/ies of Christ, women's bodies: gift-giving practices, the cult of the Eucharist, and court culture in the Royal Convent of La Encarnación, Madrid (17th century)*
- 35 **Nathaniel Sola Rubio**
Explorando el género, poder y monacato en la retratística indígena novohispana. Los casos de Juana, Theodora y Sebastiana / *Exploring Gender, Power, and Monasticism in Novohispanic Indigenous Portraiture: The Cases of Juana, Theodora and Sebastiana*
- 53 **Mónica Vázquez Astorga**
El diseño arquitectónico de cafeterías al “estilo americano” en la Zaragoza de los 50: una necesidad de los tiempos modernos / *Architectural design of “American-style” cafés in the Zaragoza of the 1950s: a necessity of the modern times*
- 75 **Daniel A. Verdú Schumann**
Los cursos de arte de José Camón Aznar en la UIMP (1967-1975) / *José Camón Aznar's Art Courses at the UIMP (1967-1975)*
- 93 **José Riello**
Fray Juan Andrés Ricci y el misterio de la Inmaculada Concepción: el frontispicio de Imagen de Dios y de sus obras (Pintura sabia) / *Friar Juan Andrés Ricci and the Mystery of the Immaculate Conception: The Frontispiece of Imagen de Dios y de sus obras (Pintura sabia)*
- 111 **José Fernando Vázquez Casillas**
Tradición y modernidad en el registro artístico y documental de la agonía, muerte y funeral de Giuseppe Verdi, 1901 / *Tradition and modernity in the artistic and documentary record of the agony, death and funeral of Giuseppe Verdi, 1901*

RECENSIONES

- 133 Chaves Amieva, Óscar. *Imágenes cautivas. Arte, violencia política y cultura visual en España (1923-1959)*. (Juan Albarrán Diego)

CRÍTICA DE EXPOSICIONES

- 139 Dos/seis nuevas exposiciones sobre El Greco. (Fernando Marías)

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

El presente volumen se abre con dos estudios, a cargo de Agathe Bonnin y Nathaniel Sola Rubio, que exploran la intersección entre género, performance del poder por parte de mujeres de la élite y prácticas religiosas, a ambos lados del Atlántico. Más adelante, el estudio de José Riello revisita el tratado de Juan Andrés Ricci de Guevara, *Frontispicio de Imagen de Dios y de sus obras (Pintura sabia)*, ofreciendo una nueva interpretación en un contexto inmaculista. Mónica Vázquez Astorga y Daniel A. Verdú Schumann abordan diversas manifestaciones de la búsqueda de una mayor apertura social y cultural durante el franquismo: las cafeterías al «estilo americano» diseñadas en los años cincuenta en Zaragoza y los cursos de arte de José Camón Aznar en la UIMP. El volumen también incluye la reseña de Juan Albarrán Diego sobre *Imágenes cautivas. Arte, violencia política y cultura visual en España (1923-1959)*, y la crítica de Fernando Marías sobre las exposiciones de El Greco.

En este número 36 del *Anuario*, correspondiente al año 2024, se ha producido el relevo en el Equipo Editor de la revista: Jesús Carrillo Castillo, Francisco de Asís García García, Noemí de Haro García y Margarita Ana Vázquez Manassero han coordinado la edición de la revista en los últimos años y el Equipo Editor entrante —compuesto por Olga Fernández López, Rafael Japón Franco, Mercedes Pérez Vidal y Jorge Tomás García— queremos agradecer su amabilidad durante estos meses de transición en la facilitación de toda la información necesaria para finalizar con la edición del presente número que tienen ya a su disposición, y que, por lo tanto, puede considerarse un trabajo al alimón entre uno y otro Equipo Editor. Para el Equipo Editor entrante, la paciencia de nuestros/as colegas a la hora de resolver las dudas propias de aquellos que se inician en una nueva tarea en la que el Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid está representada ha sido fundamental para poder seguir adelante en el segundo semestre del año 2024 con la edición del número 36.

Parte de nuestro propósito inicial será seguir incidiendo en todas las mejoras que el Equipo Editor saliente ha logrado durante estos años. Además, el nuevo proyecto editorial (2024-2028) aspira a introducir algunos cambios y novedades con el fin de incrementar la calidad, difusión e impacto de la revista, con la finalidad de mejorar su clasificación e indexación en las bases de datos y directorios, en los sistemas de evaluación y en una política de acceso abierto que permita incrementar tanto el número de descargas y lecturas de los textos publicados, como el perfil de esos mismos lectores. Para ello, en los próximos números, la sección monográfica estará articulada a partir de propuestas concretas encomendadas a especialistas nacionales e internacionales, que serán responsables de la coordinación de esta sección. Además, pretendemos estar presentes en algunas redes sociales a partir del número 37 del año 2025, para incrementar el impacto en la comunidad científica y la difusión a un público más amplio. Finalmente, la revista contará con una mayor presencia de contenidos vinculados a la divulgación y transferencia, mediante entrevistas realizadas a personalidades del panorama artístico y cultural en el ámbito nacional e internacional.

El equipo editor

ESTUDIOS

Cuerpo(s) de Cristo, cuerpos de mujeres: prácticas del don, culto a la eucaristía y cultura cortesana en el Real Monasterio de la Encarnación de Madrid (siglo XVII)*

Body/ies of Christ, women's bodies: gift-giving practices, the cult of the Eucharist, and court culture in the Royal Convent of La Encarnación, Madrid (17th century)

Agathe Bonnin

CY Cergy Paris Université / Universidad Autónoma de Madrid

Fecha de recepción: 21 de septiembre de 2023

Fecha de aceptación: 17 de mayo de 2024

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte

vol. 36, 2024, pp. 11-33

ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<https://doi.org/10.15366/anuario2024.36.001>

RESUMEN

Este artículo estudia en clave de género las ideas, imágenes y prácticas que constituían el culto a la eucaristía en el Real Monasterio de la Encarnación en el siglo XVII, y el papel que tenían en ese conjunto los donativos de adornos por mujeres laicas de la corte. Asimismo, muestra cómo la práctica religiosa del regalo, y la noción misma de “don”, participaban de una construcción paralela y paradójica de los cuerpos de Cristo y de esa categoría de mujeres a nivel político, espiritual, cultural y social. La devoción a la eucaristía, analizada como *performance* social y de género, evidencia la fluidez y complejidad de las dinámicas de género en la España Moderna, así como su importancia en una retórica cortesana destinada a legitimar las estructuras de poder.

ABSTRACT

This article studies the cult of the Eucharist in the Royal Convent of La Encarnación in the 17th century, and more specifically the role that gifts of religious furnishings by laywomen of the Court played in this cult through the lens of gender. It explores how this religious practice of gift-giving, and the very notion of the gift, participated in a parallel and paradoxical construction of the bodies of Christ and of these women at political, spiritual, cultural, and social levels. The analysis of Eucharistic devotion as a social and gendered performance highlights the fluidity and complexity of gender dynamics in early modern Spain, and their importance in a courtly rhetoric aimed at legitimizing power structures.

* Esta investigación se ha desarrollado en el marco del proyecto de investigación AGENART *La agencia artística de las mujeres de la Casa de Austria 1532-1700* (Ref. PID2020-116100GB-I00). Forma parte de la tesis doctoral actualmente en curso de realización bajo la dirección de María Cruz de Carlos y Cécile Vincent-Cassy, a quienes agradezco su ayuda. También agradezco a la doctora Leticia Sánchez su ayuda en las etapas de investigación y a los dos revisores anónimos sus valiosas sugerencias. Algunas partes del texto se presentaron en el Seminario de Investigación Doctoral sobre Historia del Arte Moderno UAM-UNED. El presente artículo debe mucho a los valiosos comentarios y consejos de las personas asistentes.

PALABRAS CLAVE

Imágenes religiosas. Donativos. Corte de los Austria. Monacato femenino. Siglo XVII. Nobleza femenina. Mística. Eucaristía.

KEY WORDS

Religious images. Gift-giving. Spanish Court. Women's Monasticism. 17th century. Noble Women. Mysticism. Eucharist.

Introducción

La *Vida de la Venerable Madre Mariana de S. Joseph* (1645), dedicada a la fundadora de las agustinas recolectas (1568-1638), describe así a la reina Margarita de Austria-Estiria (1584-1611), quien había encargado a Mariana la fundación del convento de la Encarnación en Madrid:

Tuvo una santa porfía con todo lo que era bien, estimando en mas ser virtuosa que Reina. La devocion al santissimo Sacramento del Altar, mayorazgo primero de la Casa de Austria, fue muy cordial, y tierna, en que se quantan admirables finezas en adorarle, frequentarle, y asistirle. Recibiale con humilde afecto, y en el tiempo que despues de comulgar se detenía, razonaua muy despacio con aquel Señor que honraua su casto pecho, y le daua afectuosos agradecimientos. Adornó las Iglesias pobres de las montañas mas remotas, de Custodias, y Ornamentos, y apenas huuo Iglesia, o Monesterio que no le reconociese su asseo¹.

La primera frase remite a un tópico en las biografías de reinas y de mujeres de la alta nobleza en la Edad Moderna: la idea de que estaban más preocupadas por su piedad que por el poder que les otorgaba su posición. Sin embargo, ya en la segunda frase de la cita, el autor del texto Luis Muñoz califica la devoción de la reina a la eucaristía de “mayorazgo primero de la Casa de Austria”. El uso de este término legal, que designa un conjunto de títulos y bienes, identifica las prácticas religiosas como un elemento más del capital político, simbólico y material de la dinastía: de hecho, el culto a la eucaristía era un elemento central de la *pietas austriaca*, una construcción identitaria fundamental en las relaciones de la Monarquía Hispánica con la rama austriaca de los Habsburgo y con Roma en aquel momento². Ese “mayorazgo” cobra vida en el propio cuerpo de Margarita: Luis Muñoz usa el vocabulario afectivo de la mística monástica para describir la comunión como un diálogo íntimo y amoroso con Cristo dentro del pecho de la reina. A su vez, esa devoción aparentemente ensimismada se refleja de manera hiperbólica en el adorno de las iglesias y conventos, presentado en la frase siguiente como un gesto a la vez emocional y suntuario de la reina. El culto a la eucaristía desarrollado por la reina aparece como la incorporación de una herencia política, que se concreta en la *performance* de gestos político-religiosos: entre otros, el regalo de objetos dedicados al ornamento del cuerpo de Cristo.

En el resto del cuarto libro, dedicado a la descripción del monasterio de la Encarnación, Luis Muñoz menciona bastantes donativos de “Custodias, y Ornamentos” (término que se refiere tanto a objetos litúrgicos como a pinturas, esculturas, etc.). Da especial importancia a los donativos de mujeres de la nobleza y de la familia real, en particular con ocasión de la profesión de sus hijas o protegidas³. Entre esos regalos,

¹ Luis Muñoz, *Vida de la Venerable Madre Mariana de S. Joseph: Fundadora de la Recolección de las monjas Agustinas* (Madrid: Imprenta Real, 1645), 214.

² Anna Coreth, *Pietas Austriaca* (West Lafayette, Ind.: Purdue University Press, 2004); Víctor Mínguez Cornelles e Inmaculada Rodríguez Moya, dirs., *La Piedad de la Casa de Austria: arte, dinastía y devoción* (Gijón: Trea, 2018).

³ Entre los 20 donantes mencionados, la categoría más representada son las mujeres laicas. Entre esas 10 mujeres laicas, 4 de ellas pertenecían a la familia real y 6 a la nobleza (todas, salvo una, eran madres de profesas). También se menciona a 2 religiosas, 3 hombres eclesiásticos y 5 hombres laicos.

destacan tres contenedores eucarísticos: el copón de ágata donde se guardaba el sacramento en la iglesia, ofrecido por Margarita de Austria en 1611 para la profesión de Aldonza del Santísimo Sacramento (la segunda priora del monasterio, fallecida en 1648)⁴; un cáliz de oro utilizado en el Jueves Santo, regalado por la madre de la misma Aldonza, María de Zúñiga y Avellaneda, VI condesa de Miranda (que, como otras mujeres de la corte, tenía una bula papal para visitar el convento⁵); un sagrario de oro en forma de paloma custodiado en el relicario, entregado por Victoria Álvarez de Toledo y Colona, Marquesa de Zahara y madre de Teresa de Jesús (profesión en 1619, muerte en 1668)⁶. Las fuentes coetáneas asimilan retóricamente el regalo de esos objetos para custodiar y adornar el cuerpo de Cristo a la entrega de su cuerpo por las religiosas, e incluso al sacrificio del propio Cristo.

Proponemos estudiar en clave de género esos donativos⁷, el papel que jugaban en el culto a la eucaristía en el monasterio de la Encarnación, y la compleja concepción de los cuerpos de Cristo y de las mujeres que expresan. Varios estudios han destacado la rica cultura material y el peso político de ese convento, una fundación real asociada a la memoria de la difunta reina⁸, que contaba con muchas monjas y benefactores nobles, y funcionaba en parte como un espacio cortesano⁹. Sin embargo, han recibido poca atención los donativos de mujeres laicas de la corte madrileña y las conexiones entre retóricas místicas y cortesanas en el culto a la eucaristía en la Encarnación.

⁴ El regalo de la custodia por la reina aparece en varias fuentes a lo largo del siglo XVII, desde el memorial del relicario (hacia 1639), fuente de Luis Muñoz para su libro, hasta la crónica de la orden agustina de 1690, pasando por los testimonios para la beatificación de Mariana de San José. Archivo del Real Monasterio de la Encarnación (en adelante ARME), caja 57, exp. 35, f. 3v; ARME, caja 6, exp. 7, f. 13v; Muñoz, *Vida*, 247; Alonso de Villerino, *Esclarecido solar de las religiosas recoletas de nuestro padre San Agustín y vidas de las insignes hijas de sus conventos* (Madrid: Imprenta de Bernardo de Villa-Diego, 1690).

⁵ Varias cartas de la condesa de Miranda, y una de la condesa de Lemos, hacen referencia a dicha bula. Cf. nota 1 en Mariana de San José, *Obras Completas*, ed. Jesús Díez Rastrilla (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2014), 1062.

⁶ Los tres objetos y sus donantes aparecen en el libro de Muñoz, y en su fuente, un memorial del contenido del relicario fechado en 1639 por Leticia Sánchez. ARME, caja 57, exp. 35. Citado parcialmente en María Leticia Sánchez Hernández *et al.*, *El relicario del Real Monasterio de la Encarnación de Madrid* (Madrid: Patrimonio Nacional, 2015). Ninguno de los tres se conserva hoy en el monasterio: aparecen en el inventario de 1673 (ARME, caja 32, exp. 1) pero no en el de 1844 (ARME, caja 57), lo que sugiere que fueron robados durante la Guerra de Independencia.

⁷ En historia del arte, los estudios de género han contribuido a poner en tela de juicio la dicotomía “artista”/“espectador”, y a entender mejor el papel de los donantes, patronos, etc. Citamos solo dos ejemplos: Therese Martin, ed., *Reassessing the Roles of Women as ‘Makers’ of Medieval Art and Architecture* (Leiden: Brill, 2012), <https://doi.org/10.1163/9789004228320>; Murielle Gaude-Ferragu y Cécile Vincent-Cassy, eds., « *La dame de cœur* ». *Patronage et mécénat religieux des femmes de pouvoir dans l’Europe des XIV^e-XVII^e siècles*, (Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2018).

⁸ Aunque el monasterio madrileño fue fundado el año de su muerte, y el edificio terminado cinco años más tarde, el recuerdo persistente de la implicación de Margarita de Austria beneficiaba tanto a la construcción de su imagen como reina santa y mujer ejemplar como al prestigio y peso cultural y político del convento.

⁹ De momento solo citamos algunos estudios de referencia: Fernando Checa Cremades, ed., *La otra corte: mujeres de la Casa de Austria en los Monasterios Reales de las Descalzas y la Encarnación* (Madrid: Patrimonio Nacional, 2019); Leticia Sánchez ha publicado numerosos libros y artículos sobre el convento, entre los cuales citamos sus dos monografías de referencia y un artículo más reciente: María Leticia Sánchez Hernández, *El monasterio de la Encarnación de Madrid. Un modelo de vida religiosa en el siglo XVII* (Madrid: Ediciones Escorialenses, 1986); *Patronato regio y órdenes femeninas en el Madrid de los Austrias* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 1997); “El monasterio de la Encarnación de Madrid. Red de mujeres y mujeres en red”, en *Apariencia y razón: las artes y la arquitectura en el reinado de Felipe III*, eds. Bernardo J. García García y Ángel Rodríguez Rebollo (Aranjuez: Doce Calles, 2020), 143-69. Sobre unos donativos de Margarita de Austria, ver el artículo de Lisa Goldenberg Stopatto “‘Et qui si stimano i regali quanto a Costantinopoli’: doni per il monastero dell’Encarnación e la diplomazia Medicea a Madrid”, en *L’arte del dono. Scambi artistici e diplomazia tra Italia e Spagna, 1550-1650*, eds. Marieke von Bernstorff y Susanne Kubersky-Piredda (Milán: Silvana, 2013). Aparte del ya antiguo artículo José Simón Díaz, “Los monasterios de las Descalzas Reales y de la Encarnación en el año 1626”, *Villa de Madrid: revista del Excmo. Ayuntamiento* 66 (1980), 31-37, basado en el diario de Cassiano del Pozzo, y del estudio de Eva Elena Llergo Ojalvo, “Rasgos de teatralidad en los villancicos paralitúrgicos barrocos del Monasterio de la Encarnación de Madrid”, en *Teatro español de los Siglos de Oro: Dramaturgos, textos, escenarios, fiestas*, coords. José María Díez Borque, Soledad Arredondo Sirodey y Ana Martínez Pereira (Madrid: Visor, 2013), 199-224, las festividades en la Encarnación han recibido escasa atención, a diferencia de las de las Descalzas Reales.

Para oponerse a la perspectiva ahistórica y sentimental que por un largo tiempo se aplicó a las prácticas devocionales de mujeres laicas de las élites, muchos investigadores han puesto de realce los aspectos políticos de su devoción y su integración en la cultura nobiliaria y cortesana. Si bien se trata de un enfoque necesario y valioso, nos parece que la comprensión de las prácticas devocionales laicas también podría aprovecharse de un recurso más frecuente a las perspectivas antropológicas y espirituales desarrolladas en las últimas décadas por investigaciones sobre los escritos y prácticas de monjas y beatas —desde los estudios fundamentales de Caroline W. Bynum para la Edad Media, hasta trabajos más recientes dedicados al espacio ibérico en la Edad Moderna—¹⁰. De hecho, la comprensión de los conventos como espacios permeables¹¹ implica estudiarlos no como meros reflejos de la cultura coetánea, sino como lugares de producción de dicha cultura: en este sentido, el monasterio de la Encarnación era un laboratorio de prácticas religiosas y discursos cortesanos para las mujeres laicas. Integrar una perspectiva antropológico-religiosa no implica analizar las prácticas de esas mujeres como femeninas de por sí, ni olvidar el contexto político y cultural; al contrario, permite indagar en la complejidad y en los matices de sus vivencias, a partir de conceptos claves de la disciplina: en este caso, el “don” y la construcción cultural del cuerpo¹².

Nuestra pregunta, entonces, es doble: ¿cómo se articulaban, a partir del concepto de don, la construcción retórica del cuerpo de Cristo y del cuerpo de las mujeres de las élites? A la luz de esas construcciones paralelas, ¿qué significados (políticos, sociales, espirituales, culturales) cobraban los donativos de objetos eucarísticos por parte de esas mujeres al monasterio de la Encarnación? Primero, analizaremos la entrega de material eucarístico por mujeres como una forma de actuación política. Seguidamente, estudiaremos la analogía entre esos regalos, el don de su cuerpo por las hijas y protegidas que profesaban, y el sacrificio de Cristo en la eucaristía. En una tercera parte, indagaremos en la concepción del cuerpo de Cristo como un cuerpo nutriente, femenino, y las implicaciones que tiene esa concepción para la percepción de la liberalidad de mujeres de la corte. Por último, veremos qué papel tenían las mujeres en los rituales de ocultación y adorno del cuerpo de Cristo, para llegar a entender las prácticas devocionales a la eucaristía como *performances* sociales y de género.

Cuerpos políticos

Todas las fuentes de la primera mitad del siglo XVII sobre el copón regalado por Margarita de Austria destacan el prestigio de su “artífice”¹³: según el testimonio de Isabel de la Cruz (1639), era “el emperador Carlos quinto”¹⁴; en el memorial del contenido del relicario (hacia 1639), “el emperador ehrmano [sic] de nuestra santa reina”¹⁵ (es decir Fernando II); mientras que, de acuerdo con Luis Muñoz (1645), “era

¹⁰ Para los trabajos de Bynum, ver notas posteriores. Entre los muchísimos estudios dedicados a las monjas y beatas hispánicas, citemos el inaugural de Electa Arenal y Stacey Schlau, *Untold sisters: Hispanic nuns in their own words* (Albuquerque: University of Mexico Press, 1989).

¹¹ Elizabeth A. Leffeldt, *Religious Women in Golden Age Spain: The Permeable Cloister* (Londres: Routledge, 2017), <https://doi.org/10.4324/9781315244600>; Anne J. Cruz, “Más allá de las rejas: las redes nobiliarias femeninas y el patronazgo conventual”, en *Identità nobiliare tra monarchia ispanica e Italia: lignaggi, potere e istituzioni (secoli XVI-XVIII)*, eds. Carmen Sanz Ayán et al. (Roma: Edizioni di Storia e Letteratura, 2019), 205-17.

¹² El “don” es un concepto central de la antropología desde Marcel Mauss. El cuerpo como construcción cultural, por su parte, ha sido particularmente bien estudiado por la antropología feminista, desde la obra clásica de Françoise Héritier, *Masculin/Féminin. La pensée de la différence* (París: Odile Jacob, 1996). En las últimas décadas, también han integrado la noción de “performatividad” desarrollada por Judith Butler.

¹³ El término artífice, utilizado por dos de las fuentes sobre el copón (véanse las dos notas siguientes), era bastante usual en el siglo XVII para designar el creador de una obra. Plantea bastantes interrogantes sobre los conceptos de artista y artesano y las implicaciones de la práctica de esas actividades por reyes o emperadores.

¹⁴ ARME, caja 6, exp. 7, f. 13v. Isabel de la Cruz fue una de las monjas agustinas que acompañaron a Mariana de San José a Madrid para fundar el convento.

¹⁵ ARME, caja 57, exp. 35, f. 3v. Fernando II fue emperador de 1619 a 1637, después de la muerte de Margarita.

de mano del Emperador Rodolfo”¹⁶. Lo importante no era entonces la identidad exacta del artífice, sino dos elementos comunes a todas las fuentes: su vínculo familiar con Margarita y el haber sido emperador del Sacro Imperio. Se relaciona explícitamente, entonces, con el culto de la eucaristía como “mayorazgo primero de la casa de Austria” que heredó la reina según las palabras de Muñoz. De hecho, cuando el autor menciona al “emperador Rodolfo” probablemente se refiere a Rodolfo II (emperador de 1576 a 1612), pero parece haber una ambigüedad calculada con Rodolfo I (el primer Habsburgo en ser electo rey de romanos en 1257), cuyo gesto de humildad frente a la eucaristía se recordaba a menudo en los textos e imágenes de la época como elemento fundacional de la *pietas austriaca*. De la misma manera que el cuerpo de la reina es un cuerpo político (por su sangre, las alianzas que permite, los hijos a los que da luz), la devoción al cuerpo de Cristo expuesta en este regalo tiene una dimensión política. José Martínez Millán y Esther Jiménez Pablo analizan la importancia creciente del culto a la eucaristía a lo largo del siglo XVII como un medio y un síntoma de la sumisión creciente de la Monarquía Hispánica a los intereses de Roma y de la rama austriaca de la Casa de Austria¹⁷: en la Encarnación, el presupuesto otorgado por el rey para “Santísimo Sacramento y Octava” es uno de los pocos en aumentar entre las escrituras fundacionales de Felipe III en 1618 y las de Felipe IV en 1621¹⁸. Por un lado, la eucaristía era uno de los frentes más defendidos por la Iglesia tridentina frente a la Reforma, como sacramento que consagraba la importancia de la mediación y el poder del clérigo; por otro, la *pietas austriaca* era una manera de destacar la unión de la rama menor austriaca con la rama principal, y de hacer de la defensa del catolicismo un objetivo político común y un signo de identidad.

El estudio fundamental de Magdalena Sánchez, *The Empress, The Queen and The Nun*, establece la importancia de un grupo de influencia en torno a la reina Margarita y a otras mujeres de su familia que servía los intereses del papado y del Sacro Imperio a la vez que los suyos propios¹⁹. Para Margarita de Austria-Estiria, el acercamiento diplomático de la monarquía católica al Sacro Imperio permitía sacar al rey de la influencia de Lerma y de su política aislacionista, a la vez que aumentar el prestigio de su familia, siendo los dos retos de su reinado el enfrentamiento con el valido y su procedencia de una rama menor²⁰. El culto a la eucaristía permitía promover este acercamiento desde el ámbito devocional, una esfera en la que las mujeres tenían más agencia que en otras y donde su género se volvía una herramienta retórica.

Mariana de San José, fundadora del monasterio de la Encarnación, formaba parte de este grupo de influencia²¹: aún después de la muerte de Margarita de Austria, su memoria sirvió para federar grupos de oposición al valido, a la vez que para establecer la Encarnación como lugar de poder. De hecho, las hijas de la condesa de Miranda²² y de la marquesa de Zahara²³, las dos otras donantes de contenedores

¹⁶ Muñoz, *Vida*, 247. El libro de 1690, basado en el texto de Muñoz, presenta el copón como un regalo de Rodolfo a Margarita, ya no como su creación. Villerino, *Esclarecido solar*, 348-49.

¹⁷ José Martínez Millán y Esther Jiménez Pablo, “La transformación ideológica de la Monarquía y su reflejo en la capilla real”, en *La corte de Felipe IV (1621-1665). Reconfiguración de la Monarquía católica*, dirs. José Martínez Millán y José Eloy Hortal Muñoz (Madrid: Polifemo, 2015), vol. 1, 700-64.

¹⁸ Sánchez, *El monasterio de la Encarnación*, 121-22. El presupuesto pasa de 400 a 500 ducados.

¹⁹ Magdalena Sánchez, *The Empress, the Queen, and the Nun: Women and Power at the Court of Philip III of Spain* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1998), 116.

²⁰ Antonio Feros Carrasco, *El duque de Lerma. Realeza y privanza en la España de Felipe III* (Madrid: Marcial Pons, 2002), 184. Para una aplicación de esa perspectiva a otros regalos de la reina, ver María Cruz de Carlos Varona, “Reginalitat i retrat en les corts de Felip III i Felip IV”, en *Anima. Pintar el rostre i l'esprit / Pintar el rostro y el alma*, dir. Pablo González Tornel (Gijón: Trea, 2022), 213-66.

²¹ Alejandra Franganillo Álvarez, “Espacios religiosos e influencia política en la Corte española: el monasterio de la Encarnación y Mariana de San José (1616-1638)”, *Hispania sacra* 73, no. 48 (2021): 457-68, <https://doi.org/10.3989/hs.2021.035>.

²² María de Zúñiga y Avellaneda, hija de Pedro de Zúñiga y Juana Pacheco (V Condes de Miranda), se casó con su tío Juan de Zúñiga y Cárdenas en 1573. Su testamento e inventario están en el Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, 5651, f. 52-185.

²³ Victoria Álvarez de Toledo y Colona era hija de Elvira de Mendoza y de Pedro de Toledo Osorio, V Marqués de Villafranca.

eucarísticos mencionadas por Luis Muñoz, eran también apoyos en la integración de Mariana de San José en esa red de mujeres: siempre las mencionaba en sus cartas a dos interlocutores fundamentales, la gran duquesa de Toscana (María Magdalena de Austria, hermana de la difunta reina) y una dama de la familia Barberini²⁴. En este marco interpretativo, se podría analizar la importancia del culto a la eucaristía en el convento de la Encarnación como una actuación de esos grupos de influencia más allá de la muerte de Margarita. Así, el sagrario en forma de paloma regalado por la marquesa de Zahara para la profesión de su hija en 1619 llevaba, según las descripciones contemporáneas, una corona imperial –un símbolo usual, pero que adquiriría un valor y un peso particular en este espacio–.

Sin embargo, la idea del auge del culto eucarístico como mero instrumento y signo de la influencia de Roma y Viena en la Monarquía Hispánica, aunque es operativa desde el punto de vista de la historia política, tiene que ser matizada por las aportaciones procedentes de la historia religiosa y de la antropología histórica. Las prácticas de culto a la eucaristía en la España del siglo XVII no se pueden reducir a una aplicación de los decretos de Trento ni a una moda alemana. La tipología del copón regalado por Margarita, tal como se describe en las distintas fuentes del siglo XVII, de una sola piedra de ágata con dos sierpes de oro, corresponde a la de la reliquia del santo cáliz de la catedral de Valencia, muy venerada y difundida entonces por la Península. De hecho, la *Última Cena* de Vicente Carducho, pintada en 1617 para el refectorio del convento de la Encarnación, representa la reliquia²⁵.



Fig. 1. Vicente Carducho, *La última cena* (detalle), 1617, óleo sobre lienzo, 560x224 cm. Madrid, Monasterio de la Encarnación [00623001]. Fotografía: Patrimonio Nacional.

²⁴ Mariana de San José, *Obras completas*, 821, 823 y 825 (cartas a la gran duquesa de Toscana) y 877 y 958 (cartas a una dama Barberini).

²⁵ Muñoz, *Vida*, 240. Hoy el cuadro se encuentra encima de la reja del coro. Muchas representaciones pictóricas de la época incluyen la reliquia: las más conocidas son quizás la de Francisco Ribalta para el Colegio de Patriarca en Valencia (1604) y otro lienzo de Vicente Carducho para la iglesia del convento de las Carboneras del Corpus Christi, posterior en cinco años al de la Encarnación.

La referencia al copón valenciano revela dimensiones más complejas y más locales del culto a la eucaristía. En esa perspectiva, cabe mencionar otro tipo de reliquias eucarísticas que tenía particular relevancia en España: las hostias supuestamente salvadas de profanaciones²⁶. En efecto, la defensa del sacramento estaba asociada a la lucha contra los distintos “herejes” designados: protestantes, pero también conversos y moriscos sospechados de seguir practicando su religión. Recordemos que varias fuentes apologeticas del siglo XVII presentan la fundación de la Encarnación como un *ex voto* de la reina Margarita por la expulsión de los moriscos en 1611, y que su fama de reina santa a lo largo del siglo XVII estaba vinculada a este episodio²⁷. La dimensión política de los cuerpos no terminaba en la perpetuación y herencia de una dinastía –la limpieza de la sangre también tenía implicaciones raciales y religiosas, fuertemente vinculadas a la sangre sacrificada por Cristo, es decir a la eucaristía–. Las recurrentes acusaciones de profanaciones de sacramentos daban lugar a celebraciones públicas de desagravios y a creaciones de congregaciones en la corte: es el caso de la Esclavitud del Santísimo Sacramento, creada a principios del siglo XVII y de la cual era congregante la condesa de Miranda, que financió el Corpus Christi de 1609²⁸. Las profanaciones de formas eucarísticas han recibido menos atención que las de imágenes sagradas (la más conocida es la de la calle de las Infantas, con el gran auto de fe de 1632²⁹), a pesar de que los dos fenómenos estén profundamente vinculados. De hecho, una custodia regalada por Felipe III al convento de la Encarnación hoy sirve de relicario para el Cristo del milagro (fig. 2), una imagen quemada cuya fuerza expresiva reside en su color negro y su deformidad: como para la hostia, la presencia del cuerpo de Cristo en la materia no se basa en la calidad mimética de una imagen³⁰.

²⁶ También existían reliquias de hostias profanadas en otros territorios europeos, pero la situación de los conversos y moriscos en territorios peninsulares de la monarquía daba lugar a significados y prácticas particulares. Yonatan Glazer-Eytan, “Conversos, Moriscos, and the Eucharist in Early Modern Spain: Some Reflections on Jewish Exceptionalism”, *Jewish History* 35 (2021): 265-91, <https://doi.org/10.1007/s10835-021-09424-0>; Yonatan Glazer-Eytan, “Jews Imagined and Real: Representing and Prosecuting Host Profanation in Late Medieval Aragon”, en *Jews and Muslims Made Visible in Christian Iberia and Beyond, 14th to 18th Centuries. Another Image*, eds. Borja Franco Llopis y Antonio Urquizar Herrera (Leiden: Brill, 2019), 40-69, https://doi.org/10.1163/9789004395701_004.

²⁷ “En fin yo me hago a la parte de la quondam serenissima Reyna, nuestra señora, doña Margarita de Austria, que desde el Cielo nos ayuda con su patrocinio declarado contra los infieles Moros”. Pedro Aznar Cardona, *Expulsión iustificada de los moriscos españoles y suma de las excelencias christianas de nuestro rey D. Phelipe, tercedro de este nombre* (Huesca: Pedro Cabarte, 1612), f. 118r. Citado por Franganillo Álvarez, “Espacios religiosos”, 459.

²⁸ Elena Sánchez de Madariaga, “Devoción, patronazgo y sociabilidad en la Corte: escritores y artistas en la congregación de esclavos del Santísimo Sacramento de la Magdalena en el Madrid del siglo XVII”, en *Hacedores de Santos: la fábrica de santidad en la Europa católica (siglos XV-XVIII)*, coords. Cécile Vincent-Cassy y Pierre Civil (Aranjuez: Doce Calles, 2019), 317-31. José Martínez de Grimaldo, *Fundación y Fiestas de La Congregación de Los Indignos Esclavos Del Ss. Sacramento Que Está En El Religioso Convento de Santa María Magdalena de La Orden de s. Agustín de Esta Corte* (Madrid: Diego Díaz de la Carrera, 1657).

²⁹ Ver el capítulo dedicado al acontecimiento en Felipe Pereda, *Crimen e ilusión. El arte de la verdad en el Siglo de Oro* (Madrid: Marcial Pons Historia, 2017). Dos relaciones de la época están disponibles en línea: Juan Gómez de Mora, *Avto de la fê celebrado en Madrid este año de MDCXXXII al rey don Philipe III* (Madrid: Francisco Martínez, 1632); Juan Antonio de la Peña, Margarita de Austria y Francisco Martínez, *Discvrso en exaltacion de los improperios qve padecio la sagrada imagen de Christo N.S. à manos de la perfidia iudaica: con relacion de la magnifica octaua, sermones... que à estos catolicos intentos hizo en el Real Conuento de las Descalças la... infanta Sor Margarita de la Crvz* (Madrid: Francisco Martínez, 1632).

³⁰ Sobre la vinculación entre mimesis, imagen y reliquia, ver José Riello, “Francisco de Holanda: reliquia, imagen, retrato”, en *Spolia Sancta. Reliquias y arte entre el Viejo y el Nuevo Mundo*, eds. Luisa Elena Alcalá y Juan Luis González García (Madrid: Akal, 2023), 103-24.



Fig. 2. Custodia: taller veneciano, hacia 1600, cristal, bronce, plata y mármol, altura 32 cm. Cristo: autoría no identificada, finales siglo XVI, madera, altura 15 cm. Madrid, Monasterio de la Encarnación [00620627-00620628]. Fotografía: Patrimonio Nacional.



Fig. 3. Juan van der Hamen, *La Adoración del Cordero Místico*, 1625, óleo sobre lienzo, 300x241 cm. Monasterio de la Encarnación [00621618]. Fotografía: Patrimonio Nacional.

Esa asociación entre sacramento e imagen invita a considerar más atentamente el papel de las obras figurativas que rodeaban el culto a la eucaristía, y no solo de los objetos que servían para custodiar o exponer la forma. Así, la paloma ofrecida por la marquesa de Zahara estaba colocada detrás de una tabla que lleva por fuera un *Nacimiento* del pintor italiano Bernardino Luini y por dentro una pintura del cordero místico, una iconografía eucarística presente en otros lugares del convento, como la Capilla del Cordero. Fue fundada en 1625, año en el que las religiosas firmaron los nuevos estatutos, por la hija de la condesa de Miranda, como signo de su devoción a la eucaristía (ya explícita en su nombre religioso: Aldonza del Santísimo Sacramento). La capilla está situada en el claustro al lado de la que había fundado su madre unos años antes, como recuerdan inscripciones sobre las puertas. Custodiaba una valiosa escultura del cordero místico, adornada con ricas joyas, y unos magníficos objetos suntuarios para la celebración del culto, según consta en el inventario de 1673³¹. Los distintos objetos descritos se han perdido, pero todavía se conserva el cuadro del altar: la *Visión del cordero místico* firmada en 1625 por el pintor cortesano Juan Van der Hamen (fig. 3). En el registro superior, aparece el cordero místico coronado en una montaña sobre fondo dorado; desde arriba, lo señala Dios Padre sentado en un trono con el libro de los siete sellos abierto. Está rodeado por los símbolos de los cuatro evangelistas y por una corte de reyes ancianos que lo adoran –todos varones– arrodillados con las coronas a sus pies. En el registro inferior, un conjunto de santos de pie también mira hacia el cordero: la primera fila está formada por cinco santos varones. Destacamos a san Agustín, patrono de la orden; san Juan, que lleva una filacteria con un versículo del Apocalipsis en griego; y san Lorenzo, que William B. Jordan identificó como un retrato de Lorenzo Van der Hamen, hermano del pintor y autor de un texto sobre el Apocalipsis de san Juan. Detrás de esa primera fila aparecen las cabezas de san José, Magdalena y de dos santas vírgenes y mártires que llevan coronas y palmas. Justo en el medio, ocupando en el mundo terrenal el mismo puesto que Dios padre en el celestial, se encuentra una monja con hábito agustino: probablemente un retrato de la propia Aldonza del Santísimo Sacramento³². Dentro de esa multitud pintada en plena adoración eucarística, las mujeres adquieren un papel paradójico, a la vez secundario y central. Por un lado, el prestigio del culto eucarístico parece necesitar la demostración de una devoción masculina y regia, como es usual en la iconografía del cordero místico. Por otro, las pocas mujeres aquí representadas (una pecadora arrepentida y tres vírgenes consagradas a Cristo) son indispensables para el equilibrio de la composición, y son las únicas que conservan puestas sus coronas frente al cordero. Por la inversión de jerarquías que supone la adoración de un cordero humillado, las mujeres que sacrificaron sus cuerpos y abandonaron sus coronas en la tierra las vuelven a ganar en el cielo.

Cuerpos sacrificados

Este cuadro, encargado como hemos dicho por la hija de la condesa de Miranda, Aldonza de Santísimo Sacramento, nos hace volver al copón que donó Margarita de Austria. En efecto, todas las fuentes narrativas del siglo XVII hacen hincapié en la razón de la donación: conseguir que Aldonza de Zúñiga, quien quería profesar en las Descalzas³³, entrase en su lugar a la Encarnación. La reina habría enseñado el copón a la

³¹ ARME, caja 32, exp. 1, f. 300r “YMBENTARIO DE LA CAPILLA DEL CORDERO. = Vn cordero encima del libro con coronas de Bronçe / sobredoradas a los pies Diadema de plata Vandera delo mismo y perlas. = Vn quadro grande de todos los santos con guarñion dorada. = Dos quadros dela encarnacion alos lados. = otras dos tablas de pintura. = Dos angeles de luca. = Catorçe tiestos de plata. = quatro candeleros pequeños de plata. = dos candeleros de açofar. = Dos tafetanes. = Dos sabanas. = Dos frontales. = Vna alombra de cañamaço y oro. = Vna estera”.

³² Así la identifican Leticia Sánchez y otros estudiosos que siguen sus conclusiones, entre otros en Checa, ed., *La otra corte*. Al contrario, William Jordan afirma que se trata de Mariana de San José: William B. Jordan, *Juan van der Hamen y León y la Corte de Madrid* (Madrid: Patrimonio Nacional, 2005). El tratarse de un encargo de Aldonza, que era subpriora en este momento, y la poca semejanza con otros retratos de la fundadora apuntan a la primera solución, aunque pudo tratarse de un homenaje a Mariana de San José, que todavía era priora en 1625.

³³ Su resolución era lo bastante pública como para que la mencionara Cabrera de Córdoba en sus crónicas. Luis Cabrera de

sacristana de la Encarnación, diciéndole que lo regalaría con esa única condición. El memorial del relicario describe a Aldonza como una “prenda viva” que la reina quería ofrecer al Señor junto a la “primera prenda” que dio al monasterio, es decir el copón³⁴. De hecho, de la misma manera que hacen hincapié en los materiales preciosos, la finura del labrado o incluso el precio del vaso, los textos parecen alabar el ofrecimiento del cuerpo de Aldonza en virtud de su linaje y de su valor en el mercado matrimonial de la época: Luis Muñoz la compara a la noble virgen romana Demetrias ensalzada por san Jerónimo, pues a pesar de los numerosos títulos de su padre, y de la virtud de sus progenitores, desdeña prestigiosos casamientos para unirse a Cristo³⁵. El uso del vocabulario de las joyas para hablar de la hermosura de una mujer, pero también a veces de su nobleza y virtud, era un tópico de la literatura amorosa y religiosa de la época: el ejemplo más significativo es quizás la asociación de la reina Margarita de Austria con la perla³⁶. De hecho, Luis Muñoz utiliza metáforas sagradas para describir cada ocupación y calidad cortesana de la reina fundadora, con una serie de tópicos petrarquistas que asocian belleza y piedras preciosas: sus “cabellos de oro” eran “sus santos pensamientos”, y “los corales de sus labios [...] las alabañças divinas”³⁷. El uso a lo divino del vocabulario cortesano permite a la vez desviar por un agradable juego literario las críticas de la Corte como lugar de ociosidad y vicio, y anclar el vínculo de la realeza con el mundo celestial en la cultura coetánea³⁸. De la misma manera que Luis Muñoz describe “la oración” como “entretenimiento” de Margarita, el memorial del relicario califica la creación del copón que ofrece la reina de “gustoso entretenimiento del emperador”³⁹, presentando al emperador como un piadoso artesano, y la orfebrería de objetos eclesiásticos como una ocupación digna de un gobernante cortesano.

La nobleza de las monjas no solo las hace más dignas esposas de Cristo, sino más fieles imitadoras de su sacrificio. Unos capítulos después, el autor utiliza otra vez metáforas cortesanas para vincular la vida de las religiosas de la Encarnación con la de Cristo:

dexan generosamente los palacios sobervientemente adornados, baxan a las pobres, y humildes celdas de la Encarnacion [...] para seguir pobres a aquel Señor, que desde los reales alcazares del cielo, baxo a estado tan pobre, que no tuvo donde reclinar la cabeça, si no es muriendo en una almohada de espinas en la cama estrecha de la Cruz⁴⁰.

La metáfora “reales alcazares del cielo” para hablar del paraíso sigue la mencionada asociación entre divinidad y realeza; pero en el contexto de mujeres pertenecientes a la corte y que profesan en un monasterio conectado al Alcázar por un pasadizo, adquiere un nuevo sentido. Por otra parte, la *imitatio Christi* por la penitencia, enfermedades y privaciones aquí descritas era un motivo recurrente de la retórica conventual de la época –muy presente, entre otros, en las cartas de Mariana de San José y los testimonios para su proceso de beatificación que se custodian en el archivo del monasterio de la Encarnación y que ya en el siglo

Córdoba, *Relaciones de Las Cosas Sucedidas En La Corte de España (1599-1614)* (Madrid: J. Martín Alegria, 1857), 433. Sobre la asociación, y hasta cierto punto rivalidad entre las Descalzas Reales y la Encarnación, ver Franganillo Álvarez, “Espacios religiosos”. Nótese que la bibliografía sobre el monasterio de las Descalzas Reales es mucho más abundante que la disponible sobre la Encarnación.

³⁴ ARME, caja 57, exp. 35, f. 9. “quisiera esta santa señora ofrecer a dios nuestro señor todo el mundo [...] dijo a sus rilijiosas en ocasión desta dadiva que el agradecimiento que quería era que alcançasen de nuestro señor se le ofriese otra prenda uiua que su majestad queria y estimaua mucho [...] era nuestra madre aldonça del santissimo sacramento”.

³⁵ Muñoz, *Vida*, 219-20.

³⁶ Se puede citar, entre otros estudios, Annemarie Jordan Gschwend, “Imagen de una reina a principios del Barroco: Margarita de Austria y las joyas de la corona española”, en *La monarquía de Felipe III*, coord. José Martínez Millán (Madrid: Fundación Mapfre, 2008), vol. 3, 163-84. Para algunos ejemplos, ver Diego de Guzmán, *Reyna catholica: vida y muerte de D. Margarita de Austria, reyna de Espanna* (Madrid: Luis Sánchez, 1615), f. 43v y ff. 247v-248v.

³⁷ Muñoz, *Vida*, 213.

³⁸ Aunque hay que matizar la asociación entre realeza y divinidad en el contexto español, puesto que no compartía el concepto de derecho divino vigente, por ejemplo, en la monarquía francesa.

³⁹ ARME, caja 57, exp. 35, f. 9.

⁴⁰ Muñoz, *Vida*, 256.

XVII constituían la memoria del convento—. La penitencia conventual en este periodo se vuelve una suerte de martirio frustrado, era un sentimiento muy presente a principios del siglo XVII, coetáneo de la fama de las misiones en América y Asia a la vez que de la regulación de la clausura femenina, de los beaterios y de los eremitorios⁴¹. Dado que era casi imposible para muchas mujeres reunir las condiciones materiales de un martirio autorizado, se las invitaba a vivir la imposibilidad del martirio, del sufrimiento junto a Cristo, como un martirio en sí. Los vínculos estrechos del convento con Luisa de Carvajal, y la presencia de copias del ciclo de martirios de Santo Stefano Rotondo de Roma en el claustro alto que recorrían las monjas después de comulgar, reflejan la importancia de este fenómeno en la Encarnación.

La frustración del martirio para las religiosas tiene una suerte de espejo en la experiencia de las mujeres laicas. La vida activa se oponía a la vida contemplativa —una dialéctica básica en la concepción vital del siglo XVII, expuesta a través de unos modelos femeninos en la parábola de María y Marta— y aunque ambas eran presentadas como necesarias, aún más con los esfuerzos de Trento por dignificar el matrimonio, no tenían la misma nobleza⁴². Por eso el ejercicio del poder por mujeres laicas se equiparaba a menudo con una renuncia al siglo (metáfora de la corte o casa como espacio conventual), o hasta con un martirio (sacrificio de los deseos de entrar en religión para cumplir con sus obligaciones políticas y familiares). Ese tópico está muy presente en las fuentes coetáneas sobre la condesa de Miranda, quien administró el mayorazgo después de la muerte de su marido⁴³. Es irrelevante que esta narrativa refleje un sentimiento sincero o no: tan solo constatamos que fue una estrategia operativa para reforzar su autoridad y el prestigio de su familia. Era una estrategia retórica fundada en la paradoja, pero perfectamente aceptada, que permitía la coexistencia de una concepción muy negativa del poder femenino y de su necesidad efectiva en muchas circunstancias.

Algunos relatos de profesiones en la Encarnación del siglo XVII activan esa retórica y presentan la entrega de hijas o protegidas como una forma de participación en su sacrificio: así cuenta Muñoz que en la entrada de Aldonza como novicia “Fueron los Reyes los Padrinos, y la Reina la llevo de la mano, ofreciendo a Dios con lagrimas en los ojos aquella primera victima”⁴⁴. Queda claro aquí el doble estatuto de la monja, a la vez esposa virginal de Cristo y cuerpo sacrificado a su imitación; las lágrimas de la reina la adecuan, por su parte, a una virgen dolorosa. Muñoz destaca la costumbre, para cada profesión, de que “los padres”⁴⁵ entregasen un objeto para la sacristía o el relicario. La gran mayoría de los regalos de ese tipo mencionados por Muñoz eran en realidad hechos por mujeres —bien la madre o la protectora real de la profesas— siendo el único padre mencionado como donante un viudo⁴⁶. El don de objetos eucarísticos preciosos para el adorno del cuerpo de Cristo por las mujeres de la realeza y nobleza parece funcionar, entonces, como una réplica del sacrificio del cuerpo de sus hijas o protegidas —precioso por su belleza, juventud, virtudes, y por su sangre limpia y noble—.

⁴¹ Antoine Roulet, *Corps et pénitence. Les carmélites déchaussées espagnoles (ca 1560 - ca 1640)* (Madrid: Casa de Velázquez, 2016), <https://doi.org/10.4000/books.cvz.862>; Cécile Vincent-Cassy, “Un ciclo romano en la Encarnación de Madrid. De la narración a la meditación del martirio”, en *La imagen religiosa en la Monarquía hispánica: Usos y espacios*, eds. María Cruz de Carlos et al. (Madrid: Casa de Velázquez, 2008), 39-60.

⁴² Margarita Torremocha Hernández, “Modelos de espiritualidad barroca. ‘De la que tomó estado matrimonial’”, en *El alma de las mujeres: Ámbitos de espiritualidad femenina en la modernidad (siglos XVI-XVIII)*, coord. Javier Burrieza Sánchez (Valladolid: Universidad de Valladolid, 2015), 181-210.

⁴³ María José Zaparaín Yáñez y Juan Escorial Esgueva, “Servir al linaje, cuidar el alma. La VI condesa de Miranda y sus propuestas artísticas (c.1555-1630)”, en *Mujeres, promoción artística e imagen del poder en los siglos XV al XIX*, coords. José Javier Vélez Chaurri y Aintzane Erkizia Martikorena (Universidad del País Vasco, 2022), 201-47. Para una perspectiva general sobre el ejercicio del poder por las viudas, ver Stephanie Fink De Backer, *Widowhood in Early Modern Spain: Protectors, Proprietors, and Patrons* (Boston: Brill, 2011), <https://doi.org/10.1163/ej.9789004191396.i-331>.

⁴⁴ Muñoz, *Vida*, 219. Notamos que la participación de los reyes en la ceremonia también era un favor hecho a la familia de Aldonza y una señal de su posición en la Corte.

⁴⁵ Muñoz, *Vida*, 248.

⁴⁶ Se trata del conde de Benavente, padre de Magdalena de San Lorenzo quien profesó en 1629. En este caso, la viudedad parece llevar a acumular prerrogativas o responsabilidades de ambos géneros.

Cuerpos nutrientes

Esas prácticas del don limitaban, a primera vista, a las madres y protectoras de las monjas a una *imitatio Christi* por delegación. Sin embargo, la distancia cultural y social entre el estado laico y religioso no era tanta como puede parecer: muchas mujeres laicas de las élites vivían en conventos por lo menos parte de su vida, y la espiritualidad desarrollada en los conventos retomaba elementos de la cultura laica y, a su vez, se difundía más allá de la clausura. Es el caso, entre otros, de la mística eucarística, una tradición arraigada en la retórica amorosa del *Cantar de los Cantares* y en la que las religiosas tuvieron un papel determinante, bien estudiado por Caroline Walker Bynum para la época medieval⁴⁷. De hecho, en el debate sobre la frecuencia cada vez mayor de la comunión y de la exposición del sacramento a lo largo del siglo XVII, las mujeres eran a menudo evocadas, sea como ejemplo del peligro de una comunión irresponsable y de la falta de decoro en algunas procesiones, o al contrario como ejemplo de provecho de la comunión y adoración frecuente del sacramento. Luis Muñoz retoma la tradición según la cual Margarita de Austria comulgaba cada ocho días, un ritmo que corresponde al de santa Lutgarda en el influyente libro de Bernardino de Villegas, *La esposa de Cristo* (1625), dedicado a Isabel de Borbón⁴⁸. Desde finales del siglo XVI, tocan ese asunto una multitud de publicaciones sobre la eucaristía, a menudo dedicadas a reinas o mujeres de la Corte, como el *Tratado de la frecuente comunión* dedicado por Diego Pérez de Valdivia a la condesa de Miranda en 1589⁴⁹. La mística eucarística medieval también tuvo herederas entre las religiosas españolas de los siglos XVI y XVII: la priora de la Encarnación Mariana de San José escribió un comentario al *Cantar de los Cantares*, que supuestamente intentó quemar, como lo había hecho Teresa de Jesús con su propio comentario del texto bíblico. Esas reflexiones tenían plasmaciones visuales: todavía quedan por lo menos dos emblemas eucarísticos encargados por Mariana en el monasterio, uno de los cuales está descrito en detalle por Luis Muñoz, a partir del testimonio de Isabel de la Cruz para el proceso de beatificación de Mariana de San José (fig. 4)⁵⁰. Representa a la priora que ofrece unas palomas –las monjas– bañadas en la sangre de Cristo, e ilustra una de las visiones contada por Mariana en sus *Cuentos de conciencia*, como destacó Leticia Sánchez. La descripción de ese tipo de imágenes en publicaciones, como se hacía para los jeroglíficos y emblemas en los relatos de fiestas, refleja la circulación de esas imágenes, a la vez materiales, textuales y mentales, dentro y fuera de la clausura.

⁴⁷ Caroline Walker Bynum, *Holy Feast and Holy Fast: The Religious Significance of Food to Medieval Women* (Berkeley: University of California Press, 1987); Caroline Walker Bynum, *Jesus as Mother: Studies in the Spirituality of the High Middle Ages* (Berkeley: University of California Press, 1984).

⁴⁸ Muñoz, *Vida*. Bernardino de Villegas, *La esposa de Christo: instruida con la vida de Santa Lutgarda virgen, Monja de S. Bernardo* (Madrid: Imprenta Real, 1625).

⁴⁹ Diego Pérez de Valdivia, *Tratado de La Frecuente Comunión* (Barcelona, 1589). También podríamos citar el tratado dedicado a Ana de Borja por Melchor Prieto, *Psalmodia eucharistica* (Madrid: Luis Sanchez, 1622) o el dedicado a la condesa de Olivares de Fernando de Quirino Salazar, *Práctica de la Frecuencia de la Sagrada Comunión* (Madrid, 1622).

⁵⁰ María Leticia Sánchez Hernández, “Mariana de San José: fundadora, priora y mecenas del Real Monasterio de la Encarnación”, en *La otra corte: mujeres de la Casa de Austria en los Monasterios Reales de las Descalzas y la Encarnación*, ed. Fernando Checa Cremades (Madrid: Patrimonio Nacional, 2019), 177-81; Fernando Checa Cremades, “‘Aquí está Dios’: el Real Monasterio de la Encarnación de Madrid, teatro de la Contrarreforma habsbúrgica”, en *La Piedad de la Casa de Austria: arte, dinastía y devoción*, dirs. Víctor Mínguez Cornelles e Inmaculada Rodríguez Moya (Gijón: Trea, 2018), 87-122. ARME caja 6, exp. 7, f. 6v. Muñoz, *Vida*, 314.



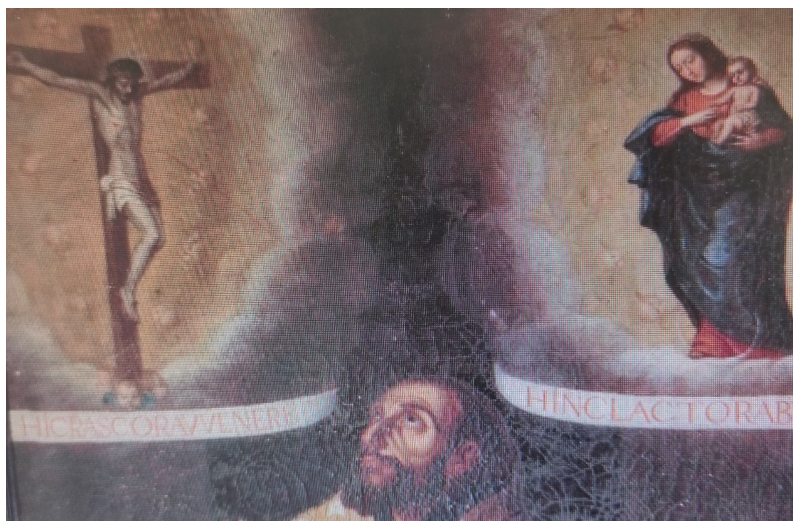
Fig. 4. Autoría no identificada, *Visión de la sangre de Mariana de San José*, primer tercio del siglo XVII, óleo sobre lienzo, 87x102 cm. Madrid, Monasterio de la Encarnación [00623029]. Fotografía: Patrimonio Nacional.

Uno de los factores destacados por Bynum para explicar la importancia de las mujeres en la mística eucarística son las características que adquiere el cuerpo de Cristo en el contexto de la eucaristía: poroso y nutriente, se asemeja a la concepción que se tenía entonces del cuerpo femenino⁵¹. Si el cuerpo de las religiosas se puede volver varonil con la entrada en religión, el de Cristo se vuelve femenino en la eucaristía. Así, la comunión es a menudo comparada, de forma más o menos explícita, con una lactación, ya desde los padres de la Iglesia: la llaga del costado de Cristo es la fuente de la que beben los hombres en el sacramento, lo que la asemeja a un tipo de pecho⁵². La doble intercesión de san Agustín, iconografía nacida hacia finales de la Edad Media y todavía vigente en la Edad Moderna, es una de las pocas plasmaciones visuales de ese tópico de la teología. Representa al santo entre una Virgen lactante y un Cristo sangrante (sea como crucificado o varón de dolores), a menudo con el fluido llegando hasta su boca: es el caso de un cuadro poco estudiado del monasterio de la Encarnación, fechado en el siglo XVII (fig. 5). Lleva inscripciones latinas: en la parte inferior “S Agustín. Nuestro padre. Positus in Medio quo me verta nescio” (puesto en medio, no sé hacia dónde girarme); a la derecha del santo, bajo el crucificado al que está mirando: “hic rascor [sic] a vulnere” (aquí me alimento de la llaga); a su izquierda, debajo de la Virgen “hinc lactator ab ubere” (ahí

⁵¹ Sobre las representaciones de Dios como mujer y el carácter femenino del cuerpo de Cristo, ver Caroline Walker Bynum, *Jesus as Mother*; Caroline Walker Bynum, “The Body of Christ in the Later Middle Ages: A Reply to Leo Steinberg”, *Renaissance Quarterly* 39 (1986): 399-439, <https://doi.org/10.2307/2862038>. La misma autora estudió las implicaciones de esta concepción en las prácticas eucarísticas de las mujeres en *Holy feast and holy fast*. Sobre la concepción moderna del cuerpo femenino, ver Thomas Laqueur, *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1992); Helen King, *The One-Sex Body on Trial: The Classical and Early Modern Evidence* (Abingdon: Routledge, 2016), <https://doi.org/10.4324/9781315555027>.

⁵² Entre los más citados a este propósito en el siglo XVII, eran los escritos de Juan Crisóstomo. Ver Villegas, *La esposa de Cristo*, 203.

mamo del pecho)⁵³. La cita, que en realidad no pertenece a las obras canónicas de san Agustín, circulaba en varios textos de la época y en muchas estampas y pinturas de esa iconografía –aunque no aparece en los ejemplos más conocidos como la tela de Rubens en la Academia de San Fernando o la de Murillo en el Prado–. Vemos bien aquí que la yuxtaposición entre la sangre de Cristo y la leche de la Virgen (fig. 6), si bien asemeja los dos procesos, también sirve para contraponer el consumo de un alimento sólido a la lactancia (“pascor” contra “lactor”, “vulnere” contra “ubere”). Una larga tradición monástica compara el progreso del alma en la vida ascética y mística, con penitencias cada vez más duras y regalos más sabrosos, con los distintos tipos de comida que puede asimilar un cuerpo humano cuando está creciendo.



Figs. 5 y 6. Autoría no identificada, *Doble intercesión de san Agustín*, siglo XVII, óleo sobre lienzo, ancho 109 cm. Madrid, Monasterio de la Encarnación [00621687]. Fotografía: Patrimonio Nacional.

La comparación de la eucaristía con una lactación es a veces más ambigua, con una resignificación de los pechos del propio Cristo como fuente de consuelo. Esa tradición se arraiga en la exégesis del primer versículo del *Cantar de los Cantares*, más precisamente de su traducción latina en la Vulgata en la que la esposa habla así de su amado: *Osculetur me osculo oris sui; quia meliora sunt ubera tua vino* (traducido en los *Conceptos del amor de Dios* de Teresa de Jesús por “Bésemelo el Señor con el beso de su boca, porque más valen tus pechos que el vino”⁵⁴). Fue interpretado desde la Edad Media tanto por mujeres como hombres (el más influyente comentarista del *Cantar de los Cantares* fue probablemente Bernardo de Claraval), y muy señaladamente en la España del Siglo de Oro, por ejemplo en los ya citados comentarios de Teresa de Jesús y de Mariana de San José, aunque la traducción del término hebreo por el latín *ubera* (que en la doble intercesión se aplicaba a la Virgen) fue objeto de debates⁵⁵. Recordemos, por lo demás, que la fluidez entre leche y sangre correspondía a la concepción de la leche materna como un estado transformado de la

⁵³ Esas inscripciones están sacadas de una cita apócrifa de san Agustín que fue reproducida en varias estampas de la época. Para un análisis de esta iconografía y una bibliografía reciente, ver Jessica Planamente, “Une iconographie revisitée : Saint Augustin entre le Christ et la Vierge de Rubens”, en *Allaiter de l’Antiquité à nos jours. Histoire et pratiques d’une culture en Europe*, dirs. Yasmina Foehr-Janssens y Daniela Solfaroli Camillocci (Turnhout: Brepols, 2023), 437-46, <https://doi.org/10.1484/M.GEN-EB.5.134434>. Ver también Jesús Ponce, “Un dubbio agustiniano del Siglo de Oro: la imagen y el verso”, en *Genus Omne Deum: imágenes poéticas del principio divino*, ed. Miguel Herrero de Jáuregui (Madrid: Ediciones Universidad San Dámaso, 2014), 173-212.

⁵⁴ Teresa de Jesús, *Conceptos del amor de Dios* (Bruselas–Pavía: Juan Baptista Roso, 1623), 14.

⁵⁵ El comentario del versículo por Mariana de San José se encuentra en Muñoz, *Vida*, 384.

sangre⁵⁶. Esa fascinación mística por los pechos de Cristo no tiene muchas plasmaciones visuales, pero la Encarnación alberga varios ejemplares de una iconografía que precisamente fue interpretada en esa clave en la época (fig. 7), y que Felipe Pereda estudió en un artículo reciente⁵⁷.



Fig. 7. Autoría no identificada, *Cristo de la Victoria*, 1658, talla dulce, altura ap. 15 cm. Madrid, Archivo del Real Monasterio de la Encarnación. Fotografía de la autora.

Se trata de una representación de Cristo de pie abrazado a una cruz, muy llagado, que pisa una serpiente y señala o presiona su pecho con la mano derecha, a la vez triunfante y doliente, en una variación del tipo del varón de dolores⁵⁸. El ejemplar más famoso de esa iconografía es la talla que se encuentra en el convento de agustinas recoletas –la orden de la Encarnación– en Serradilla (Cáceres). Según la primera relación de sus milagros (incluida en la segunda edición de la Vida de Isabel de Jesús)⁵⁹ fue mandada esculpir a Domingo de Rioja por una beata impresionada por la procesión de una imagen similar, sacada de la visión

⁵⁶ Sobre la concepción del amamantamiento a través de distintos contextos históricos, ver Foehr-Janssens y Solfaroli Camillocci, dirs., *Allaiter de l'Antiquité à nos jours*.

⁵⁷ Felipe Pereda, “Divinos pechos, como cántaros: estética, política y género de las imágenes del Barroco español”, en *De sangre y leche: raza y religión en el mundo ibérico moderno*, eds. Mercedes García-Arenal y Felipe Pereda (Madrid: Marcial Pons Historia, 2021), 323-70. Ver también la segunda parte del segundo capítulo de la tesis de Marta Bustillo, “Context and subtext of religious Art in Madrid during the Reign of Philip IV” (Dublín: Trinity College, 2004), <http://hdl.handle.net/2262/77112>.

⁵⁸ Esa iconografía presenta un Cristo de pie, que ostenta sus llagas. Ha sido ampliamente estudiada por una larga historiografía, en particular desde Alemania. Para una discusión de la renovación de dicha iconografía en la Edad Moderna y su relación con el “don”, ver Alexander Nagel, “Gifts for Michelangelo and Vittoria Colonna”, *The Art Bulletin* 79 (1997): 647-68, <https://doi.org/10.2307/3046280>.

⁵⁹ Francisco Ignacio del Castillo e Isabel de Jesús, *Vida de la venerable madre Isabel de Jesús, recoleta agustina en el convento de San Juan Bautista de la Villa de Arena* (Madrid: Viuda de Francisco Nieto, 1675).

de un fraile dominico, durante las fiestas de desagravios de 1632 que ya hemos mencionado. Aunque este original no nos ha llegado, la copia tuvo tanta fama desde su creación que fue expuesta sucesivamente en la parroquia de San Ginés y en el oratorio del rey Felipe IV hasta 1639; incluso dio lugar a las visiones de la agustina recoleta Isabel de la Madre de Dios, quien las relató en un manuscrito escrito en torno a 1665, del cual se conservan dos ejemplares en la Encarnación⁶⁰. La religiosa llegó a fundar, en 1660, el ya mencionado monasterio de agustinas recolectas de Serradilla para albergar la imagen, proyecto en el que debió recibir la ayuda Catalina de la Encarnación, priora de la Encarnación entre 1648 y 1666 después de Aldonza. En efecto, relata una aparición sucedida en 1657 en la que Mariana de San José le pide decir a Catalina de la Encarnación, por vía de su confesor, “que an sido muy aceptas a Dios las diligencias que a echo para que se le haga esta cassa que mas puede hacer y que no lo deje de la mano porque ha de ser en ella su mag[esta]d muy servido”⁶¹. En otra de sus visiones, cuando ella ruega para encontrar patronos para su fundación, el Cristo de la Victoria le dice que tiene “muchas cosas que dar” enseñándole sus “divinos pechos”, “tan llenos que no se a que compararlos, si no a unos cantaros mui grandes”⁶². Esa imagen de Cristo fue interpretada en la época como un cuerpo eucarístico y femenino, sacrificado y nutriente.

Isabel de la Madre de Dios también habla, en sus relatos, de un día en el que su confesor, que visitaba a menudo la corte, le dio “un retrato de el S[anti]s[im]o christo de la Serradilla”, con el que tuvo un diálogo espiritual “aunque este es de papel y el otro de carne viva”⁶³. Existen, en el siglo XVII, varias versiones de una estampa que presenta a la vez el “verdadero retrato” del Cristo de la Serradilla y el de Isabel de Jesús, tía de Isabel de la Madre de Dios, que había profetizado la fundación –la primera versión de dicha estampa probablemente es la que se incluye en la segunda edición de la autobiografía de Isabel de Jesús (1675), firmada “Orozco Prebyt”, es decir por el presbítero Marcos Orozco (f. 1654-1707)–. Ese tipo de estampas debe ser, de todos modos, posterior a la fundación del convento en 1660, a la que siempre se hace referencia en la leyenda. Sin embargo, en las dos versiones del manuscrito en el archivo del monasterio de la Encarnación hay una estampa inédita de otro tipo, ausente del ejemplar del manuscrito de la Biblioteca Nacional, en que se lee “Verdadero retrato del santo Christo de la Vitoria que está en la Serradilla Año de 1658” (fig. 8). Se trataría, entonces, de la más antigua representación conservada del Cristo de la Serradilla⁶⁴. Existen dos otras estampas inéditas de la misma iconografía en el convento: una suelta, datada del siglo XVIII; otra fechada en 1676 con las inscripciones “Delinea[vi]t et Sculpsit” (Dibujó y grabó) “Marco Orozco Presb[i]t[ero]” en el manuscrito de las *Leyes de la esposa* de María de Agreda (fig. 9)⁶⁵. Esa última es entonces obra del mismo grabador que la de la autobiografía de Isabel de Jesús, y posterior solo de un año, pero no representa la escultura de Serradilla, sino una copia pintada que se encontraba en la iglesia de San Ginés. La fecha del grabado corresponde al momento en el que la imagen fue mudada del exterior del templo a la capilla de Santa Ana, en circunstancias que atestiguan la popularidad de este tipo de imágenes⁶⁶.

⁶⁰ En su artículo de 1968, Miguel Muñoz de San Pedro solo cita dos copias del manuscrito, una en la Biblioteca Nacional y otra en el convento de Serradilla, y los escritos más recientes de Jesús Gómez Jara no mencionan otras copias. En realidad, también existen dos ejemplares en el archivo de la Encarnación, que no se han estudiado hasta donde sabemos. Miguel Muñoz de San Pedro, “El manuscrito de las revelaciones sobre la fundación del convento de Serradilla”, *Revista de estudios extremeños* 24 (1968): 197-226. En el Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español solo aparece el de la BNE, que está disponible en línea: <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000145300&page=1>.

⁶¹ *Manifestaciones de la divina voluntad hechas a una religiosa agustina recoleta*. ARME, caja 13, exp. 2, s.f., capítulo 17.

⁶² *Ibid.*, capítulo 6. Felipe Pereda cita en su artículo (ver nota 57) la versión de la BNE, que presenta algunas variaciones.

⁶³ *Ibid.*, capítulo 14.

⁶⁴ El estudio de la filigrana (un muy común escudo genovés) confirma que el mismo papel fue utilizado para la estampa y el resto del manuscrito: aunque el modelo fue grabado en 1658, este ejemplar en concreto debió de ser estampado después de la redacción del manuscrito, en torno a 1665.

⁶⁵ ARME, caja 18, exp. 01.

⁶⁶ La escritura en la que el patrono de la capilla de Santa Ana autoriza el traslado de la imagen impone unas condiciones que reflejan su temor de que el culto tomara mucha más importancia: no se podía fundar congregaciones, cofradías o esclavitudes dedicadas al Cristo del Calvario para no amenazar la advocación y el patronazgo de la capilla. AHPM 11805, ff. 205-207r, citado en María Belén Basanta Reyes, *La parroquia de San Ginés de Madrid* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2000), 103.



Fig. 8. Autoría no identificada, *Cristo de la Victoria*, siglo XVIII, talla dulce, altura 8,5 cm. Madrid, Monasterio de la Encarnación [00627201]. Fotografía: Patrimonio Nacional.



Fig. 9. Marco Orozco, *Cristo del Calvario*, 1676, talla dulce, altura ap. 15 cm. Madrid, Archivo del Real Monasterio de la Encarnación. Fotografía de la autora.

Esas tres estampas inéditas, a diferencia de las conocidas hasta ahora del siglo XVII, presentan una escultura sola y figuran nuevos elementos del escenario devocional: en el caso del Cristo de Serradilla aparecen unos blandones además de la peana y cortinas, y el de San Ginés va adornado con unas lámparas y jarras de flores. En sus relaciones, Isabel de la Madre de Dios cuenta una visión en relación con las cortinas regaladas al Cristo de Serradilla por una mujer laica de la corte que pertenecía a la familia de una monja de la Encarnación, la condesa de Añover⁶⁷:

me manifesto el señor el alma de mi señora la condesa de Añober con tanta hermosura que no es posible significarlo com palabras [...] y llegando junto a mi senti me abraçaba con grandisimo amor y con el mismo y gran apaçibilidad me dixo estas Palabras dile a tu Confesor que diga a maria que no me llore y que haga mucho por esta casa tan de gusto de Dios que a mi me ha dado gran premio por lo poco que hice *benia vestida de una color que despues aca se me ofrecio vivamente quera como las cor/tinas que dio su señoria a esta s[anti]s[i]ma ymagen* que son encarnadino claro, ofrecioseme ynteriormente que el traer aquella vestidura denotaba alguna cosa porque a mi me parecia que era como si hubiera sido *martir*⁶⁸.

Las cortinas, presentes en cada una de las estampas como forma de adornar —a la vez que de esconder— el cuerpo de Cristo en algunas ocasiones, eran entonces, para la condesa, una manera bastante directa de conseguir un prestigio religioso y unas gracias espirituales que, en la visión de Isabel de la Madre de Dios, la asemeja a un mártir. La contribución económica a fundaciones conventuales aparece una y otra vez en el

⁶⁷ Mariana de San Agustín, hija de Luis Lasso de la Vega y Doña María Pacheco, condes de Añober, profesó en 1646 en la Encarnación.

⁶⁸ ARME, caja 13, exp. 2, cap. 28. El énfasis es mío.

manuscrito como una forma privilegiada de conseguir gracias espirituales y de asemejarse a la generosidad de Cristo ofreciendo su cuerpo en la eucaristía. Recordemos que el Cristo de la Victoria, cuando le señala sus pechos cargados, dice a Isabel de la Madre de Dios “yo soy la renta de los conventos”. La agencia de las mujeres laicas a nivel económico ya no aparece como un freno a su imitación de Cristo, sino como un elemento de asimilación: les permite concretar su piadosa misericordia (identificada como una calidad mujeril aun en la figura de Cristo) en una liberalidad cortesana.

Cuerpos escondidos, cuerpos adornados

Más allá de las reproducciones del Cristo de Serradilla en el convento, las imágenes más próximas a nivel funcional son quizás el *Cristo a la columna* (fig. 10) y el *Cristo yacente* (fig. 11) de Gregorio Fernández o el Cristo crucificado que corona la sepultura de Mariana de San José, enmarcado por el corazón llameante de san Agustín (fig. 12). Por un lado, en cada una de esas imágenes, las llagas y sangre de Cristo y la dimensión sacrificial de la escena (se trate de un Ecce Homo, un Crucificado o un Cristo yacente) le dan un claro simbolismo eucarístico: el *Cristo a la columna* aún tiene sangre brotando de su pezón. Además, varias fuentes del siglo XVII proporcionan informaciones sobre el escenario y los ritos que rodeaban cada una de esas imágenes, en un contexto de culto a Cristo como cuerpo sacrificado. Luis Muñoz afirma que el *Cristo a la columna* era el resultado del talento del escultor combinado con las oraciones de las religiosas, que comulgaron todas juntas el día en el que Gregorio Fernández empezaba su obra; también recuerda que fue presentado en el Alcázar, en el altar preparado por el convento de la Encarnación para los desagracios de 1632⁶⁹; por lo demás, el inventario de 1673 complementa la descripción de Muñoz para dar cuenta de la exposición de la escultura en su capilla, encerrada como una reliquia en una riquísima custodia de aguamarina y rodeada de blandones⁷⁰. El *Cristo yacente*, según las mismas fuentes, se custodiaba detrás de una serie impresionante de paños y cortinas⁷¹, para ser desvelado en ocasiones especiales como el Viernes Santo. Por fin, el crucificado enmarcado por un corazón, muy poco estudiado a diferencia de las obras de Fernández, a partir de los “desagracios” de 1632 se sacaba cada viernes en el relicario para ser adorado por las monjas. El Viernes Santo se exponía en la iglesia para que lo vieran los fieles —único día en el que no se podía descubrir el sacramento, aparte de algunos lugares autorizados (aunque esos lugares fueron más y más numerosos a lo largo del siglo)—⁷². Las modalidades de escenificación, adorno y ocultación de la imagen se pueden poner en relación con las operaciones de puesta en escena de la eucaristía a la que contribuían los regalos de mujeres de la corte.

⁶⁹ Muñoz, *Vida*, 319. La exposición del Cristo también está mencionada en una relación del auto de fe: Gómez de Mora, *Auto de la fe*.

⁷⁰ Muñoz, *Vida*, 236: “por mayor decencia tiene por todos cuatro lados unas cortinas de velillo carmesi”. ARME, caja 32, exp. 1, f. 318r: “Vna Ymagen del ss.mo christo con las potencias de plata sobredorada. Vna custodia de bronce dorado de Aguas marinas. [...] Dos frontales de chamelotes encarnado y carmesi. Dos sabanas de altar. Diez candeleros de açofar. Vna estera. La Capilla esta colgada de terçiopelo. Vn pomo de plata.”

⁷¹ Muñoz, *Vida*, 239. ARME, caja 32, exp. 1, f. 154r: “Vn Santochristo grande de talla difunto en su sepulcro grande de madera pintado de piedra. quatro Angeles dorados de madera que sirven de candeleros. Seis candeleros de plata lisos iguales. quatro candeleros de açofar pequeños. [...] vnas cortinas de tela moradas dela vrna y su paño grande de lo mismo de cubrir el ss.mo christo. Dos paños de tafetán morado con puntas blancas de cubrir el ssmo christo. Dos sabanillas de olanda la vna con puntas para lo mismo. Vnas cortinas de tafetan morado con guarnición de plata falsa para la vrna. quatro esteras de palma para adorno dela pieça”.

⁷² Manuel Arias Martínez, “Escultura del siglo XVIII en las Descalzas Reales y la Encarnación”, en *La otra corte: mujeres de la Casa de Austria en los Monasterios Reales de las Descalzas y la Encarnación* ed. Fernando Checa Cremades (Madrid: Patrimonio Nacional, 2019), 258. Muñoz, *Vida*, 319 y 349. ARME, caja 32, exp. 1, f. 208r: “YMBENTARIO DE LA CAPILLA DE EL ANTERRELICARIO. Vn santo christo en vn ,coraçon. Vna Ymagen de Ntra s.ra de marfil con corona de plata. Vn dosel de cañamço. Vn frontal. dos sabanas. [...] Vn sudario.”



Fig. 10. Gregorio Fernández, *Cristo a la columna*, hacia 1619, madera policromada, altura 132 cm. Madrid, Monasterio de la Encarnación [00620747]. Fotografía: Patrimonio Nacional.



Fig. 11. Gregorio Fernández, *Cristo yacente*, primera mitad del siglo XVII, madera policromada, 176 cm. Madrid, Monasterio de la Encarnación [00620746]. Fotografía: Patrimonio Nacional.



Fig. 12. Autoría no identificada, *Cristo crucificado*, siglo XVII, madera policromada, altura 88 cm. Madrid, Monasterio de la Encarnación [00621737]. Fotografía: Patrimonio Nacional.

La cultura del siglo XVII configuraba distintos regímenes de visibilidad para objetos cargados de poder como las imágenes sagradas y la eucaristía, pero también para categorías de la población o detentores de ciertas funciones⁷³. Así, había una clara gradación entre la prohibición para las religiosas de ser vistas y la visibilidad limitada de las mujeres laicas: en el relato de la ceremonia de traslado de la comunidad desde la Casa del Tesoro hasta el edificio de la Encarnación en 1616, destaca el contraste entre las ricas galas de las damas y las religiosas veladas⁷⁴. Sin embargo, incluso las mujeres laicas, en particular las de la alta nobleza, tenían un acceso reglamentado al escenario público, por lo menos en ocasiones en las que se ponía en escena la sociedad en su conjunto, como en la ceremonia por excelencia de celebración del cuerpo de Cristo como cuerpo de la comunidad católica: el Corpus Christi. Las diferentes fuentes sugieren que en esa ceremonia las mujeres de la nobleza no procesionaban, aunque asistían con interés al recorrido de manera estática, desde espacios semiprivados, pero existían modos de participación en ceremonias más allá de la presencia física en el cortejo ambulante⁷⁵.

La donación de contenedores eucarísticos y otros adornos litúrgicos utilizados en la procesión que organizaba la Encarnación para el Corpus Christi podía ser una forma de acercarse a la eucaristía y de tomar una parte más activa en su culto. En efecto las mujeres, tanto religiosas como laicas, aun cuando no estaban presentes en la procesión, contribuían con dinero⁷⁶, con oraciones, y con la concepción y promoción de determinados adornos, desplegando y alentando una rica cultura material⁷⁷. Al adorno del cuerpo de Cristo con ricos cálices para acoger la forma responde la tradición bien establecida de dejar a las mujeres el cuidado de vestir las imágenes sagradas: así, en la ya citada congregación de esclavos del Santísimo Sacramento, el único cargo atribuido a mujeres era el de camareras —término que también designaba un cargo cortesano—⁷⁸.

De hecho, la puesta en escena del sacramento en el Corpus Christi y su evolución a lo largo del siglo XVII puede ser comparada a la del monarca en el mismo periodo⁷⁹. En efecto, toda la retórica del rey escondido también se aplicaba al sacramento: Luis Muñoz atribuye las palabras siguientes a Mariana de San José: “Añadía, que así como se conoce cuando va el rey por la calle, en los guardas, y gran acompañamiento, así los que ven una iglesia muy bien aderezada, y olorosa, dicen: «Aquí está Dios»”.⁸⁰ Algunas poesías cantadas en el Corpus comparaban el cuerpo de Cristo, adornado pero disfrazado en la forma, al del rey pasando en su rico carruaje⁸¹. La retórica cortesana alrededor de la eucaristía en el Corpus va más allá, pues

⁷³ Sobre esos regímenes de visibilidad y la puesta en escena ritual de la figura del rey, de las imágenes y de la eucaristía, ver Héctor Ruiz Soto, *Apariencia ou l'instant du dévoilement* (Madrid: Casa de Velázquez, 2024). Agradezco a Héctor Ruiz Soto su ayuda y sugerencias en la relectura del presente artículo.

⁷⁴ Muñoz, *Vida*. El episodio es analizado en Emmanuelle Buvat, “L'intimité de la Clausura entre intériorité et extériorité. Les religieuses de la Encarnación et leur visibilité au sein des rues madrilènes à l'époque moderne”, *e-Spania. Revue interdisciplinaire d'études hispaniques médiévales et modernes* 37 (2020), <https://doi.org/10.4000/e-spania.37186>.

⁷⁵ Para una perspectiva sobre la participación de las mujeres a las ceremonias públicas en la Corte, ver María José del Río Barredo, “Las mujeres en el ceremonial público del Madrid moderno”, en *El Madrid de las mujeres: Avances hacia la visibilidad (1833-1931)*, coord. Valentina Fernández Vargas (Comunidad de Madrid, 2007), vol. 1, 69-95. Las fuentes sobre la composición del cortejo del Corpus incluyen mapas en el Archivo Histórico Nacional y etiquetas en el Archivo General de Palacio. Ver las obras de referencia de María José del Río Barredo, *Madrid, urbs regia: la capital ceremonial de la Monarquía Católica* (Madrid: Marcial Pons Historia, 2000) y Javier Portús Pérez, *La antigua procesión del Corpus Christi en Madrid* (Madrid: Comunidad de Madrid, 1993).

⁷⁶ Incluso en las congregaciones parroquiales dedicadas al sacramento, en las que las mujeres participaban muy poco de las fiestas, se les solicitaba mucho para donaciones. Agradezco la información a Elena Sánchez de Madariaga.

⁷⁷ Para una perspectiva actualizada sobre la importancia de la cultura material para entender la agencia histórica de las mujeres, ver Ángela Muñoz Fernández y Marta del Moral Vargas, coords., *Cultura material e historia de las mujeres* (Granada: Comares, 2020).

⁷⁸ *Constituciones y reglas para el gobierno de la Congregación de indignos esclavos del Santísimo Sacramento y practica de los ejercicios espirituales, que tiene en su Oratorio... en la calle del Olivar...* (Madrid, 1733), 62–63.

⁷⁹ Del Río Barredo, *Madrid, urbs regia*; Jorge Fernández-Santos Ortiz-Iribas, “‘Renovatio regiae pietatis’: reflexiones en torno al altar de la Sagrada Forma del Escorial”, en *El Monasterio del Escorial y la pintura. Actas del Simposium*, coord. Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2001), 643-74.

⁸⁰ Muñoz, *Vida*, 327.

⁸¹ Se puede citar, entre otros ejemplos, a José de Valdivielso, *Romancero espiritual*, ed. José María Aguirre (Madrid: Espasa-Calpe, 1984), 228.

muchas poesías y autos asimilan a Cristo a un rey galán, disfrazado de pastor para seducir al alma, pastora pobre y pura, que lo desdeña injustamente –retomando a lo cortesano el clásico diálogo amoroso entre el alma humana y Dios del *Cantar de los Cantares*–. Esa metáfora es un ejemplo más de la productividad de los roles de género como modelos de *performance* devocional tanto para hombres como para mujeres, sean religiosos o laicos. Aunque todos los cristianos estaban invitados a verse como esposas de Cristo, esas metáforas de género dan a las mujeres un peso particular en la puesta en escena festiva del Corpus: así, la aparición de la reina en el balcón de la Encarnación o del palacio real, aunque pareciera limitar su papel a una asistencia estática, es en realidad central. Las escasas relaciones del Corpus en Madrid hacen hincapié en la llegada del sacramento bajo el balcón, momento en el cual se cantaban himnos mientras la reina se ponía de rodillas en una rica almohada⁸². Toma a su cargo una forma de reverencia al sacramento que, por las dinámicas de género específicas de la corte española del siglo XVII, tenía una significación particular cuando la expresaba una mujer.



Fig. 13. Bartolomé Román, *La parábola del banquete de bodas*, 1628, óleo sobre lienzo, 342x562cm. Madrid, Monasterio de la Encarnación [00621743]. Fotografía: Patrimonio Nacional.

También llama la atención, en las fuentes de la época, la obsesión por el decoro de las ceremonias, y en particular del culto al sacramento⁸³. De hecho, en la sacristía de la Encarnación, en la que se preparan los clérigos para el culto divino, todavía se encuentra un cuadro descrito por Luis Muñoz en 1645: la *Parábola del banquete* firmada por Bartolomé Román y fechada en 1628 (fig. 13)⁸⁴. Se trata de una historia del Evangelio de Mateo, en la que un hombre echa de la mesa de las bodas de su hijo a un convidado que

⁸² Ver, entre otros, Juan Bautista Valenzuela Velázquez, *Fiestas de Corpus y Toros* [BNE, MSS/18717/27], f. 3r-v; Antoine de Brunel, *Voyage d'Espagne* (Colonia: Pierre Marteau, 1667), 110-16.

⁸³ Se puede citar, entre los muchos pleitos, ordenanzas y reglamentaciones sobre la comunión y el culto al sacramento, la prohibición de comulgar en oratorios privados, que afectó sobre todo a mujeres.

⁸⁴ Analizado en Fernando Checa Crenades, "Pobreza extrema y magnificencia textil en dos monasterios reales. Las Descalzas y la Encarnación en Madrid. Siglos XVI a XVIII", en *Magnificencia y arte: devenir de los tapices en la historia*, coords. Miguel Ángel Zalama Rodríguez, Jesús Félix Pascual Molina y María José Martínez Ruiz (Gijón: Trea, 2018), 99-134.

no tenía vestido adecuado. En el cuadro de Bartolomé Román, el anfitrión se representa con los rasgos de un Cristo rey ricamente vestido y acompañado por una corte angélica, mientras que los convidados (todos varones menos una mujer velada) señalan y echan de la mesa al indecoroso, y lo queman en una hoguera en el segundo plano. El tratamiento en bodegón de la mesa y de la vajilla, la fineza de los vestidos, la figura de Cristo coronado y el auto de fe al que está sometido el intruso por su falta de respeto dan a la parábola una interpretación arraigada en el contexto de la corte madrileña en 1628: cuatro años después de los dos autos de fe de 1624 contra profanaciones de la eucaristía⁸⁵, y cuatro años antes del de la calle de las Infantas.

Retomando la cita sobre los dones de material eucarístico por la reina Margarita de Austria con que empezamos este artículo: “Adornó las Iglesias pobres de las montañas mas remotas, de Custodias, y Ornamentos, y apenas hubo Iglesia, o Monesterio que no le reconociese su asseo”⁸⁶, entendemos mejor por qué la preocupación por el decoro del culto divino tiene un papel tan importante en la construcción de su memoria. Además de reflejar un proyecto político, de integrarse en unos fenómenos espirituales y de posicionarla como defensora del cuerpo de Cristo contra los herejes, la asimila, por su real liberalidad, al propio Cristo. Así Diego de Guzmán, en su hagiografía⁸⁷ de la reina, publicada treinta años antes del libro de Luis Muñoz, relata un episodio en el que la soberana llora, frente a una iglesia pobremente adornada, antes de otorgarle una renta, y compara este momento con el duelo de Cristo por Lázaro antes de resucitarlo, bajo las burlas de los judíos (un lugar común del antisemitismo en este momento):

Espera Iudio, y veras que si se compadece como hombre, resucita como Dios, primero quiere mostrar ser compasivo como hombre, luego misericordioso como Dios. Assi nuestra Reyna a imitación de Christo Nuestro Señor, en sus lágrimas muestra que es mujer, y luego en el remedio que es poderosa Reyna⁸⁸.

El ejercicio del poder por las mujeres de la Corte se basaba, por un lado, en la construcción de un tipo muy determinado y rígido de feminidad; pero por otro, permitía una superación simbólica de los códigos de género. De hecho, la historia del copón tal como la cuenta Isabel de la Cruz en su testimonio presenta a Mariana de San José y Margarita de Austria como mujeres airosas y galanas que roban el corazón de la joven Aldonza en favor de Cristo⁸⁹, con unas dinámicas de género mucho más fluidas de lo que normalmente pensamos respecto al siglo XVII.

⁸⁵ Andrés de Mendoza, *Relacion Del Auto Publico de La Fe Que Se Celebro En Esta Corte, Domingo 21 de Enero 1624* (Madrid: Diego Flamenco, 1624); Pedro López de Mesa, *Relacion Verdadera Del Auto de La Fe, Que Se Celebro En La Villa de Madrid a Catorce Dias Del Mes de Julio Deste Presente Año de 1624* (Madrid: Diego Flamenco, 1624).

⁸⁶ Muñoz, *Vida*, 214.

⁸⁷ Aunque se trate de la biografía de una mujer laica, su ambición hagiográfica ha sido destacada por varios estudios, en particular los de Cécile Vincent-Cassy. Ver, por ejemplo, “Marguerite de Habsbourg (1584-1611), épouse de Philippe III d’Espagne, et la sanctification des membres féminins de la Maison d’Autriche”, en *Donne, potere, religione. Studi per Sara Cabibbo*, coords. Marina Caffiero, Maria Pia Donato y Giovanna Fiume (Milán: Franco Angeli, 2017), 207-22.

⁸⁸ De Guzmán, *Reyna catholica*, f. 142r.

⁸⁹ ARME, caja 6, exp. 7, f. 13r-v: “nuestra s[an]ta m[adr]e fue a possar en casa desta señor [la condesa de Miranda] la qual al punto que vio a nuestra s[an]ta m[adr]e dice que pareçe la atrabesso el coraçon un amor y afeto extraño de modo que al punto se resolvió en que aquella abía de ser su m[adr]e y sin poderse yr a la mano la mayor parte de la noche estuvo llorando y cada vez que la beía y hablaba quedaba mas prendada y aficionada de su espiritu [...] Luego trato su magestad de que tomase el auito la S.a D. Aldonça digo daba prisa a nuestra S.ta M.e para que se la diesse a esta S.a ella desseaba haçerlo sin que su m.e lo supiese por que como era unica y tan querida era fuerça lo abia de sentir y assi se traço que yendo un dia con su magestad a s.ta Ysabel se quedasse [...] quando su Magestad la vio ya con el auito y que tenia otra prenda mas, creçia el amor y estima en su pecho con esta su casa [...] su magestad llamo a la Sacristina y con mucha graçia la dijo aqui os traigo este vaso para el SS.mo con condicion de que me abeis de procurar que benga Doña Aldonca tanto era el desseo y ansia que su magestad tenia de que fuesse la primera piedra del edificio de su cassa”.

Conclusiones

A partir del análisis del culto a la eucaristía en el Real Monasterio de la Encarnación y de su vínculo con el concepto de don en la cultura cortesana, esperamos haber puesto de realce que los regalos de adornos eucarísticos no respondían a una simple voluntad piadosa individual. Eran una forma de defender y de imitar el cuerpo de Cristo, con implicaciones políticas, espirituales, sociales y culturales. En el culto a la eucaristía, el cuerpo de Cristo se ofrecía como una suerte de espejo para las mujeres de la corte, de forma distinta según su estado y sus vivencias. En todas sus paradojas (humillado / triunfante, sacrificado y nutriente / perfecto y varonil, visible / invisible, presente / ausente), servía de soporte y de metáfora para la ambigüedad de la posición de las mujeres en la corte, entre el poder y la magnificencia que implicaba su sangre –limpia, noble, incluso real– y la subordinación y humildad que dictaba su género. El juego barroco de la paradoja, sea visual o textual, permitía aliviar las contradicciones de las construcciones sociales del género.

En la corte hispana del siglo XVII, lo femenino y lo masculino no eran bloques fijos, sino categorías dinámicas y dependientes del estado de cada uno que configuraban las prácticas religiosas como *performances*. La perspectiva de género, por lo tanto, permite indagar en la irreducible complejidad de esas vivencias socialmente situadas y de los objetos-imágenes que las activaban. Así, la participación de las laicas en el culto a la eucaristía en el monasterio de la Encarnación, considerada en clave de género, nos ha llevado a abordar temas cruciales en las discusiones actuales de la historia del arte español del siglo XVII: la relación eucaristía-imagen-reliquia, el decoro y la controlada visibilidad de los cuerpos, y la definición de una imagen verdadera. No pretendemos aportar elementos novedosos sobre esos puntos; tan solo esperamos haber mostrado cómo una comprensión matizada del género ayuda a pensarlos.

AGATHE BONNIN es doctoranda en Historia del Arte en la UAM y CY Cergy Paris Université bajo la dirección de M.^a Cruz de Carlos Varona y Cécile Vincent-Cassy. Su tesis se enmarca en el proyecto de investigación AGENART *La agencia artística de las mujeres de la Casa de Austria 1532-1700* (Ref. PID2020-116100GB-I00). Después de graduarse en Filosofía en la Sorbonne, obtuvo en 2019 un Máster de Estudios Avanzados en Historia del Arte español (UCM), y en 2020 un Máster de Filosofía (ENS/EHESS/EPHE). Es *agrégée* de español y antigua alumna de la ENS en Historia del Arte y Filosofía. Ha realizado varias estancias de investigación en Madrid, una como becaria de la Casa de Velázquez en junio de 2022. Ha participado, entre otras manifestaciones científicas, en el 35th World Congress del CIHA, *Motion: Migrations* en 2022 en São Paulo (actas en línea), en el congreso internacional *A Jesuit aesthetic* en 2023, y en el encuentro científico *Sobre la Corte de los Austrias – Nuevas miradas y aproximaciones* celebrado en 2024 en el Museo del Prado.

Email: bonninagathe@gmail.com

Código ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-6886-0431>

Explorando el género, poder y monacato en la retratística indígena novohispana. Los casos de Juana, Theodora y Sebastiana

Exploring Gender, Power, and Monasticism in Novohispanic Indigenous Portraiture: The Cases of Juana, Theodora and Sebastiana

Nathaniel Sola Rubio
Universitat Jaume I

Fecha de recepción: 29 de diciembre de 2023
Fecha de aceptación: 10 de junio de 2024

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 36, 2024, pp. 35-52
ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562
<https://doi.org/10.15366/anuario2024.36.002>

RESUMEN

En este trabajo se analizan tres retratos de mujeres indígenas que atañen al contexto del barroco novohispano para comprender los convencionalismos iconográficos acogidos en cada caso, además de los estamentos de poder correspondientes a los que pertenecían las retratadas como hijas de caciques indígenas, quienes pasarían posteriormente a formar parte del convento del Corpus Christi de la Ciudad de México. Asimismo, se realiza un estudio comparativo atendiendo a otras representaciones análogas, además de destacar los modelos educativos femeninos prehispánicos y los cambios derivados tras la conformación del virreinato, junto a la situación de las mujeres indígenas dentro de la institución conventual del Corpus Christi, así como los rituales y festejos que acompañaron a las profesas, con el fin de concluir y señalar la representación del poder de la élite civil novohispana.

PALABRAS CLAVE

Monacato. Convento. Retrato. Indígenas. Nueva España. Barroco.

ABSTRACT

This paper analyses three portraits of indigenous women in the context of the Novohispanic Baroque to understand the iconographic conventions adopted in each case, as well as the corresponding power classes to which the portrayed women belonged as daughters of indigenous caciques, who would later become part of the Corpus Christi convent in Mexico City. A comparative study is carried out in relation to other analogous representations, in addition to highlighting the prehisppanic female educational models and the changes derived after the establishment of the viceroyalty, together with the situation of indigenous women within the conventual institution of Corpus Christi, as well as the rituals and celebrations that accompanied the professed women, in order to conclude and point out the representation of the power of the Novohispanic civil elite.

KEY WORDS

Monasticism. Convent. Portrait. Indigenous. New Spain. Baroque.

La finalidad del presente artículo se centra en observar el retrato de tres jóvenes indígenas como símbolos de poder en relación a las nociones del contexto novohispano pertinentes al honor y calidad aplicadas al género femenino y a la clase social ostentada, capaces de evocar y problematizar parte de la realidad del entorno por medio de las convecciones pictóricas. Para ello se emplearán estudios de casos concretos que atienden a las efigies de Juana María Inés Cortés Chimalpopoca, Theodora Antonia de Salazar y Moctezuma, y Sebastiana Inés Josefa de San Agustín, tres mujeres de la nobleza indígena que pasaron a formar parte del antiguo convento del Corpus Christi situado en la Ciudad de México, fundado por el virrey don Baltasar de Zúñiga –marqués de Valero– en 1724. Dichos retratos se enmarcaron en el trabajo de Josefina Muriel para la recopilación de fuentes documentales sobre el convento¹. Más tarde, han sido estudiados por Yirlem González Vargas en su tesis acerca de los conventos de capuchinas del siglo XVIII novohispano². Particularmente el retrato de Sebastiana se ha incluido en numerosos catálogos, como el realizado para la exposición *Painting a New World. Mexican art and life, 1521-1821*³, además de ser trabajado por Rogelio Ruiz Gomar⁴, Dana Leibsohn y Meha Priyadarshini⁵.

Teniendo en cuenta el marco en el cual se inscribieron dichos retratos, es imprescindible hacer una aproximación previa sobre el contexto y las razones que pudieron llevar a su creación, atendiendo a las particularidades sociales e iconográficas subyacentes. En primera instancia, las tres muestran claras distinciones que subrayan la singularidad de sus figuras frente a otras representaciones: la pertenencia a la nobleza indígena, atisbada a través de los escudos de armas, o como señalan Dana Leibsohn y Meha Priyadarshini, el color de la piel⁶; así como los ricos ropajes y ornamentos, signos del estatus social. Todos se realizaron coincidiendo con el inmediato ingreso de las jóvenes al convento del Corpus Christi, afianzado gracias a la documentación recopilada por Josefina Muriel. Este último hecho no es baladí; los retratos no solo muestran a las tres mujeres, sino que también las rememoran. Para reconocer el sentido ritualista de este hecho, es preciso comprender la doctrina intercedida por el convento y las razones que llevaron a su fundación, lo cual también ayudará a dilucidar las cuestiones en torno a la identidad de las retratadas y la intermediación de los valores cristianos.

La mujer indígena y el contexto cristiano: el convento del Corpus Christi como paradigma

El antiguo convento del Corpus Christi estuvo vinculado a la orden mendicante de las clarisas descalzas, la cual no exigía dote y dependía de las limosnas de sus benefactores. Tal como expuso Rubí Xixián Hernández de Olarte en su tesis, las autoras que han trabajado sobre este tema “han destacado lo difícil que fue la apertura del convento [...], sobre todo por los prejuicios que había alrededor de las indias y que un sector de la población utilizó para querer negar su profesión religiosa”⁷. De este modo, la institución no estuvo exenta de dificultades, críticas y debates, especialmente tras la llegada de tres novicias españolas en

¹ Josefina Muriel, *Las indias caciques de Corpus Christi* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2001), 42-49.

² Yirlem González Vargas, ““Las indias entendidas”: los conventos de capuchinas en el siglo XVIII novohispano, 1719-1811” (tesis doctoral, Centro de Estudios Históricos de Michoacán, 2011), 61-89.

³ Donna Pierce et al., *Painting a New World: Mexican Art and Life, 1521-1821* (Texas: University of Texas Press, 2004), 219-21.

⁴ Rogelio Ruiz Gomar, “Retrato de india cacique”, en *The Grandeur of Viceregal Mexico: Treasures from the Museo Franz Mayer / La Grandeza del México Virreinal: Tesoros Del Museo Franz Mayer*, eds. Museo Franz Mayer y Houston Museum of Fine Arts (Houston: The Museum of Fine Arts, 2002), 94-95.

⁵ Dana Leibsohn y Meha Priyadarshini, “Indigenous Portraits and Casta Paintings in the Spanish Americas”, *Oxford Research Encyclopedia of Latin American History*, no. 29 (abril de 2019): 3, <https://doi.org/10.1093/acrefore/9780199366439.013.243>.

⁶ Leibsohn y Priyadarshini, “Indigenous Portraits”, 6.

⁷ Rubí Xixián Hernández de Olarte. “Controversia en torno a la fundación de conventos para indias nobles en Nueva España” (tesis de maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015), 11. Las razones en contra y a favor de la creación del convento también han sido trabajadas por la misma autora: Rubí Xixián Hernández de Olarte, “El convento de Corpus Christi y la defensa de monjas indígenas” (tesis de licenciatura, Universidad Autónoma Metropolitana de México, 2010).

1726, teniéndose que realizar una segunda bula papal con el fin de reafirmar la exclusividad del convento orientado únicamente al ingreso de las nobles indígenas. Como indicó la investigadora Mónica Díaz: “[...] hubo muchos debates sobre la capacidad de las mujeres indígenas para practicar los preceptos monásticos [ya que] suponía, cuestionar la legitimidad española, por lo que estas mantenían una doble alienación debido a su sexo y etnia”⁸.

La exclusividad del convento para monjas indígenas contó con la oposición del comisario general de la orden franciscana fray Pedro Navarrete. Debido a la constante entrada de mujeres criollas –referidas como españolas–, el convento seguía posicionándose en contra de la autonomía que deseaban las indígenas, tal como consta en los *Apuntes de algunas vidas de nuestras hermanas difuntas* sobre la narración biográfica de la primera abadesa, Sor Petra de San Francisco⁹ y las diligencias firmadas por otra de las fundadoras, Sor Theresa de San José¹⁰. En la misma relación, la escritora incide en los sufrimientos que padecieron las indígenas “en defensa” de su convento. Sobre ello, Mónica Díaz inquirió en la importancia transformadora de las prácticas indígenas a lo largo del tiempo y los espacios, reconociendo la heterogeneidad del sujeto subalterno. En este sentido, el avivado deseo sobre la exclusividad indígena del convento residía en “la supervivencia de la memoria indígena y el orgullo étnico que había perdurado a lo largo de los años, particularmente en la clase noble que tenía motivaciones sociopolíticas para seguir manteniendo su linaje”¹¹. También se encuentran las instancias sobre los procedimientos de D. Diego de Torres Vázquez Quapoltoche, un cacique separado de la capital, quien, junto a Ambrosio de Mendoza y Florencio Calixto Ramírez y Mendoza, padres de varias profesas, se quejaron de la “adulteración del estado religioso” perpetrada por los prelados franciscanos que autorizaron la admisión de las novicias criollas, quienes insistían en “gobernar” a las indígenas¹². Por ello demandaron que el convento fuese entregado a la Iglesia secular. Tras el rechazo de fray Pedro Navarrete, fray Joseph de Castro y la abadesa María Teresa de San José acudieron al Consejo de Indias. En 1745 la Corona ordenó el abandono de las tres jóvenes¹³.

Según Díaz, tres son las narraciones que marcaron un punto de inflexión en torno a la fundación del convento: el relato hagiográfico de Catarina Tegakovita¹⁴, la vida de Sebastiana Josefa de la Santísima Trinidad¹⁵ y el manuscrito que contiene los relatos biográficos –los ya mencionados *Apuntes*– sobre las hermanas del Corpus Christi¹⁶. Un factor influyente para secundar la profesión de las indígenas residió en el interés que estas habían mostrado por los asuntos religiosos desde los primeros años del virreinato¹⁷. Así, Juan de Torquemada explicó que estas mujeres daban clases de catecismo, preparaban a su gente para recibir los sacramentos, cuidaban de los enfermos, vigilaban las iglesias y dirigían cofradías o hermandades¹⁸. Fray

⁸ Mónica Díaz, *Indigenous Writings from the Convent. Negotiating Ethnic Autonomy in Colonial Mexico* (Arizona: The University of Arizona Press, 2010), 62.

⁹ Mónica Díaz, “La identidad étnica de las monjas indígenas: continuidad y ruptura desde el claustro”, *Letras femeninas* 35, no. 1 (2009): 255.

¹⁰ “Expediente sobre la admisión de tres novicias españolas en el convento de religiosas Descalzas del Corpus Christi de la ciudad de México, para jóvenes indias nobles...”, instancia remitida a la Real Audiencia de México, 9 de febrero de 1744, Archivo General de Indias, 685 (microfilm), fols. 10-11.

¹¹ Díaz, “La identidad étnica”, 264.

¹² Asunción Lavrin, *Las esposas de Cristo. La vida conventual en la Nueva España* (México: Fondo de Cultura Económica, 2016), 315.

¹³ Lavrin, *Las esposas de Cristo*, 317.

¹⁴ Paul Bouchard, “La nueva Francia en escritos mexicanos del siglo XVIII”, en *Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, dir. Carlos H. Magis (México: El Colegio de México, 1970), 120-24.

¹⁵ José Eugenio Valdés, *Vida admirable y penitente de la V.M. Sor Sebastiana Josepha de la SS. Trinidad: religiosa de coro, y velo negro en el religiosísimo convento de señoras religiosas clarisas de San Juan de la Penitencia de esta Ciudad de Mexico* (México: Imprenta de la Bibliotheca Mexicana, 1765), <https://repositorio.unam.mx/149>.

¹⁶ Mariselle Meléndez, “El perfil económico de la identidad racial en los *Apuntes* de las indias caciques del convento de Corpus Christi”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* XXIII, no. 46 (1997): 115-33, <https://doi.org/10.2307/4530930>.

¹⁷ Hernández de Olarte, “Controversia”, 44.

¹⁸ Juan de Torquemada, *Monarquía indiana. Volumen III* (México: Porrúa, 1969), 103-12.

Jerónimo de Mendieta mencionó que, aunque a las “naturales” se les enseñaba a ser esposas, “[...] muchas de ellas viven en perpetua continencia [...] muy encerradas [...] a manera de beatas [...] no apartándose de su templo y servicio, ocupadas en oraciones, ayunos y vigiliass”¹⁹.

Sin embargo, la principal justificación para la fundación residió en la intención de equiparar el nivel educativo de las jóvenes “en contraste a los avances sociales dirigidos a los hombres indígenas”, en especial debido a las reformas borbónicas del siglo XVIII²⁰, lo cual fue utilizado por los partidarios y apoyado, particularmente, por el virrey don Baltasar de Zúñiga y Sor Petra de San Francisco²¹. La cédula de 1697 que permitía dar acceso a los hombres de la nobleza indígena a cargos políticos y eclesiásticos motivó la creación de instituciones dirigidas a las mujeres de la comunidad. Por tanto, la aceptación de los indígenas en el clero, el creciente imaginario de la clase criolla²², así como el interés en la castellanización y educación de la población, sirvieron como pretexto para que la corona accediera al ingreso de las jóvenes²³. Cabe destacar el papel del retrato como estrategia discursiva en el marco de este fenómeno, donde los caciques indígenas empezaron a hacerse notar en una búsqueda equitativa dentro del entramado de la élite novohispana, como demuestran las instancias de D. Diego de Torres Vázquez Quapoltoche sobre la autonomía y noble procedencia de las novicias.

Con anterioridad, las escuelas de amigas, los conventos, beaterios o colegios generalmente estaban destinados a educar a las mujeres indígenas y mestizas en las tareas del servicio²⁴. Estas, siguiendo los postulados jesuitas, debían ocuparse de actividades religiosas menores. Se menciona como: “[...] Agradan más a Dios...poniéndole flores a sus santos, encendiéndole sus velas [...] que muchos actos de virtudes superiores porque no conocen su naturaleza ni alcanzan a distinguir su perfección”²⁵. El modelo, afianzado a partir de la conquista para los supuestos en torno a la buena política o educación de las jóvenes se componía a través de la consolidación familiar y el provenir religioso impuesto por las órdenes peninsulares, todo ello próximo al criterio último y más importante que refería a la castidad de la mujer.

Arenal y Schallau plantean que, para el correcto análisis y comprensión de la mujer indígena y su adentramiento en la religiosidad cristiana, deben tenerse en cuenta los supuestos prehispánicos, siendo necesario conocer el modelo educativo anterior a la conquista²⁶. En torno a la política de los conventos, en los cuales la idea del sufrimiento adquiriría un valor imperioso, según ha interpretado Josefina Muriel “todo esto se avenía perfectamente al pensamiento eminentemente religioso de los indios y a su concepto de los caminos por los cuales se alcanzaba el dominio del espíritu sobre la materia”²⁷. El investigador Juan Chiva también apuntó que: “Como en el caso de las beguinas flamencas y de las cacas mexicas en el Calmécac de Tenochtitlán, el convento creado por el virrey marqués de Valero buscaba una educación de estricta religiosidad

¹⁹ Fray Jerónimo de Mendieta, *Historia eclesiástica Indiana. Tomo I* (México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002), 84-85.

²⁰ María Justina Sarabia Viejo, “Monacato femenino y problemática indígena en la Nueva España del siglo XVIII”, en *I Congreso Internacional del Monacato femenino en España, Portugal y América*, coords. María Isabel Viforcós Marinas y Jesús Paniagua Pérez (León: Universidad de León, 1993), 178-83.

²¹ Este se decidió en base a su admiración por la Orden de San Francisco y el interés que tuvo por los indígenas. Asimismo, en Perú ya se había establecido –real cédula de 1711– por orden de Felipe V que entre las 33 capuchinas que formaron parte de un monasterio en Lima se incluyeran a hijas de caciques. Sarabia Viejo, “Monacato femenino”, 177.

²² Al respecto, es importante señalar el estudio de Ilona Katzew debido a la relación que establece entre la representación de los indígenas en el círculo eclesiástico y el aumento de la burguesía criolla, con la finalidad de contrarrestar la opinión europea sobre los pobladores americanos. Ilona Katzew, “Stars in the Sea of the Church: The Indian in Eighteenth-Century New Spain Painting”, en *The Arts in Latin America, 1492-1820*, eds. Joseph L. Rishel y Suzanne Stratton (Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2006), 335-48.

²³ Hernández de Olarte, “Controversia”, 44.

²⁴ Elvira García Alarcón, “Luis Vives y la educación femenina en la América colonial”, *América sin nombre* 15 (2010): 112-17, <https://doi.org/10.14198/AMESN2010.15.12>

²⁵ Hernández de Olarte, “Controversia”, 87.

²⁶ Electa Arenal, Stacey Schlau, *Untold sisters: Hispanic nuns in their own words* (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1989), 338.

²⁷ Muriel, *Las indias caciques*, 35.

para las hijas de la nobleza indígena”²⁸. Como ambos indican, este hecho está vinculado –no de forma categórica– al modelo educativo prehispánico, una relación también establecida por James M. Córdova²⁹. Atendiendo a las fuentes de la conquista, Fray Diego de Durán explicó cómo en los *Calmécats* las mujeres convivían como “mozas de penitencia” en rigurosa castidad y recogimiento hasta la edad del matrimonio. Conforme a Pilar Gonzalbo, durante dicho contexto:

Las mujeres se integraban en la comunidad al compartir un mundo de creencias y al realizar funciones específicas en la vida familiar y religiosa. En el rigor de las normas morales aplicadas a ambos sexos se manifestaba la existencia de un ideal de comportamiento y no necesariamente que tal modelo se cumpliera sistemáticamente en todos los casos [...]. En el terreno práctico del comportamiento individual existía un ideal femenino y un conjunto de virtudes [...] resaltan: la laboriosidad, el recato, la fidelidad, la entereza de carácter y el valor ante la adversidad³⁰.

A lo largo del período virreinal, las mujeres indígenas se convirtieron en el principal salvoconducto para la transmisión de las prácticas tradicionales. Su influencia se reflejaba en las labores domésticas, su eficiencia en los tianguis, el gusto personal y la consolidación de redes vehiculares femeninas. En este sentido, como consideró Frances Karttunen sobre la escritura, continuidad, transformación y ruptura formaron parte de la identidad próxima a las comunidades indígenas dirigentes tras el proceso de la conquista³¹. Siguiendo esta línea, estudios como el de Margarita R. Ochoa y Sara Vicuña Guengerich muestran incluso la presencia de mujeres bajo el cargo de los cacicazgos durante las distintas etapas del virreinato novohispano³².

Para el siglo XVIII las virtudes femeninas exaltaban a “la madre prolífica y protectora, cónyuge, amante y casta, educadora de sus hijos, poco amiga de las pompas, cuidadosa de las costumbres de su corte, benefactora de pobres y valerosa ante la muerte”³³. Así, las mujeres indígenas cobraron una gran importancia con respecto a la consolidación y legitimación de los grupos, siendo las principales deudoras en generar vínculos de parentesco por medio de los matrimonios o la herencia. La aceptación de las jóvenes nobles en los espacios conventuales suponía una elevación del estatus social de la familia. La constante emulación de los preceptos hispanos por parte de la nobleza indígena y la facultad dirigente de la Iglesia conferían las herramientas necesarias para alcanzar una clase de poder simbólico; sus hijas eran recibidas por la vía sagrada gracias al designio divino y el orden político.

Estudios de casos: convencionalismos, representación y castas

Mediante la información aportada y recopilada por Josefina Muriel, los retratos aquí estudiados corresponden, en primer lugar, a Juana María Inés Chimalpopoca, miembro de la familia de caciques de Tacuba (fig. 1). Su retrato se conserva actualmente en el Museo Nacional de Chapultepec y fue realizado en 1734.

²⁸ Juan Chiva Beltrán, “El Corpus y el Imperio hispánico. Autoridades, naturales y usos de la devoción al cuerpo de Cristo”, en *La Piedad de la Casa de Austria. Arte, dinastía y devoción*, dirs. Inmaculada Rodríguez y Víctor Mínguez (Gijón: Trea, 2018), 83.

²⁹ James M. Córdova, *The Art of Professing in Bourbon Mexico: Crowned-Nun Portraits and Reform in the Convent* (Texas: University of Texas Press, 2014), 93.

³⁰ Pilar Gonzalbo, “Tradición y ruptura en la educación femenina del siglo XVI”, en *Presencia y transparencia: la mujer en la historia de México*, coord. Carmen Ramos-Escandón (México: El Colegio de México, 1992), 34.

³¹ Frances Karttunen, “Indigenous Writing as a Vehicle of Postconquest Continuity and Change in Mesoamerica”, en *Native Traditions in the Postconquest World: A Symposium at Dumbarton Oaks*, eds. Elizabeth Hill Boone y Tom Cummins (Washington DC: Dumbarton Oaks, 1998), 421-47.

³² Margarita R. Ochoa y Sara Vicuña Guengerich, *Cacicas: The Indigenous Women Leaders of Spanish America, 1492-1825* (Oklahoma: University of Oklahoma Press, 2021).

³³ Pilar Pedraza, “La muerte rococó: arte efímero y emblemática en las exequias reales en Nueva España”, conferencia del curso *Arte efímero hispanoamericano*, Valencia, Universidad Méndez Pelayo, 1988. Citado en Víctor Mínguez, “La imagen de la mujer americana en el arte y en la emblemática novohispana: los espejos regios”, *Asparkia* 5 (1995): 33.

En él se muestra de forma ostensible el escudo de armas concedido a su familia por Felipe II. Lleva una amplia falda bordada con motivos fitomorfos, una ancha camisa blanca de encaje, y sobre ella un huipil azul posiblemente bordado con hilo de plata, oro e incrustaciones de plumas. En el centro del atuendo, sobre una flor de lis, dos aves se cruzan, ofreciendo una lectura heráldica sobre la representación del vestido. En el cuello porta un collar de perlas del que cuelga una pequeña cruz. Sobre el hombro se sitúa un pañuelo o tela blanca con rayas verdes y rojas³⁴; al lado se incorpora un medallón donde se ilustra a un personaje que no llega a ser reconocido. Tiene un tocado con incrustaciones de perlas y una flor, además de un chiqueador en la sien. En su mano derecha sostiene un velón con arandela, símbolo de su próximo estado monacal. Con la izquierda sujeta un abanico mientras hace el ademán de levantarse la sobrefalda.



Fig. 1. Anónimo, *Retrato de Doña Juana María Inés Cortés Chimalpopoca*, 1734, óleo sobre lienzo. 133 x 105.5 cm. Ciudad de México, Museo Nacional de Chapultepec.

El segundo representa a Sor Theodora Antonia de Salazar y Moctezuma, el cual se halla en paradero desconocido y está fechado en 1754 (fig. 2). Cabe señalar que Josefina Muriel referenció a otra Theodora Antonia como profesa en 1724, momento en el que se fundó el convento. Debido a la repetición del nombre de los progenitores en registro, esta última podría ser –hipotéticamente– pariente directa de la primera, citada como Sor María Teodora de San Agustín³⁵. Fue representada de pie, vistiendo una amplísima falda

³⁴ Posiblemente este se tratase de una tela que se usaba junto a la toca, ya que, a finales del siglo XVII, Gemelli Carreri anotó que “las indias usan la cobija que es un palo delgado de tela de algodón al cual añaden otro sobre los hombros cuando salen, que luego en la iglesia se lo acomodan en la cabeza”. Giovanni Francesco Gemelli Carreri, *Viaje a la Nueva España* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1974), 63.

³⁵ Cabe destacar que, en la serie de documentos presentados a la Real Audiencia y el Consejo de indias como testimonio del arzobispo y don Juan Francisco de Castro sobre las profesas que se hallan en el convento para el año 1753, se menciona a “Doña

con ligeros pliegues verticales, bordada con motivos florales sobre la cual descansa un delantal. Lleva una blusa de anchas mangas y encaje. En la mano derecha sostiene una flor y un pañuelo, mientras que con la izquierda se levanta la sobrefalda. En la esquina superior izquierda se encuentra el blasón de su familia; debajo de él, se incorporó un tintero con tres plumas, significado de su dedicación a la escritura, siendo conocida posteriormente su adscripción como biógrafa del convento.



Fig. 2. Anónimo, *Retrato de Sor Theodora Antonia de Salazar y Moctezuma*, 1754, óleo sobre lienzo. Paradero desconocido. Cesión del Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.



Fig. 3. Anónimo, *Retrato de Sebastiana Inés Josefa de San Agustín Martínez y Mendiola*, 1757, óleo sobre tela. 58.2 x 47.7 cm. Ciudad de México, Museo Franz Mayer.

El tercero muestra la efígie de Sebastiana Inés Josefa de San Agustín, fechado en 1757 (fig. 3). Fue representada de busto portando una rica indumentaria; un lujoso huipil blanco bordado profusamente en rojo con listones verdes del cual sobresalen mangas blancas de encaje, aditamentos de perlas y prendedores con piedras. Unas bordadas águilas bicéfalas forman parte de la decoración que integra el huipil, un diseño ligado a esta prenda femenina desde tiempos de la conquista³⁶. Una flor y dos medallas coronan el hombro izquierdo de Sebastiana, justo encima de un Cordero de Dios de cera, en elaborados pliegues montados sobre una cinta roja³⁷. Para el

Theodora Salazar” como presidenta. “Testimonio del número de religiosas que al presente se hallan en el convento del Corpus Christi de la Ciudad de México”, 8 de octubre de 1753, Archivo General de Indias, 685, fol. 163.

³⁶ “As a Durán description of a huipil decorated with a Habsburg double eagle makes clear, the Spanish conquest had an immediate effect on indigenous dress”. Gridley McKim-Smith, “Dressing Colonial, Dressing Diaspora”, en *The arts in Latin America, 1492-1820*, coords. Joseph J. Rishel y Suzanne Stratton-Pruitt (Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 2006): 158.

³⁷ McKim-Smith, “Dressing Colonial”, 220.

peinado, la joven lleva un tocado de perlas, completando su atuendo con pulseras, un gran collar del cual cuelga un medallón en forma de flor –sustituyendo a las tradicionales gargantillas negras representadas en los retratos de criollas–, aretes de orfebrería y un pequeño anillo de oro en el dedo meñique de la mano derecha, con la cual, además, está sosteniendo un clavel. La cartela se encuentra en la esquina superior izquierda con un cortinaje al fondo, sin ostentar ningún escudo.



Fig. 4. Círculo de Juan Rodríguez Juárez, *De castizo y española, produce, española*, detalle, ca. 1715, óleo sobre lienzo. 103,5 x 145,4 cm. Colección privada.

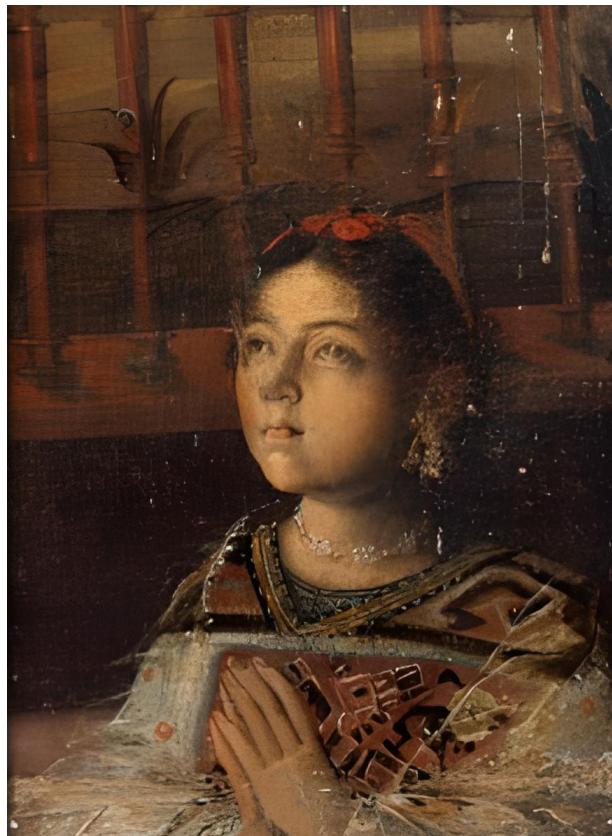


Fig. 5. Antonio Rodríguez, *San Antonio de Padua con niña donante*, detalle, siglo XVII, óleo sobre lienzo. 1.20 x 0.96 m. Parroquia de Ozumbilla, México.

Se aprecian varios convencionalismos reiterativos que coinciden con otros retratos femeninos del período. Por ejemplo, el detalle de la flor, generalmente un clavel, ligeramente sostenido por la mano, era indicio de fidelidad, pureza o castidad, respondiendo a la aptitud y moral femenina de la época. En el siglo XVII los claveles eran muy significativos en los retratos holandeses, especialmente aquellos de color rojo: “were common symbols in marriage portraits. The carnation became an emblem [...] its association with love imagery, largely because of its reputed ability to fend off the evil spirits to which young lovers were thought to be particularly vulnerable”³⁸. El abanico y la flor materializaban los votos desposorios y simbolizaban los valores de la buena esposa³⁹. El huipil es la prenda que diferencia estas tres representaciones de otros retratos seculares, ya que las vincula directamente con el linaje prehispánico. Dicho atuendo, hecho de algodón, consistía en la conformación de una camisa de corte recto, compuesta por dos lienzos rectangulares unidos en los lados, dejando aberturas para la cabeza y los brazos.

³⁸ McKim-Smith, “Dressing Colonial”, 220.

³⁹ McKim-Smith, “Dressing Colonial”, 220.

Existen una gran variedad de tipologías según la forma y los aditamentos. Los más ataviados, como los decorados en jade, estaban reservados a las mujeres de la élite⁴⁰. Tras la conquista, los cambios principales se dieron bajo la inclusión de otros materiales para su fabricación, como la lana, la seda, las joyas o el encaje, además de homogeneizar y estandarizar su uso. En los retratos de Doña Juana María Inés Cortés Chimalpopoca y Sebastiana Inés Josefa, se pueden observar distintas maneras de complementar el huipil, adaptadas a la indumentaria del período dieciochesco novohispano. Los cambios en el uso de las mangas ampulosas son evidentes: Doña Juana luce mangas abultadas —mangas virago—, mientras que las de Sebastiana son menos ampulosas y más largas. En el caso de Sor Theodora, el huipil cerrado y encajado, que simula un corpiño, contrasta notablemente con las otras retratadas.

Es a través de la documentación preservada y los estudios de Marta Sandoval Villegas⁴¹ o Ana Paula Gámez⁴², donde se aprecia la anexión de esta prenda como parte de la indumentaria femenina no única o exclusivamente vinculada a las indígenas, sino también a españolas y mestizas. La pintura de castas (fig. 4) y otras representaciones que muestran la vida cotidiana en un contexto religioso⁴³ —véase la niña donante representada en la obra de San Antonio de Padua atribuida a Antonio Rodríguez (fig. 5) o la pintura anónima de 1760 titulada *Las labores femeninas* conservada en el templo de Santa Inés, Tlaxcala (fig. 6)—, dejan entrever el uso continuo del huipil entre los miembros de las distintas clases y grupos. Ejemplo de ello en un retrato seglar es el huipil que porta la sirvienta indígena que acompaña a María Luisa de Toledo (ca. 1670), donde se referencian dos mundos contrapuestos a partir de una misma mirada hegemónica (fig. 7). En términos retratísticos las mujeres criollas o españolas decidieron no representarse con esta prenda. Este hecho queda constatado gracias a la aportación de Gridley McKim-Smith sobre la incorporación del huipil en el retrato de Sebastiana, donde indica que este, abiertamente, hace una clara referencia a sus orígenes pasados; la ropa se muestra entonces como una manifestación de poder⁴⁴.

La absorción de influencias internacionales en el siglo XVIII novohispano fue acompañada, según James Middleton, de toda una serie de localismos; un espíritu cosmopolita que se registró en el crecimiento exponencial del retrato no oficial⁴⁵. En este momento la mujer criolla comenzó a desarrollar un estilo propio, pudiéndose considerar un ejemplo de ello la figura de la donante en una de las obras de Juan Rodríguez Juárez donde representó a santa Rosa de Lima (ca. 1710-1720) (fig. 8). La dama viste una túnica holgada, probablemente asiática, con aplicaciones y bordados en seda, sobre una camisola de lino adornada con encajes flamencos, contrastando con el brocado y unas espectaculares joyas. La túnica difiere de otras representaciones contemporáneas, remitiendo al estilo del huipil o las chaquetas holandesas. Cabe entender que esta prenda no puede considerarse una simple “vestimenta informal”⁴⁶, a menos que únicamente sean valoradas las representaciones criollas. Para comprender su uso, es necesario reparar en todos los integrantes, miradas y posiciones, que evidentemente incluyen aspectos resaltables sobre la producción retratística del contexto. El huipil se ilustra, con la riqueza de las telas y los aditamentos, como un atuendo importante para la configuración identitaria de las nobles indígenas, convirtiéndose así en un símbolo de prestigio y clase.

⁴⁰ Cristina Vidal Lorenzo y Esther Parpal Cabanes, “Símbolos de poder entre las mujeres mayas de la élite. Un análisis iconográfico de los ornamentos femeninos”, *Boletín de Arte* 37 (2016): 227-41, <https://doi.org/10.24310/BoLArte.2016.v0i37.3281>.

⁴¹ Martha Sandoval Villegas, “El huipil precortesiano y novohispano: transmutaciones simbólicas y estilísticas de una prenda indígena”, en *I Congreso Internacional Imagen y Apariencia*, dirs. María Concepción de la Peña Velasco et al. (Murcia: Universidad de Murcia, 2009), 1-18.

⁴² Ana Paulina Gámez, “Una moda propia: indumentaria femenina indígena novohispana”, en *De arquitectura, pintura y otras artes: homenaje a Elisa Vargaslugo*, coords. Cecilia Gutiérrez Arriola y María del Consuelo Maquívar (México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2004), 455-69.

⁴³ “En ocasiones la pintura religiosa se despegaba de la función devocional para mostrar también el sesgo social” (Minguez, “La imagen de la mujer americana”, 27).

⁴⁴ McKim-Smith, “Dressing Colonial”, 160.

⁴⁵ James Middleton, “Reading Dress in New Spanish Portraiture: Clothing the Mexican Elite, 1695-1805”, en *New England/New Spain: Portraiture in the Colonial Americas, 1492-1850*, ed. Donna Pierce (Denver: Denver Art Museum, 2016), 101.

⁴⁶ Middleton, “Reading Dress”, 128.



Fig. 6. Anónimo, *Labores de los naturales de la parroquia de Zacatelco: Labores femeninas*, 1760, óleo sobre lienzo. Tlaxcala, Templo de Santa Inés Zacatelco.



Fig. 7. Atribuido a Antonio Rodríguez Beltrán, *María Luisa de Toledo y una indígena*, ca. 1670, óleo sobre lienzo. Madrid, Museo América.



Fig. 8. Juan Rodríguez Juárez, *Santa Rosa de Lima*, ca. 1710-20, óleo sobre lienzo. Denver Art Museum.

También hubo doncellas criollas que, previa a su entrada en el convento, quedaron inmortalizadas mediante la imagen portando lujosos ropajes, asumiendo las tendencias femeninas novohispanas más importantes de la primera mitad del siglo XVIII, y sosteniendo los símbolos monacales u objetos que eran reflejo de sus habilidades. Estos aspectos fueron claramente retratados en la efigie anónima de la “Mujer joven con clavecín” (1735-1750) o el retrato de Ignacia Tadea Arozqueta (fig. 9), quien en 1721 ingresó en el convento de Jesús María de la Ciudad de México; así como en la descripción que el cronista Manuel de Castro Santa-Anna hizo en 1757 de las vestiduras de Micaela Josefa Malo de Villavicencio Castro:

[...] tomó el hábito de religiosas en el convento nuevo de carmelitas descalzas a los 20 años de edad [...] iba ricamente aderezada de preciosas alhajas y perlas, habiendo estrenado [sic] un vestido de corte, de tizú [sic] de oro, color de punzón [rojo], aterciopelado, guarnecido de una punta de Milán, que su costo pasó de mil pesos, dedicándolo para un ornamento entero en su iglesia [...]”⁴⁷.



Fig. 9. Juan o Nicolás Rodríguez Juárez, *Ignacia Tadea de Arosqueta*, ca. 1730-40, óleo sobre lienzo. Colección de Sra. Concepción Obregón Zaldívar de Valadez.

En el manuscrito de Pedro Alonso O’Crouley, *Idea compendiosa del Reyno de Nueva España* (1774), se ilustró una pareja de “Yndios caziques” (fig. 10) a partir de la estratificación de las castas, diferenciándose de los “Yndios más comunes” e “Yndios Barbaros” (fig. 11). En contraste con las dos últimas, la primera mujer luce un suntuoso huipil, acompañado de lustrosa joyería. Este factor atendía a la fuerte jerarquización promovida por la sociedad española que a lo largo del siglo XVIII empleó la retórica racial para inventar las distinciones o clases que eran formuladas en la pintura de castas⁴⁸. Por ello, es posible que el conflicto

⁴⁷ José Manuel de Castro Santa-Anna, *Diario de sucesos notables [documentos para la historia de México]* (México: La voz de la Religión, 1853), 96.

⁴⁸ Iлона Катзев, “La pintura de Castas. Identidad y estratificación social en Nueva España”, en *New World Orders: Casta Painting & Colonial Latin America*, ed. Iлона Катзев (Nueva York: America’s Society Art Gallery, 1996), 108-9.

del convento destinado a las indígenas propiciase la creación de retratos particulares sujetos a la moda de la élite, con el fin de evocar las cualidades de las nobles damas y enfatizar los rasgos más deseables sobre su anhelada independencia. Como se dejó constancia en las instancias enviadas a la Real Audiencia y al Consejo de Indias, estas jóvenes no pertenecían al séquito vulgar, sino que procedían de un linaje cultivado y asimilado en la más estricta educación cristiana, integradas perfectamente en la sociedad cortesana, sin guardar ningún tipo de relación con los indígenas comunes. Ello evidencia una distinción importante que no radica únicamente en el componente racial sino en la clase de los ciudadanos.



Fig. 10. Pedro Alonso O'Crouley, *Idea compendiosa del Reino de Nueva España. Detalle de Yndios Caciques*, 1774, ilustraciones a plumilla y aguada sobre papel. 22 x 16 cm. Madrid, Biblioteca Nacional de España [MSS/4532].

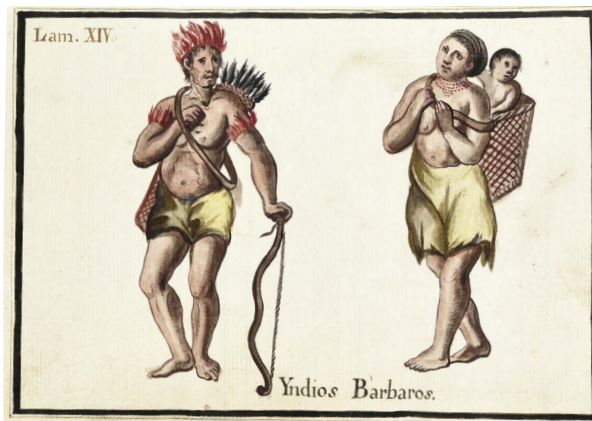


Fig. 11. Pedro Alonso O'Crouley, *Idea compendiosa del Reino de Nueva España. Detalle de Yndios Barbaros*, 1774, ilustraciones a plumilla y aguada sobre papel. 22 x 16 cm. Madrid, Biblioteca Nacional de España [MSS/4532].

En este sentido, se aúnan los valores del contexto y los significados formales de la representación, teniendo en cuenta la proliferación del retrato femenino a partir del 1700 y su función como agente clave en la formación de las personalidades e identidades con el fin de promover una imagen idealizada de la mujer cristiana. El estatus y la clase forman entonces una parte imprescindible de la lectura iconográfica. La moral religiosa, la intermediación del género y la posición de la familia se alegorizan en las tres efigies, quienes asumieron el papel más importante para sus comunidades. Las composiciones se recrean en otras imágenes seculares a partir de matices, como el huipil y las formas reproducidas que reflejan la vinculación con el pasado familiar, lo que fue clave en la construcción identitaria de los caciques e indígenas nobles durante el virreinato de la Nueva España desde la conquista, especialmente cuando la aristocracia criolla y los artistas empezaron a delimitar y canonizar los modelos de representación novohispanos a través de la emulación, asimilación y diferenciación respecto a los españoles.

La función del retrato: el vestigio genealógico y ritualístico

Tal como señaló Ann Jensen Adams, entre los siglos XVII y XVIII los retratos operaban en base a la combinación de un repertorio de símbolos y signos⁴⁹. Asimismo, James Córdova y Elsarís Núñez apuntan al semblante, la *gravitas* propia del retrato de corte, como elemento distintivo de los retratos civiles y religiosos novohispanos en relación con los valores morales⁵⁰; retratos que participaban de un fenómeno ya

⁴⁹ Ann Jensen Adams, *Public Faces and Private Identities in Seventeenth Century Holland* (Nueva York: Cambridge University Press, 2009), 52.

⁵⁰ James M. Córdova, "The Art of Professing", 45. Elsarís Núñez Méndez. "Female society portraits: representing the elite woman in eighteenth-century New Spain" (tesis de máster, University of Illinois at Urbana-Champaign, 2012), 14.

ejercido por las mujeres de la élite urbana novohispana. Con la intención de equiparar su posición, la élite indígena comenzó a imitar las formas de actuar de españoles y criollos⁵¹. La relevancia que adquiría para los grupos indígenas el acceso de las jóvenes a los conventos residía, principalmente, en la comprensión de la Iglesia como instrumento para alcanzar el poder político. En palabras de Rubí Xixián:

[...] en la sociedad novohispana la situación de las personas se determinaba por el nacimiento y la pertenencia a un grupo preestablecido. La élite era un grupo cerrado que normalmente rechazaba cambios [...] de ahí que sus miembros demostraran su poder y riquezas con obras materiales, atuendos, costumbres, que los distinguieran de los otros y que los convirtieran en modelos a imitar. Aunque el convento que se planeaba fundar estaba destinado para las hijas de los caciques, ellos gozaron del honor de una nobleza cuestionada, limitada y decadente⁵².

En este sentido, los tres retratos estarían destinados al ejercicio conmemorativo, para dejar constancia de las relaciones de parentesco entre los familiares y las jóvenes, ya que, siguiendo los estudios de Inmaculada Rodríguez, las llamadas galerías de retratos tenían una gran influencia a fin de ostentar poder y reafirmar los vínculos⁵³. Esta relación se establecía con el objetivo de legitimar los lazos familiares. Desde el siglo XVI, es posible observar como la élite indígena plasmaba su genealogía en los códices coloniales⁵⁴. A partir de estas representaciones, tal como apunta William B. Taylor, se pretendían emular los valores españoles: “Mexican caciques [...] devised coats of arms to display their nobility in European terms, including indigenous symbols to distinguish their family heritage”⁵⁵. Con el tiempo, este compendio genealógico se entrelazó estéticamente con la clasificación de las castas. Según Eduardo Jesús Douglas:

In ‘Spaniard and Indian Produce a Mestizo’, a casta painting dated around 1725, a Spanish man, an Indian woman, and their mestizo children form a lively family group. [...] The genealogy reproduces the general pictorial style and attention to ethnographic details of casta paintings, which the artists must have known well and used as model for figuring change⁵⁶.

Ante otras hipótesis sobre el destino de los tres retratos, no hay vestigios propios de que estos fuesen un encargo del convento puesto que no existe ningún pago en sus registros para tales efectos; sin embargo, Ilona Katzew y Ana Paulina Gómez Martínez, siguiendo la documentación de Josefina Muriel, presuponen que, al menos, el retrato de Sebastiana debió ser realizado como parte de su dote cuando entró al convento⁵⁷, ya que se encuentra inventariado⁵⁸. Se tiene constancia, debido a la fecha indicada en las cartelas, que estos fueron realizados con anterioridad o afectos en torno al mismo año en el que egresaron, momento en el cual: “las jóvenes indias llegaban, en procesión, lujosamente ataviadas y acompañadas generalmente de una gran comitiva indígena”⁵⁹. Dicho

⁵¹ Margarita Manegus y Rodolfo Aguirre, *Los indios, el sacerdocio y la universidad en Nueva España* (México: UNAM-Plaza y Valdez, 2006), 216-21.

⁵² Hernández de Olarte, “Controversia”, 86.

⁵³ Inmaculada Rodríguez Moya, *La mirada del virrey: iconografía de poder en la Nueva España* (Castellón de la Plana: Universitat Jaume I, Servei de Comunicació i Publicacions, 2003), 107.

⁵⁴ Delia Cosentino, “Genealogías pictóricas en Tlaxcala colonial: nobles afirmaciones del orden social”, *Relaciones. Estudios de historia y sociedad* 105 (2006): 205.

⁵⁵ William B. Taylor, “Introduction”, en *Contested Visions in the Spanish Colonial World*, ed. Ilona Katzew (Los Ángeles: Los Angeles County Museum of Art, 2011), 21.

⁵⁶ Eduardo Jesús Douglas, “Our Fathers, Our Mothers: Painting an Indian Genealogy in New Spain”, en *Contested Visions in the Spanish Colonial World*, ed. Ilona Katzew (Los Ángeles: Los Angeles County Museum of Art, 2011), 131.

⁵⁷ Ilona Katzew y Ana Paulina Gómez Martínez, “Portrait of Indian Noblewoman: Sebastiana Inés Josefa de San Agustín, 1757”, en *Painting a New World: Mexican Art and Life, 1521-1821* (Texas: University of Texas Press, 2004), 220.

⁵⁸ “Hay además una hermosa pintura retrato de la india ‘Sebastiana Inés Josepha de San Agustín’, hecha por el pintor Ávila. Este es uno de los cuadros más interesantes, pues siendo retrato de una joven de 16 años en traje seglar, nos muestra la riqueza con que las indias llegaban ataviadas al convento. Existe también el retrato de la india sor Juana María del Espíritu Santo, de quien dijimos que murió en la prisión. Este retrato no tiene firma” (Muriel, *Las indias caciques*, 53).

⁵⁹ Muriel, *Las indias caciques*, 47.

séquito las escoltaba vestido con la indumentaria tradicional, música de chirimías, atabales y trompetas, hasta la puerta del convento. Esta celebración se muestra en uno de los ejemplos expuestos por Josefina Muriel, haciendo referencia a la biografía de sor María Magdalena de Jesús, hija del cacique Tlajomulco, donde se narra:

[...] su viaje de Guadalajara a México, en medio de una gran comitiva resguardada por indios mecos armados de arco y flecha, que llamaba la atención de todos cuantos la veían. Procesión que culminó en las ruidosas demostraciones de júbilo a las puertas del austero convento. Dirigiéndolo todo estaba el padre de sor Magdalena [...], indio puro en la raza, que volcaba en su forma de expresión indígena la alegría de que su hija fuese monja⁶⁰.

La relación entre los complejos aparatos festivos y las comitivas que se desplegaron a lo largo del período virreinal mantenía rituales prehispánicos que hicieron posible el rápido éxito aparente de las ceremonias españolas, véase en este caso la presencia de “indios mecos”⁶¹ o “la música chirimías”⁶². Como analiza Ilona Katzew, los dirigentes indígenas de los distintos municipios se encargaban de realizar procesiones solemnes en fechas señaladas, destacando las danzas, los disfraces y la música⁶³. Esto cesó a partir del reinado de Carlos III debido a las duras críticas que se gestaron en torno a la mezcla de elementos paganos y cristianos en festividades como el Corpus⁶⁴.



Fig. 12. Luis Berruero, *La Profesión de Santa Clara* (Serie de la vida de San Francisco), ca. 1730, óleo sobre lienzo. Puebla, Convento Franciscano de Huaquechula. Cesión del Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

⁶⁰ Muriel, *Las indias caciques*, 45.

⁶¹ También llamados “indios bárbaros”. Estos términos eran utilizados especialmente en la pintura de castas. Una pareja era representada fuera del conjunto ordenado de los “pueblos civilizados”, donde se ilustran vestidos de forma estereotípica siguiendo el modelo de las alegorías, apenas sin ropa en un entorno salvaje. Elena Isabel Estrada de Gerlero, “La representación de los indios gentiles en las Pinturas de Castas Novohispanas”, en *Nuevos órdenes mundiales: la pintura de Casta y la América Latina colonial*, ed. Ilona Katzew (Nueva York: Americas Society Art Gallery, 1996), 126-27.

⁶² James Lockhart, *The Nahuas after the Conquest: A Social and Cultural History of the Indians of Central Mexico, Sixteenth through Eighteenth Centuries* (Stanford: Stanford University Press, 1992), 285.

⁶³ Ilona Katzew, “‘Remedio de la ya muerta América’: The Construction of Festive Rites in Colonial México”, en *Contested Visions in the Spanish Colonial World*, ed. Ilona Katzew (Los Ángeles: Los Angeles County Museum of Art, 2011), 168.

⁶⁴ Chiva Beltrán, “El Corpus y el Imperio hispánico”, 86.

Una vez en el templo, las muchachas dejaban sus joyas y trajes, se cortaban el cabello y recibían una única vestimenta compuesta por tres túnicas, un manto de sayal y unas sandalias de cáñamo⁶⁵. Este acto sobre el desprendimiento de la vida terrenal fue representado por Luis Berruero en 1740 a través de la serie que realizó sobre la vida de san Francisco para el convento franciscano de Huaquechula, Puebla. En uno de los detalles se observa como el franciscano corta el cabello engalanado de la joven santa Clara, mientras esta, arrodillada, mira al santo con pleitesía (fig. 12). Asimismo, la regla sobre el espíritu de pobreza que debían seguir las jóvenes indígenas una vez dentro del convento: “les era tan natural, que los misioneros describen, como una de sus características, el desprendimiento de los bienes terrenales; y la docilidad que se exige [...] para con sus maestros, la cual formaba parte de su psicología”⁶⁶.

Elisa García Barragán señaló que a las indígenas adentradas en la pedagogía espiritual se les permitía regresar a la vida laica solo por tres días, en los que “las familias las paseaban, vestían y alhajaban, agasajándolas parientes y amigos, para que pudiesen comparar los valores mundanos que dejaban en este mundo, con los del convento y decidieran equilibradamente si profesar o no”⁶⁷. Es también una posibilidad que estos retratos se preparasen en el marco de dichas visitas, en el cual usualmente se decidía tomar el hábito. Además, dentro del regocijo público de la Ciudad de México, se llevaban a cabo una serie de celebraciones y festejos cuando una joven profesaba:

Se encendían luminarias y festejos en la ciudad, la gente acudía a la iglesia, ataviada con sus mejores galas, el más famoso orador sacro ocupaba la cátedra y, mientras dentro se efectuaba el solemne desposorio místico, el pueblo lo celebraba fuera con una verbena, en la que, en medio del regocijo popular, se destacaban los vendedores de aguas frescas, dulces y los más variados antojitos, dando a la fiesta el color de lo típicamente mexicano⁶⁸.

Como era habitual, las monjas también fueron retratadas con el hábito y vestuario propio de su orden. En el caso de las descalzas, tenían que ganarse el derecho a la representación por méritos de virtud, santidad o patrocinio⁶⁹. Su indumentaria se puede apreciar en el retrato realizado a Sor Juana María de San José, hija de caciques, quien fue representada el día que consagró sus votos e ingresó al convento en 1753 (fig. 13). En él se observan ciertos convencionalismos que remiten a los estudios ampliamente trabajados sobre el género de los retratos de monjas en el acervo novohispano⁷⁰. El mismo atuendo fue representado en la obra conservada en el Museo Nacional del Virreinato que ilustra en 27 marcos arquitectónicos las distintas órdenes conventuales, colegios e instituciones femeninas. En la tercera banda se identifican dos monjas pertenecientes al convento del Corpus Christi (fig. 14). Destacan los austeros ropajes de color marrón, símbolo del desprendimiento material. En este sentido, según McKim, con relación al retrato de Sebastiana: “The painting’s date corresponds to Sebastiana’s admission to a convent for native nobility in Mexico City, making this an indigenous version of a crowned nun (monja coronada) portrait”⁷¹.

⁶⁵ Este ritual es el iniciado por santa Clara al momento de su renuncia y su ingreso en la Orden de los Hermanos Menores: cambió sus relumbrantes vestiduras por un sayal tosco, semejante al de los frailes; trocó el cinturón adornado con joyas por un nudoso cordón y san Francisco cortó su rubio cabello.

⁶⁶ Muriel, *Las indias caciques*, 44.

⁶⁷ Elisa García Barragán, “En la intimidad de un artificio. Retratos de monjas coronadas”, en *Una mujer, un legado, una historia. Homenaje a Josefina Muriel*, coord. Amaya Garritz (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2000), 85.

⁶⁸ Josefina Muriel y Manuel Romero de Terrero, *Retratos de monjas* (México: Editorial Jus, 1951), 15.

⁶⁹ Gabriela Navarro *et al.*, “Monjas coronadas: la importancia social del retrato en el mundo virreinal”, en *III Jornadas Estudiantiles de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales* (La Plata: Universidad Nacional de La Plata, 2017), 3, <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/66676>.

⁷⁰ Sergi Doménech García, “Vestidas a la espera del Esposo. Imagen y liturgia de la virginidad consagrada en los retratos de monjas”, en *Actas del congreso Imagen y Apariencia*, coord. María Concepción de la Peña Velasco *et al.* (Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia, 2008), 1.

⁷¹ McKim-Smith, “Dressing Colonial”, 160.



Fig. 13. Anónimo, *Sor Juana María de Señor San José*, siglo XVIII, óleo sobre lienzo. Paradero desconocido.



Fig. 14. Anónimo, *Traje de las Religiosas de los Conventos de México, de los Colegios y Recogimientos*, detalle, s. XVIII, óleo sobre lienzo. 134.5 x 104 cm. Tepotzotlán, Museo Nacional del Virreinato. Cesión del Archivo Fotográfico Manuel Toussaint, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.

Gracias a los estudios literarios y hagiográficos de Asunción Lavrin⁷² y Josefina Muriel, o el descubrimiento y análisis del material autobiográfico monjil realizado por Kathleen Myers⁷³, Amanda Powell, Electa Arenal y Stacey Schlau, se ha demostrado como a través de los conventos las mujeres eran participantes de una autodeterminación colectiva, ya que estas instituciones también se constituían como espacios

⁷² Lavrin, *Las esposas de Cristo*.

⁷³ Kathleen Ann Myers, "Fundadora, cronista y mística, Juana Palacios Berruecos / madre María de San José (1656-1719)", en *Monjas y beatas: la escritura femenina en la espiritualidad barroca novohispana: siglos XVII y XVIII*, eds. Asunción Lavrin y Rosalva Loreto L. (México: Universidad de las Américas-Puebla, Archivo General de la Nación, 2002); *Wild Country Out in the Garden. The Spiritual Journals of a Colonial Mexican Nun*, eds. y trads. Kathleen Ann Myers y Amanda Powell (Bloomington: Indiana University Press, 1999).

de producción intelectual y espiritual, ámbitos compartidos entre las egresadas⁷⁴. Así, se distingue la plena vida conventual que remite a la dialéctica y la fuerte imbricación de la Iglesia en la realidad social novohispana del siglo XVIII, destacando los proyectos monásticos e intelectuales que cumplieron figuras como Sor Juana Inés de la Cruz o la propia Sor María Teodora de San Agustín (Sor Theodora Antonia de Salazar y Moctezuma), quien fue fundadora y abadesa del convento de Santa María de los Ángeles en Antequera, tras pasar 27 años dentro del “primitivo”⁷⁵ convento del Corpus Christi. De esta forma lo corrobora el elogio fúnebre del aniversario de su muerte en 1799:

Sí, Señores, sí. Si me permitís servirme de la frase del Apóstol, (a) en una Monja *exemplar*, en una Abadesa acreedora á nuestros elogios, vais á ver ya á una India Santa, Santa en todo, portentosa y extraordinaria. [...] Santa, portentosa y extraordinaria fue nuestra Cacique nobilísima, porque cultivó una piedad sólida, una virtud *exemplar*, que nada tuvo de raro y singular. En ella solamente descubro, yo una Monja descalza, que temerosa, llevó siempre su propia cruz con honor y reputación⁷⁶.

Conclusión

En palabras de Elsaris Núñez Méndez:

La notable demanda de retratos femeninos en esta época sugiere la existencia de una actitud positiva hacia estas imágenes, la cual apoyaba de forma indiscutible la posición privilegiada que estas pinturas gozaron a lo largo del siglo XVIII. [...] Los retratos individuales [...] transformaban a las mujeres en las protagonistas de una ficción basada en la combinación artificial de signos y mecanismos visuales⁷⁷.

Atendiendo a esta descripción, sobre los retratos analizados convergen varias ideas. En primera instancia se advierte la asimilación, los cambios y las nuevas dinámicas del poder exhibido en el plano representativo; se establecen vínculos con el pasado, con el fin de simbolizar el estatus procedente y rupturas necesarias para aproximarse a los postulados de la élite predominante. Al mismo tiempo, es posible observar continuidades iconográficas a través de elementos como el huipil, indumentaria que, en este caso, se transforma en un vestigio de clase y poder que une el sentido de conmemoración con las relaciones de consanguinidad. De hecho, esta prenda siguió empleándose incluso tras la Independencia en relación con el convento del Corpus Christi⁷⁸. Los festejos y la celebración del ingreso de las jóvenes dejan entrever la práctica y el sentido ritual en el imaginario, resultado de la convivencia cultural en la Nueva España. Asimismo, se aprecia la incorporación de elementos de distinción femenina y categorización social, que sugieren la adscripción de las jóvenes a la vida religiosa, sin olvidar el debate en torno la potestad de las indígenas para profesar en el convento. Sobre esta discusión, los retratos evocan el deseo de constituir su identidad como hijas de caciques, incorporándose al panorama o el fenómeno artístico del momento, alejados de cualquier clasificación exótica, siendo un intento para reivindicar su lugar dentro de una estructura fuertemente jerarquizada y do-

⁷⁴ Díaz, “La identidad étnica”, 260.

⁷⁵ José Victoriano Baños y Domínguez, *Elogio fúnebre que en el aniversario de la M.R.M. sor María Teodora de San Agustín fundadora y abadesa vitalicia del convento de Santa María de los Angeles de pobres descalzas indias de la ciudad de Antequera en el valle de Oaxaca* (México: Mariano Zuñiga y Ontiverios, 1799), 4.

⁷⁶ Baños y Domínguez, *Elogio fúnebre*, 6.

⁷⁷ Elsaris Núñez Méndez, “El retrato civil femenino: imagen y representación de la mujer cristiana en la Nueva España (siglo XVIII)”, en *Barroco iberoamericano: identidades culturales de un imperio. Vol. I*, coords. Carme López Calderón, María de los Ángeles Fernández Valle y María Inmaculada Rodríguez Moya (Santiago de Compostela: Andavira Editora, 2013), 217-223.

⁷⁸ Calderón de la Barca dejó constancia de ello en 1842, señalando que “cada monja cuando toma el hábito se reviste de un soberbio traje de india como el que llevaban antiguamente las cacicas”. Madame Calderón de la Barca, *La vida en México* (México: Editorial Porrúa, 1997), 341.

minada por la clase criolla. Por tanto, estos traslucen una sociedad marcada por los grupos, donde la mujer indígena ocupaba un rango importante en los estamentos familiares, convirtiéndose en idearios cristianos, ejemplos de conducta y signos de prestigio para sus comunidades.

NATHANIEL SOLA RUBIO es graduado en Historia del Arte por la Universitat de València. Obtuvo el premio extraordinario en el Máster de Historia del Arte y Cultura Visual de la Universitat de València y la Universitat Jaume I en 2020, además de un accésit dentro del proyecto *El patrimonio cultural como instrumento de innovación educativa* en 2017. Actualmente es miembro del Departamento de Historia, Geografía y Arte de la Universidad Jaume I (PIF) gracias a la concesión de las Ayudas para la Formación de Profesorado Universitario (FPU). Asimismo, se encuentra realizando el doctorado dentro del programa interuniversitario en Historia del Arte de la Universitat Jaume I. Anteriormente, cumplió con la función de secretario para la Asociación de Jóvenes Investigadores de la Facultad de Geografía e Historia de la Universitat de València (2020-2022), además de formar parte del departamento de coordinación de exposiciones como técnico de gestión cultural del Consorcio de Museos de la Generalitat Valenciana (2022). Recientemente se ha incorporado al proyecto I+D+i titulado *La recepción artística de la realeza visigoda en la corte y la cultura española durante la Edad Moderna y el siglo XIX*, como miembro del equipo de trabajo. Ha completado una estancia de investigación en el Warburg Institute (Londres, 2023).

Email: nsola@uji.es

Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0477-8955>

El diseño arquitectónico de cafeterías al “estilo americano” en la Zaragoza de los 50: una necesidad de los tiempos modernos*

Architectural design of “American-style” cafés in the Zaragoza of the 1950s: a necessity of the modern times

Mónica Vázquez Astorga
Universidad de Zaragoza

Fecha de recepción: 25 de octubre de 2023
Fecha de aceptación: 13 de marzo de 2024

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 36, 2024, pp. 53-74
ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562
<https://doi.org/10.15366/anuario2024.36.003>

RESUMEN

Este artículo se centra en el análisis de varios proyectos de cafeterías formulados al “estilo americano” en la década de los cincuenta en Zaragoza. La finalidad es valorar cómo en este tipo de establecimientos, promovidos por iniciativa privada, se retomó de manera temprana el lenguaje de la arquitectura moderna tras el *impasse* de la contienda civil. En estos años se advirtieron los primeros síntomas de mejora económica y social y, con ella, el aumento del nivel de vida de la sociedad. Este clima de bonanza favoreció la apertura de un buen número de comercios como fue el caso de las cafeterías, cuyos nombres –*Las Vegas, Florida, Italia* o *París*– evocaban exóticas capitales americanas y europeas y daban un toque de modernidad. Estos novedosos locales delataban, desde su trazado hasta el servicio ofrecido, la admiración por lo estadounidense y se planteaban con un sentido funcional y decorativo conforme al *zeitgeist* de los cincuenta.

PALABRAS CLAVE

Años cincuenta. Cafeterías. “Estilo americano”. Fachada-anuncio. Escaparate. Integración de las artes. Zaragoza.

ABSTRACT

This article presents an analysis of several projects for cafés designed in the “American style” in Zaragoza in the 1950s. The purpose is to assess how these privately developed establishments represented an early reintroduction of the language of modern architecture after the hiatus that followed the Spanish Civil War. Those years witnessed the first symptoms of economic and social improvement and, therefore, an increase in the standard of living. This atmosphere of prosperity favoured the emergence of several businesses, as was the case with the cafés, which were named after exotic European and American capitals –*Las Vegas, Florida, Italia* or *París*– and lent a touch of modernity. These novel establishments revealed, from their layout to the services offered, an admiration for all things American and were designed based on a functional and decorative sense, in line with the *zeitgeist* of the 1950s.

KEY WORDS

1950s. Cafés. “American style”. Façade-advertisement. Show window. Integration of the arts. Zaragoza.

* Este estudio ha sido llevado a cabo en el marco del grupo de investigación de referencia *Vestigium* (H19_23R), financiado por el Departamento de Ciencia, Universidad y Sociedad del Conocimiento del Gobierno de Aragón (2023-2025).

*Il caffè, teatro e rifugio, è oggi scomparso,
e s'è ridotto a un banco di metallo cromato, fumante, frullante,
sibilante, di macchine che garantiscono il servizio accelerato*¹.

INTRODUCCIÓN

Nuestro propósito a lo largo de estas páginas es analizar y valorar, a través de varios proyectos de cafeterías suscritos en la década de los cincuenta en Zaragoza, cómo el lenguaje de la arquitectura moderna se retomó primero, después del arduo *impasse* provocado por la contienda civil, en este tipo de establecimientos promovidos por iniciativa privada. El despertar definitivo de la arquitectura moderna en este país ha sido situado por los críticos al final de los años cuarenta, cuando se produjo el primer deshielo cultural de la posguerra².

Estos diseños, en los que se siguieron unas directrices basadas en la sencillez y sobriedad en consonancia con las tendencias imperantes, se pueden entender como pautas para la evolución de la disciplina arquitectónica. Además, y como había sido habitual en los años veinte y treinta, se conciben como obras de arte total dado que a la labor de los arquitectos se sumó la de otros gremios (pintores, escultores, dibujantes, etc.).

Tras el aislamiento político y económico sufrido durante la década de los cuarenta, los años cincuenta fueron decisivos para la historia de España y para el devenir del régimen franquista. El país se introdujo en el orden internacional del lado del bloque capitalista capitaneado por Estados Unidos, confirmándose esta posición en los acuerdos de ayuda económica y militar firmados en 1953³. A partir de ese momento, el *American way of life* (relacionado con el triunfo profesional, la sociedad de consumo, el dinamismo, etc.) alcanzó una gran difusión e influencia en concordancia con el optimismo y la mejora reinantes. En el terreno económico, los cincuenta fueron los años del desmontaje –progresivo y lento– del entramado de la autarquía y del inicio de una etapa de prolongado auge en un contexto de expansión. En definitiva, fue una época de adaptación a un panorama cambiante y a una sociedad en movimiento⁴.

A partir del análisis arquitectónico de los locales dedicados a cafeterías en Zaragoza en esas fechas se pueden concretar ciertas características comunes vinculadas a un modo de concebir y hacer arquitectura. Hay que remontarse a la etapa anterior a la contienda civil para descubrir en movimientos renovadores –Generación del 25⁵ y GATEPAC⁶– algunos buenos testimonios de esta arquitectura comprometida con la vanguardia. Así, por ejemplo, en Madrid, cabe aludir al *American bar Pidoux* (Gran Vía, núm. 7)⁷ (fig. 1) o al *bar Chicote* y, en Zaragoza, a los bares *Florida* (calle

¹ Cita extraída de Sandro Piantanida, *I caffè di Milano* (Milán: U. Mursia&C, 1969), 5.

² Antón Capitel, *Arquitectura española años 50-años 80* (Madrid: Dirección General de Arquitectura y Edificación, MOPU, 1986), 13-14; Ángel Urrutia, *Arquitectura española. Siglo XX* (Madrid: Cátedra, 1997), 353-6.

³ José Ruiz Ferrón, “España obtiene una nueva victoria diplomática al firmar el acuerdo con Estados Unidos”, *Fotos. Semanario gráfico*, 3 de octubre, 1953, s/n; Rafael Abella, *La vida cotidiana bajo el régimen de Franco* (Madrid: Temas de Hoy, 1996), 170.

⁴ Miguel Ángel del Arco Blanco y Claudio Hernández Burgos, “Introducción: los años cincuenta, algo más que una década bisagra”, en *Esta es la España de Franco. Los años cincuenta del franquismo (1951-1959)*, eds. Miguel Ángel del Arco Blanco y Claudio Hernández Burgos (Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2020), 10-12.

⁵ Sobre la denominada Generación del 25 véase Sofía Diéguez Patao, *La Generación del 25. Primera arquitectura moderna en Madrid* (Madrid: Cátedra, 1997).

⁶ Se recomienda la consulta, entre otras publicaciones, de Oriol Bohigas, *Arquitectura española de la Segunda República* (Barcelona: Tusquets, 1970); y *El GATEPAC y la revista A.C., catalizador de la vanguardia arquitectónica española. 1931-1937* (catálogo de la exposición) (Zaragoza: Colegio Oficial de Arquitectos de Aragón, 2005).

⁷ La apertura de este establecimiento, considerado el primer bar americano de Madrid, se produjo el 27 de septiembre de 1922 por la conocida casa Viuda H. Pidoux. “El primer ‘bar’ americano”, *La Esfera*, 30 de septiembre, 1922, 29.

del Coso, núm. 2)⁸ o *Miami* (calle del Coso, núm. 74)⁹ (fig. 2), donde primaba el lujo y el buen gusto en la línea de los mejores establecidos en las principales capitales europeas.

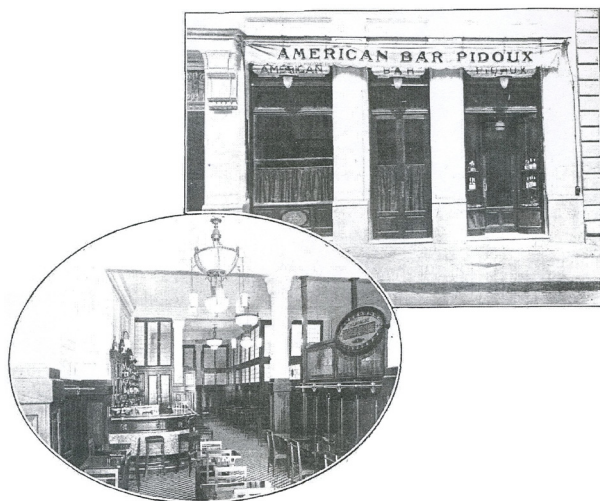


Fig. 1. Portada y vista general del interior del *American bar Pidoux* de Madrid, septiembre de 1922 (*La Esfera*, 30 de septiembre de 1922) (Biblioteca de la Diputación Provincial de Zaragoza).

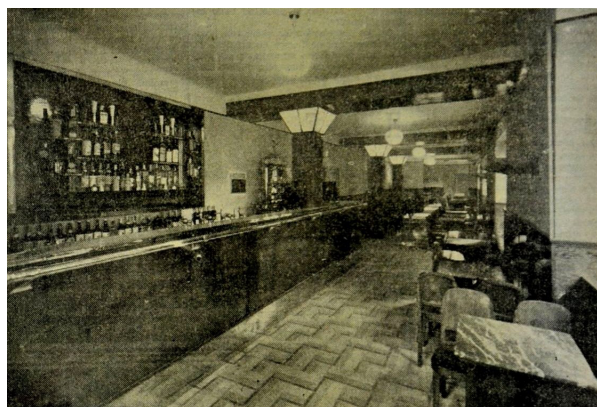


Fig. 2. Vista del interior del *café-bar Miami* de Zaragoza, 1933 (*Heraldo de Aragón*, 28 de septiembre de 1933) (Archivo Municipal de Zaragoza).

En concreto, el *bar Chicote* fue diseñado por Luis Gutiérrez Soto¹⁰ en junio de 1931. Su resolución muestra la recepción *dell'aria* de modernidad cosmopolita y la similitud con los llamados bares americanos donde los *barman*s llevaban a cabo sus tareas (fig. 3)¹¹. Su propietario, Pedro (Perico por antonomasia) Chicote, conocía de primera mano el funcionamiento de este tipo de locales debido a su trabajo como *barman* en Nueva York¹². De ahí que apostase por la apertura de uno en la céntrica y transitada Gran Vía, que pronto despertó admiración por sus espléndidos anuncios

⁸ Este bar se abrió en 1931 conforme al proyecto suscrito por el arquitecto Roberto García Ochoa en enero de ese año. Archivo Municipal de Zaragoza [en adelante, AMZ], Sección de Fomento, Licencias de obras, Caja 3.022, expediente núm. 3.814: “Raimundo Almudi, obras en la calle Conde de Aranda, esquina a Azoque”, 1931; *Heraldo de Aragón*, 4 de diciembre, 1931: 2.

⁹ El *café-bar Miami* abrió sus puertas el 27 de septiembre de 1933, siendo su propietario Nicomedes Sanz. Se instaló en los locales que durante muchos años habían estado ocupados por la redacción y administración del periódico *Heraldo de Aragón*, y que habían sido reformados por el ayudante del arquitecto Regino Borobio, José Bordonaba. Ver “Noticias y comentarios de la actualidad. Un nuevo establecimiento zaragozano. El *café-bar ‘Miami’*”, *Heraldo de Aragón*, 28 de septiembre, 1933, 6.

¹⁰ Nacido en 1900 y de formación ecléctica, llegó a personificar en el Madrid de la década anterior a la contienda civil la figura más prolífica de la arquitectura moderna. Sin embargo, después de la misma se plegó a las tendencias historicistas. Fue el autor de varios cafés, bares, salas de té y *dancings* entre finales de los veinte y principios de la década de los treinta, tales como *Aquarium* (calle de Alcalá, núm. 39) (1930) o *Casablanca* (plaza del Rey) (1933), que fue una de las primeras salas de fiestas establecidas en Madrid en la línea de las más renombradas de Europa. Este profesional madrileño había firmado también, entre 1926 y 1932, el proyecto de algunos de los mejores cines de esta ciudad como el *Callao*, *Barceló* y *Europa*. Mónica Vázquez Astorga, *Panorama de Madrid y de sus cafés como espacios para la práctica de la sociabilidad pública (1765-1939)* (Gijón: Trea, 2022), 226-27 y 239-41, respectivamente. Sobre este arquitecto y su obra, véase Miguel Ángel Baldellou Santolaria, *Gutiérrez Soto* (Madrid: Electa, 1997).

¹¹ El arquitecto Luis Gutiérrez Soto redactó la memoria de este bar en junio de 1931. Archivo de Villa de Madrid [en adelante, AVM], Secretaría, Sección 45, Caja 28, expediente núm. 10: “Expediente incoado a virtud de la licencia solicitada por D. Pedro Chicote para modificar huecos y portada en fachada y decoración en el local destinado a bar en el núm. 15 de la avenida del Conde de Peñalver”, 1931.

¹² Chicote viajó a Nueva York con ocasión de su nombramiento de *barman* honorario de la Compañía Trasatlántica, con el que le honró el marqués de Comillas. Julio González-Hontoria, “Perico Chicote, cuya carrera empezó a los siete años despachando aguardiente a cinco céntimos la copa”, *Fotos. Semanario gráfico*, 15 de mayo, 1954, s/n.; Edward Baker, *Madrid cosmopolita. La Gran Vía, 1910-1936* (Madrid: Marcial Pons Historia, 2009), 128-29.

luminosos, su amplio y largo mostrador con barras metálicas, que servían para apoyar los brazos y los pies —luego las barras pasarían a denominar al mostrador—, y altos taburetes (para no permanecer demasiado tiempo), un parador (donde se colocaban las botellas, la cristalería, etc.), un público momentáneo y un martillo incesante de pianola a todas horas¹³. En él se podían degustar diferentes clases de bebidas (café, vinos, licores, *cocktails*, *cups*, etc.) y tomar aperitivos variados. Para su traza, el arquitecto tuvo en cuenta los factores que Chicote recomendaba para su instalación en su libro *Cocktails* (1928)¹⁴. La aparición del *cocktail* (bebida importada de los Estados Unidos) daba así origen al bar americano.

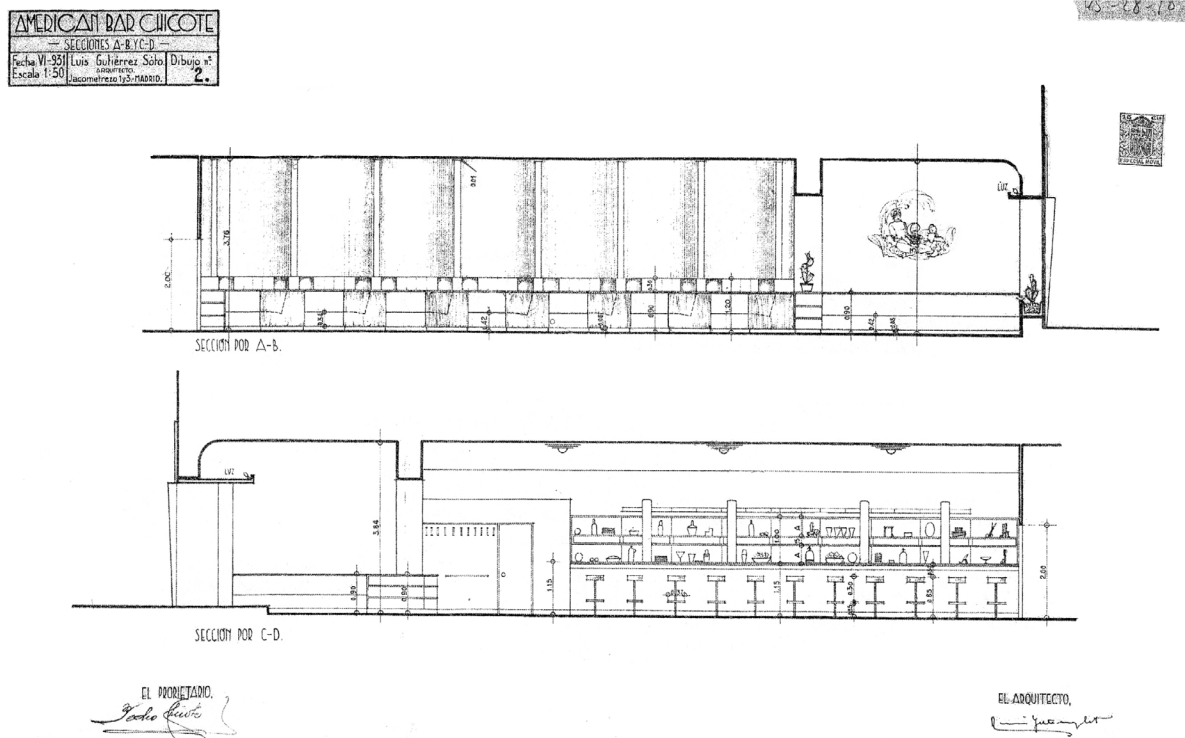


Fig. 3. Luis Gutiérrez Soto, Plano. Secciones A-B y C-D del *American bar Chicote* de Madrid, junio de 1931 (Archivo de Villa de Madrid).

Como señala Iñaki Bergera, al igual que sucede con la arquitectura de viviendas, edificios públicos, etc. también en el planteamiento de los comercios aparece una clara evolución desde las posturas más conservadoras y académicas de los cuarenta hasta la implantación generalizada del lenguaje de la modernidad en torno a 1960. Fue en la década de los cincuenta, definida por los historiadores como “intermedia o bisagra”, cuando se produce una interesante búsqueda de soluciones modernas en el diseño y en la formalización arquitectónica de estos locales¹⁵, que debían aunar sencillez y lujo al igual que los servicios y la maquinaria que acogían (refrigeración, sistema de cafetera, etc.). La superación de los difíciles años de la autarquía y la llegada de nuevos modos y costumbres favoreció la apertura de estos espacios que permitieron a los profesionales españoles incorporarse progresivamente a la industrialización y a las posibilidades que permitían los materiales *à la page*.

¹³ Vázquez Astorga, *Panorama de Madrid*, 235-37.

¹⁴ Pedro Chicote, *Cocktails* (Madrid: Sucesores de Rivadeneyra S.A., 1928). Pedro Chicote dedica un capítulo de este libro a “De la instalación del bar”, 25-29.

¹⁵ Iñaki Bergera Serrano, “Ensayar la arquitectura: locales comerciales 1949-1961”, en *Actas del Congreso Internacional de Roma a Nueva York: itinerarios de la nueva arquitectura española 1950-1965*, coord. José Manuel Pozo (Pamplona: Escuela Técnica Superior de Arquitectura de la Universidad de Navarra, 1998), 155-56.

La delimitación temporal de este estudio corresponde a ese momento en el que parece cerrarse el ciclo de la arquitectura académica y se da el paso al lanzamiento formal de la modernidad que se afianzará en la década de los sesenta. Los locales comerciales representan una nueva demanda de consumo y de producción de la sociedad de clase media y alta que va apareciendo en las capitales de provincia, tras los años cuarenta en los que primó la reconstrucción y el desarrollo agrícola. Superada la autarquía fueron surgiendo, gracias a la apertura comercial a Europa, nuevos bienes de consumo y productos que no respondían únicamente a las necesidades básicas. Los arquitectos advirtieron en estas *máquinas de vender* una oportunidad de ensayar nuevos aspectos estilísticos y figurativos; máquina que debía ser diseñada perfectamente para que cumpliera con su función¹⁶. A este respecto, es interesante citar el ensayo de los arquitectos Enrique Lantero y Damián Galves en el que describen doce puntos a tener en cuenta en el diseño de las fachadas de las tiendas: misión, atracción, exhibición, campo visual, servicio, velado, iluminación, vitrinas de mesa, hornacinas, accesos, rótulos y cristal. De acuerdo con lo expuesto, la fachada de un negocio se entiende como un cartel de anuncio que proporciona una publicidad gratuita y, como tal, debe cumplir unos objetivos, entre los que se encuentran llamar la atención de los viandantes y presentar la mercancía de la manera más atractiva¹⁷.

Zaragoza, al igual que otras capitales europeas (Milán, Roma, Berlín, etc.)¹⁸, vivió en los años cincuenta un período de una incesante actividad constructiva y de un notable crecimiento económico. Fue tal su progreso que llegó a ser definida en la prensa como “ciudad cosmopolita cien por cien”¹⁹. Esta situación tuvo su eco en la apertura de innovadores locales comerciales con una función social, lúdica y gastronómica, que vinieron a sustituir a los cafés decimonónicos. Estas cafeterías solían anunciarse, como reclamo publicitario, bajo el calificativo de “cafetería americana”, algo que parecía ser garantía de calidad y éxito.

Dado que las investigaciones relativas a estos espacios de sociabilidad se han centrado en sus elementos decorativos (pintura mural, mosaico, cerámica, etc.), en este trabajo analizamos su diseño y resolución arquitectónica como campo idóneo para la experimentación de nuevas soluciones, materiales (plástico, acero, etc.) o técnicas constructivas que, por novedosas, no solían tener cabida dentro de los encargos oficiales. A este respecto, se siguieron las tendencias arquitectónicas vigentes en la época (principalmente, la arquitectura nórdica²⁰ y la arquitectura orgánica²¹) que primaban la pureza de líneas y la funcionalidad. Antes de concretar los rasgos comunes que presentan estas cafeterías al “estilo americano” se alude a los antiguos cafés zaragozanos a los que vinieron a suplir porque no pudieron competir con la irresistible forma de vida norteamericana (comida ligera y rápida, actividad incesante, uso de electrodomésticos, etc.) (fig. 4)²². Por último, analizamos algunos de los proyectos de cafeterías más importantes ideados en esos años cincuenta, que lamentablemente han desaparecido, y cerramos con unas conclusiones.

¹⁶ Bergera Serrano, “Ensayar la arquitectura”, 157-58.

¹⁷ Enrique Lantero y Damián Galves, “Fachadas de tiendas”, *Revista Nacional de Arquitectura* 122 (1952): 45-52.

¹⁸ Riccardo di Vincenzo, *Milano al caffè. Tra Settecento e Novecento* (Milán: Ulrico Hoepli Editore S.p.A., 2007), 43; 1945: *Krieg-Zerstörung-Aufbau. Architektur und Stadtplanung 1940-1960* (catálogo de exposición), (Berlín: Henschel Verlag, 1995), 197-207.

¹⁹ Franavnlú, “Nuestra estancia en la inmortal ciudad de Zaragoza”, *Fotos. Semanario gráfico*, 12 de noviembre, 1955, s/n.

²⁰ Para el estudio de la arquitectura moderna nórdica durante la segunda mitad del siglo XX se recomienda la consulta de publicaciones como Iván Rincón Borrego, “Arquitectura nórdica en la segunda mitad del siglo XX: la búsqueda de una identidad moderna”, en *Januário Godinho. Leituras do Movimento Moderno*, eds. Alexandra Cardoso, Fátima Sales y Jorge Cunha Pimentel (Oporto: Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP, 2009), 191-202.

²¹ El arquitecto italiano Bruno Zevi fue uno de los defensores más incondicionales de la arquitectura orgánica. Sobre este tema se recomienda la consulta de Julio Garnica González-Bárcena, “Bruno Zevi en la España de 1950: una *Storia dell'architettura* cargada de futuro”, *ZARCH* 10 (2018): 178-93.

²² “La vida norteamericana a través de la publicidad”, *Arte Comercial. Revista Técnica de Publicidad y Organización* 13 (1948): 73-75.



Fig. 4. Anuncios norteamericanos en los que se muestra un día de la típica familia norteamericana de clase media, 1948 (*Arte Comercial*, 1948) (Biblioteca de la Diputación Provincial de Zaragoza).

De la tertulia de los viejos cafés a la prisa y el vértigo de las cafeterías

La llegada de los cincuenta fue un momento clave para el desarrollo del país, dado que fue entonces cuando se advirtieron los primeros síntomas de mejora económica y social y, con ella, el aumento del nivel de vida de la sociedad. Este clima de bonanza favoreció la apertura de un buen número de locales comerciales (joyerías, tiendas de moda, concesionarios de coches, cafeterías, restaurantes, salas de cine, etc.). La escasez de productos que hasta entonces ofrecían los comercios se vio superada ante la llegada de nuevos bienes de consumo y a raíz de los lazos que comenzaban a estrecharse con los Estados Unidos: desde las americanas para ellos y las medias de nylon sin costuras para ellas, pasando por los electrodomésticos o los productos típicamente norteamericanos como la Coca-Cola o el *catsup*²³.

Al igual que otras capitales, Zaragoza también se rindió, con plena confianza en su progreso, ante un conjunto de espacios de categoría europea para el disfrute del ocio y la congregación social, tales como cafeterías, bares y salas

²³ Susana Sueiro Seoane, comis., *Posguerra: Publicidad y propaganda (1939-1959)* (Madrid: Círculo de Bellas Artes, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2007), catálogo de exposición, 235-64.

de fiestas, cuyos nombres –*Las Vegas, París*²⁴, *Nevada, Texas, Pigalle, Night Club Rumbo*, etc.– se han instalado para siempre en la memoria colectiva de varias generaciones de zaragozanos. Como señala María Isabel Sepúlveda, y como si se pretendiese huir de cualquier referencia castiza o local, fueron bautizados con los nombres de exóticas capitales europeas o norteamericanas, al socaire de la numerosa plantilla civil y militar de la base de uso conjunto²⁵. No obstante, en alguna ocasión, sus títulos y decoración rindieron homenaje a la tierra aragonesa y, especialmente, a sus valles y montes, tal como fue el caso del *café, bar y restaurante Ordesa* (paseo de la Independencia, núm. 17)²⁶ o del *bar-restaurant Rioseta* (calle de Santa Teresa de Jesús, núm. 9).

Estos modernos establecimientos delataban, desde el servicio ofrecido hasta la decoración (en muchos de los casos), la admiración por lo estadounidense. Así, por ejemplo, en el *Nevada* (1957) se pudieron degustar las primeras hamburguesas al estilo americano y los perritos calientes²⁷.

A estos locales se sumarían, a partir de finales de los sesenta, las discotecas, con sus luces y música, como *Espiga's* (calle de Jerónimo Zurita, núm. 4)²⁸ o *Astorga's* (calle de San Juan de la Cruz), verdaderos templos de la modernidad zaragozana.

La fascinación que ejercía la presencia estadounidense (evidente por la utilización de la base militar)²⁹ tuvo su efecto en las nuevas cafeterías y locales de asueto que fueron surgiendo en Zaragoza. Así, el 21 de febrero de 1953 abría la *Bolera Club* (paseo de la Independencia, en la planta baja del Coliseo Equitativa)³⁰ con servicio de bar, como el primer entretenimiento estadounidense que practicaban los zaragozanos; y, en abril de 1955, lo hacía *Sukro*, la primera cafetería instalada al “estilo americano”, a la que le seguirían, en septiembre, *Las Vegas* (que se convirtió en la predilecta por la sociedad norteamericana y zaragozana), y otras en los años siguientes. De la consulta de fuentes documentales se deduce que el período comprendido entre 1955 y 1958 fue el más pródigo en cuanto a la apertura de cafeterías y, especialmente, el año de 1957.

Después del *boom* de los cincuenta, la influencia norteamericana se prolongaría en los años sesenta, aunque ya sin la euforia de la década anterior, para ir declinando en los setenta. A partir de 1960, los gustos musicales de los zaragozanos también se vieron contagiados por las novedades que llegaban a la ciudad a través de la emisora de radio de la base americana, la primera FM y en estéreo en España³¹. La juventud consumía el ritmo moderno y trepidante del *rock and roll* y de su *rey* Elvis Presley³², y las máquinas de discos (*jukebox*) alcanzaban una gran popularidad.

La velocidad llegó a establecerse como una costumbre social. De ahí que, en las cafeterías, frente a los antiguos cafés que invitaban a la conversación reposada, se impusiera la prisa y una necesidad de marcharse (para volver enseguida al trabajo, etc.) para que otros entrasen³³. En 1953, Francisco Casares se lamentaba, en una de sus glosas dedicadas a “Lo que ya no vuelve”, de la muerte del café por consunción mientras triunfaban las cafeterías, que representaban la prisa, la mecanización y la deshumanización de la vida³⁴.

²⁴ Este establecimiento abrió sus puertas en octubre de 1958. Su diseño corrió a cargo de José Luis Albaiceta y Emilio Gil. “Restaurante-bar París se incorpora al progreso zaragozano”, *Heraldo de Aragón*, 7 de octubre, 1958, 5.

²⁵ María Isabel Sepúlveda Sauras, *Tradición y modernidad: Arte en Zaragoza en la década de los años cincuenta* (Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005), 420.

²⁶ Este local, anteriormente ocupado por otros cafés, fue completamente reformado en octubre de 1955. Estaba situado cerca de *Las Vegas* y era propiedad de Fermín Barrutia. En su interior había amplios salones y una “modernísima” barra, todo decorado por el proyectista Narciso Mauro. Destacaban unos plafones con paisajes del valle de Ordesa, que fueron pintados por Domingo Sanz, Emilio Benedicto y José Bartolomé. “Reapertura del café-bar-restaurant ‘Ordesa’”, *Amanecer*, 7 de octubre, 1955, 9.

²⁷ Manuel García Guatas, “Historias de esta vieja Facultad de Filosofía y Letras”, *Artígrama* 21 (2006): 714.

²⁸ Este local estuvo anteriormente ocupado por el *bar Zurita*. “El comercio y la industrial local, a sus clientes”, *Heraldo de Aragón*, 1 de enero, 1933, 31.

²⁹ Los primeros militares de las Fuerzas Áreas de Estados Unidos (USAF) llegaron al sector sur de la base aérea de Zaragoza en 1954 y se marcharon el 30 de septiembre de 1992.

³⁰ “Inauguración de una bolera”, *El Noticiero*, 22 de febrero, 1953, 8.

³¹ Concha Roldán, *Los americanos en Zaragoza. La presencia de las fuerzas aéreas de los Estados Unidos en la Base (1954-1992)* (Zaragoza: Ibercaja, 1998), 90.

³² “Locos por la música... del ‘rock and roll’... y locas por lo mismo”, *Fotos. Semanario gráfico*, 8 de diciembre, 1956, s/n.

³³ Francisco Casares, “Estampas de la vida actual. El aperitivo, costumbre social”, *Fotos. Semanario gráfico*, 9 de mayo, 1953, s/n.

³⁴ Francisco Casares, “La cafetería, signo de nuestro tiempo”, *Fotos. Semanario gráfico*, 13 de junio, 1953, s/n.

Estas cafeterías se ubicaron en lugares estratégicos y de gran visibilidad social, en concreto, en el sector señorial por excelencia conformado por el viejo cinturón del Coso, la plaza de la Constitución (actual plaza de España) y el paseo de la Independencia; así como en la zona de ensanche de la ciudad, en el paseo de Sagasta y en la zona de la Gran Vía. Estas calles y plazas se encontraban invadidas de comercios modernos, cuyos escaparates obligaban a los transeúntes a detenerse y contemplarlos. Esta nueva “piel” de modernidad se ciñó de nuevo, como ya sucedía con otros espacios para el encuentro y el disfrute del ocio (antiguos cafés, teatros, salas cinematográficas, etc.), a la espina dorsal de Zaragoza³⁵.

No obstante, esta corriente de modernidad y elegancia no se limitó a este centro neurálgico sino que también se manifestó en otros sectores, siendo testimonio de ello el *bar Cuellar* (calle de Gascón de Gotor esquina con la calle Juan Pablo Bonet), inaugurado el 23 de julio de 1958³⁶; la *cafetería Lanuza* (calle de la Manifestación, núm. 2, esquina con la plaza de Lanuza), abierta el 21 de junio de 1960³⁷; o el *bar-restaurant Rioseta* (calle de Santa Teresa de Jesús, núm. 9, en el ensanche de la Gran Vía), inaugurado el 3 de octubre de 1961 bajo la dirección del constructor Nicolás Gutiérrez (autor del proyecto) y del industrial José Vaquero³⁸.

Al mismo tiempo que proliferaban estos nuevos espacios, para los antiguos cafés se vaticinaba un triste destino. Pese a lo dictado por el famoso aforismo “Renovarse o morir”, cafés como el *Ambos Mundos* (fig. 5) y *Salduba* (fig. 6), que habían reestructurado en vano sus locales, echaban su cierre a mediados de los cincuenta³⁹ como un síntoma del afán de renovación que se acusaba en el comercio y en la industria zaragozanos. Con ellos desaparecían sus amplias salas, sus animadas tertulias donde se dejaban “pasar las horas”, sus mesas de mármol, sus divanes enfundados, sus mozos siempre atentos a la clientela y tantos recuerdos atrapados en sus espejos. Sin embargo, otros tuvieron mayor fortuna y consiguieron incorporarse al grupo de vanguardia de los cafés y bares, como fue el caso del acreditado *bar restaurante Aragón* (fundado en 1938 en el paseo de Pamplona, núm. 24, junto a la Puerta del Carmen), tras su completa renovación acometida a comienzos de 1958. Su inauguración tuvo lugar el 2 de abril de ese año en una concurrida ceremonia a la que asistieron empresarios y otras figuras destacadas de la ciudad. Su propietaria, Pilar Magallón, animada por la bonanza económica y la corriente de modernización comercial que empezaba a experimentarse en Zaragoza, encargó al constructor Antonio Marco la actualización de su imagen y servicios. En su interior, uno de sus mejores aciertos, según la prensa, fue la “barra, cómoda y de líneas modernas”⁴⁰.

En la configuración de estos locales, la fachada y el escaparate actuaban como el reclamo que debía atraer a los viandantes hacia el interior. Por ello, era necesario hacer extensivo en él el cuidado ornamental y la comodidad prometidos a través de las cristalerías. A este fin, además de acoger un escogido mobiliario y una cuidada iluminación (a base de luces directas e indirectas), se recurría a la creación de efectos plásticos que surgían de la combinación de materiales diversos⁴¹ y, especialmente, a la realización de pinturas murales, mosaicos y cerámicas⁴², que se convirtieron

³⁵ Sepúlveda Sauras, *Tradición y modernidad*, 418.

³⁶ El propietario de este establecimiento, Severiano Royo Oliver, encomendó esta obra al proyectista Antonio Marco. “El nuevo bar Cuellar, primor de instalación”, *Heraldo de Aragón*, 25 de julio, 1958, 10.

³⁷ Esta cafetería, propiedad de Mariano Arroyos Gracia, disponía de un salón de té, salones especiales para tertulias y una amplia terraza de verano, entre otras instalaciones. “Inauguración. Cafetería Lanuza”, *Heraldo de Aragón*, 21 de junio, 1960, 11.

³⁸ La decoración de la fachada ponía de manifiesto la inspiración montañera de Rioseta a base de una armónica combinación de maderas rústicas claveteadas, con zócalo y jambas de piedra de mampostería. En la parte superior, y sobre una airosa marquesina, se dispuso un rótulo, en varilla forjada. En su interior destacaba el mostrador de madera con zócalo de mármol bruñido, amplio y funcional. Contaba con un comedor, en cuya pared del fondo, el pintor José Antonio Marco plasmó unos motivos alusivos al nombre del establecimiento. Yangüela, “Inauguración del Bar-Restaurante Rioseta”, *Heraldo de Aragón*, 5 de octubre, 1961, 13.

³⁹ La apertura del *Ambos Mundos* (paseo de la Independencia, núms. 30-32) tuvo lugar el 3 de octubre de 1881 y su cierre el 2 de septiembre de 1955. Por su parte, el *Salduba* (plaza de la Constitución, núm. 6) abrió sus puertas el 2 de abril de 1931 y cerró el 10 de abril de 1954. Mónica Vázquez Astorga, *Cafés de Zaragoza. Su biografía, 1897-1939* (Zaragoza: Institución Fernando el Católico. Excma. Diputación de Zaragoza, 2015), 72-77 y 163-80, respectivamente.

⁴⁰ Blasco, “El bar-restaurant Aragón de la puerta del Carmen y su notabilísima transformación”, *Heraldo de Aragón*, 4 de abril, 1958, 9.

⁴¹ Bergera Serrano, “Ensayar la arquitectura”, 166.

⁴² María Luisa Grau, quien ha estudiado rigurosamente estos conjuntos murales, advierte la existencia de pinturas murales en las cafeterías *Italia, París, Club Roma, La Vital, Río de la Plata, Río Club* (calle Cinco de Marzo, núm. 12), *Fiesta Club* (calle de

en elementos decorativos de gran moda en las tiendas, cafeterías y cines de la época. Todos estos recursos eran exigencias para la modernización.

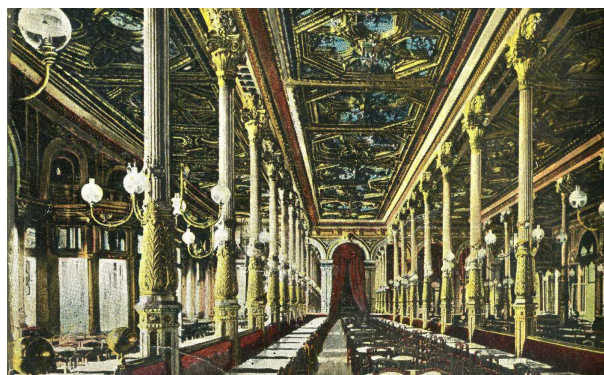


Fig. 5. Aspecto parcial del salón del *café Ambos Mundos* de Zaragoza, principios del siglo XX (colección privada).

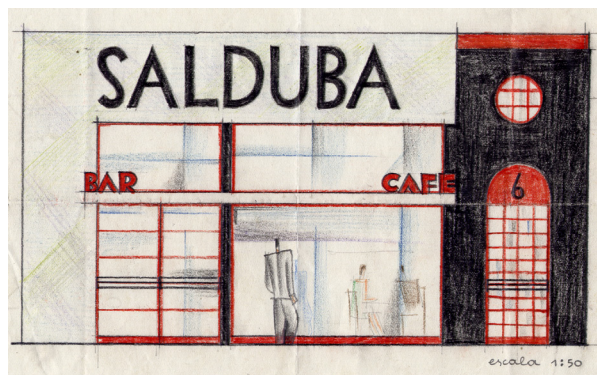


Fig. 6. Regino y José Borobio Ojeda, Reforma proyectada en la portada del *café Salduba* de Zaragoza, 1930 (Archivo BAU, Zaragoza).

Como constata María Luisa Grau, la frecuencia con la que la pintura mural hizo acto de presencia en este tipo de locales no respondía únicamente a una estrategia de marketing, sino que se debía de igual manera al fuerte impulso que desde hacía unos años venía experimentando la integración de las artes plásticas en la arquitectura⁴³.

Fue sobre todo a partir de 1953, con la apertura de nuevos establecimientos y la reforma de los ya existentes, cuando empezó a ser usual en Zaragoza el diseño de escaparates y de interiores, una labor que si en otras ciudades, como en Madrid, corrió a cargo de arquitectos, aquí recayó en manos de los decoradores. Loscertales, Fernando Ballestín, Lázaro Castrillo, Antonio López Calderón y los Estudios Lápiz o Maruvik⁴⁴ son algunos de los nombres que protagonizaron esta labor⁴⁵. Las tiendas de lujo, los restaurantes y las cafeterías fueron los primeros en demandar el servicio de estos profesionales: cafeterías como *Las Vegas*, *La Vital*, *Italia*, *Jamaica bar*, *Niza*, *Copacabana* o *Club Roma*⁴⁶, u otros negocios como Creaciones Sender (dedicada a la venta de mobiliario), tiendas de ropa a medida como *Gazo* o zapaterías como *Taboada*.

En concreto, a comienzos de 1958, Jacinto Olloqui Arellano acometió una completa reforma en los locales e instalaciones de su *cafetería-restaurant La Vital* sita en la céntrica calle del Coso, núm. 46. Su fachada llamaba la atención

Jerónimo Zurita, núm. 15) y *Rosán* (paseo de Sagasta, núm. 53); en los bares *Latassa*, *Ordesa*, *Club 22*, *Tobazo* y *Club Aragón* (base americana); en los restaurantes *Altamira* (calle del Arquitecto Yarza, núm. 5) y *Gimcana* (paseo de Fernando el Católico); y en la sala de fiestas *Corinto* (Coso, núm. 77). María Luisa Grau Tello, “La pintura mural en la esfera pública de Zaragoza (1950-1997)” (tesis doctoral, Universidad de Zaragoza, 2012), 128-129, en línea: <https://zaguan.unizar.es/record/9911>. Como ejemplo, cabe reseñar que el *restaurant Altamira* se decoró con escenas vinculadas con su denominación, y, en opinión de la prensa, las “pinturas rupestres rozaban lo kitsch”. Y, en el *Club 22* (calle de Cádiz, núm. 4), su autor, el aparejador Juan Antonio Bravo Garrido, concibió un local con una amplia barra de tipo americano y unos veladores. Como decoración tenía unas pinturas murales que simbolizaban las estaciones del año. Felipe Aragón, “Altamira”, *Heraldo de Aragón*, 14 de agosto, 1959, 5; y Yangüela, “Club 22 abre sus puertas al público de Zaragoza”, *Heraldo de Aragón*, 16 de septiembre, 1960, 8, respectivamente. Bien distinto era el testimonio de la cafetería de la Facultad de Filosofía y Letras, donde Alberto Blecua, hijo del catedrático José Manuel Blecua, ejecutó en el curso 1958-1959 un mural para el frente de la barra siguiendo la técnica del esgrafiado sobre una superficie de color negro. García Guatas, “Historias de esta vieja”, 713-14. Tras la reforma acometida recientemente en el edificio de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zaragoza esta obra se conserva en su emplazamiento original.

⁴³ Grau Tello, “La pintura mural”, 110-11.

⁴⁴ Este estudio, creado en 1960 por Antonio Ruiz Asensio junto a Victoriano Poblador Lozano, Julio y Carlos Martínez Palacín, estuvo dedicado a la decoración de interiores, comercios y diseño de mobiliario. Su denominación deriva de la unión de Ma (Martínez), ru (Ruiz) y Vik (Victoriano).

⁴⁵ Grau Tello, “La pintura mural”, 126.

⁴⁶ Esta cafetería fue ampliada y sus nuevos locales inaugurados a principios de 1960. “Ampliación *Cafetería-Club Roma*”, *Heraldo de Aragón*, 11 de octubre, 1960, 11.

por los rótulos de neón y plástico, la grandiosa marquesina, la jardinera (dispuesta a lo largo de su frente, recubierta con mosaico gresite y mármol), los amplios ventanales y las elegantes puertas de vidrio de la marca Securit. Todo el frontis correspondiente a la cafetería, que ocupaba la planta baja, era una gran cristalera que, en su lado izquierdo, ofrecía a la visión un escaparate de variada repostería. Su distribución interior era muy acertada. El mostrador, que antes se hallaba a la izquierda, según se entraba, ahora se ofrecía a la derecha, totalmente nuevo, de acero en la superficie y con unos artísticos paneles de dibujos en su frente. Se acompañaba de elegantes asientos móviles para las consumiciones en esta zona. En el fondo del mostrador, sobre la pared, destacaba una amplia pintura mural (14 m²), obra de la artista zaragozana María Pilar Burges, que supo plasmar, en perfecta conjunción de tonos y viñetas, la tónica de la vida moderna en varias escenas. La cafetería estaba servida de los más modernos aparatos, entre los que figuraban dos cafeteras de la empresa Faema, batidoras y calentadores automáticos de leche. La planta superior se destinaba a restaurante, estaba adornada con sumo gusto y tenía acceso directo desde la calle. A los servicios anteriores de bodas, banquetes y comuniones se sumaba ahora la sección de *cocktails* y *lunchs*. Su apertura tuvo lugar el 16 de marzo de ese año con una ceremonia de bendición oficiada por el canónigo Julián Matute. Asistieron a este acto el propietario, Jacinto Olloqui Arellano, su esposa e hijos y amigos. Asimismo, fueron invitados el diseñador y director artístico de las instalaciones, Fernando Ballestín; María Pilar Burges, autora de la pintura mural; y el constructor de las obras, Pablo Pérez, entre otros⁴⁷.

Desde la fachada-anuncio hasta el espacio interior diferenciado

La arquitectura como disciplina que refleja las aspiraciones de una sociedad no podía sustraerse al *zeitgeist* de la época. El progreso y el crecimiento económico experimentados en la década de los cincuenta tuvieron su repercusión en el mundo del ocio, de la sociabilidad y del consumo.

Siguiendo las directrices imperantes en el panorama arquitectónico, la proyección de los establecimientos comerciales y, en concreto, de las cafeterías atendió a principios de sencillez, ligereza y elegancia, es decir, se ideaban con un sentido funcional y decorativo.

La forma seguía a la función entendida en términos de confort, reclamo y éxito comercial. En este sentido, la influencia norteamericana tuvo una especial incidencia en el diseño de las cafeterías, en las que se siguió un planteamiento similar consistente en una fachada con un frente de vidrio de líneas puras y un interior armónico de luz y color. Así, cafeterías zaragozanas como *Italia* y *Niza* destacaron por la vistosidad de sus amplias cristaleras y el sugestivo colorido de su interior que atraían la mirada del público.

Teniendo presente la moda importada de los Estados Unidos, se impuso el denominado *vanishing front*⁴⁸, en el que el frente de fachada del local era un escaparate acristalado que favorecía principalmente la exposición de los artículos y cuyos beneficios se extendían a su conjunto al buscar, de una manera premeditada, la exhibición de su interior, que se imponía a la vista del paseante. Como era de esperar, este nuevo modo de entender el diseño de escaparates estuvo guiado por un afán comercial:

Una tienda se divide claramente en dos partes principales: la exterior, que puede ampliarse por un vestíbulo o arcada, y la interior. La función del exterior es servir como *cartel anunciador* y para la exhibición de objetos al transeúnte. El interior, por el contrario, tiene que funcionar como una *máquina de vender* [...]. El comprador debe sentirse interesado por la fachada, que debe despertar su curiosidad, invitándole a un examen de cerca del establecimiento [...]. El comprador debe sentirse confortable, como en su casa; todo cuanto contribuya a producir una impresión de comodidad es importante, sea la calefacción, la iluminación, las condiciones acústicas, los colores

⁴⁷ “‘La Vital’ inicia una nueva etapa con unos espléndidos y modernos servicios de cafetería y restaurante”, *Amanecer*, 18 de marzo, 1958, 15. Para el estudio del mural en el que se representó un paisaje urbano titulado *Calles de la ciudad* se recomienda la consulta de Grau Tello, “La pintura mural”, 152-53.

⁴⁸ La primera instalación de este sistema que se hizo en Madrid fue la de El Corte Inglés, realizada durante el año 1950. Luis Blanco Soler y Juan Gómez González, “Reforma de un local comercial”, *Revista Nacional de Arquitectura* 116 (1951): 20-22.

calientes y los muebles cómodos. Todo esto debe tender a conseguir que el presunto comprador se encuentre tan bien en el establecimiento, que esté dispuesto a comprar más de lo que pensaba en un principio, solo por quedarse un rato más⁴⁹.

La cualidad de la transparencia extensiva a toda la fachada no solo constituía un paso más en la progresiva desmaterialización de la arquitectura como constante histórica, sino que era también una invitación a mirar y a ser mirado, superando los límites tradicionales de la privacidad⁵⁰. Se ponía especial cuidado en el trazado de la fachada puesto que debía advertir a la clientela sobre lo que seguidamente encontraría en el interior y debía invitarla a entrar en el establecimiento. Por ello, la fachada asimiló la eficiencia y eficacia de los medios de publicidad y llegó a ser entendida como un cartel anunciador⁵¹ que, a diferencia de los antiguos cafés, debía destacar en el campo visual del transeúnte y retener su atención, bien mediante la síntesis de una composición armoniosa, un color agradable y atractivo (impeorando los tonos suaves: gris perla, verde pálido o azulado), una luz intensa y dispersa y el uso de materiales variados, o bien por contraste de los recursos.

De ahí que los proyectistas recurrieran a amplios frentes acristalados, en los que se solían incluir elementos llamativos (luces de neón, etc.) y decorativos (relieves, pinturas murales, cerámica, etc.) aprovechando el furor que alcanzaron entonces. La fachada debía dar la apariencia de ligereza y el vidrio cumplía con este requisito. Además, se producía una contraposición entre el ritmo apaisado del conjunto con el vertical definido por la puerta. El rótulo (generalmente, en gruesas letras de neón y plástico y fondo de aluminio) constituía el motivo principal de la composición en la parte alta, cuya misión era identificar el local y llamar la atención del viandante lejano. Con el fin de conseguir una mayor efectividad, se estudiaban hasta el mínimo detalle las formas de las letras, la luz o el color.

En cuanto al interior, el esfuerzo se concentraba en la valoración del espacio –unitario pero compartimentado al mismo tiempo–, en la iluminación, en la adecuada elección de los materiales (de calidad e innovadores), en la decoración y en el empleo de los últimos dictámenes técnicos en las instalaciones y en el servicio. De este modo, el lenguaje de los años cuarenta, que optaba por puertas y vanos pintados de color oscuro, materiales nobles y elementos decorativos deudores del clasicismo: granito, travertino, espejos, molduras, lámparas de araña, etc., se había superado.

El motivo central era el mostrador que debía ser amplio y, generalmente, de acero inoxidable o aluminio en su superficie para una fácil y rápida limpieza, dotado de objetos decorativos y asistido de altas banquetas al uso americano (fig. 7). Solía servir de fondo a una pintura mural o a un empapelado, en cuyo lienzo se apoyaban las estanterías, rebosantes de licores y aperitivos. Esta localización era frecuente y apropiada en este tipo de trabajos artísticos, dado que así adquirirían una presencia privilegiada y un papel protagonista en la decoración.

Como puede comprobarse, vuelven a recuperarse la pintura y la escultura ya empleadas en los años veinte y treinta (como se constata en cafés como el *Salduba*, en cuyos murales predominaba el tema de la música y del baile como emotiva vivencia de los tiempos modernos), hecho que conllevó que los arquitectos colaborasen con otros artistas como pintores, decoradores o escultores (fig. 8)⁵². En esta década fue habitual la colocación de pinturas murales de carácter exótico y festivo, así como de mosaicos y cerámica con los que se conseguían efectos ornamentales y cromáticos que renovaron la decoración de empaque y referencias clásicas de los años cuarenta (fig. 9). Se trataba de composiciones de grandes dimensiones relacionadas, en la mayoría de las ocasiones, con el nombre del establecimiento, como fue el caso de la *cafetería Niza* donde se recurrió a motivos franceses.

⁴⁹ Fernando Moreno Barberá, “Tienda de objetos de regalo, en Madrid”, *Revista Nacional de Arquitectura* 108 (1950): 515-18.

⁵⁰ Carlos Luis Marcos, “*CSH Program o el American way of life*. Iconos domésticos californianos de los 50”, *VLC arquitectura* 8, no. 1 (2021): 68.

⁵¹ Jorge Nonell, “Escaparates”, *Arte Comercial. Revista Técnica de Publicidad y Organización* 13 (1948): 55-57.

⁵² El local de este café se destinó anteriormente a sede del Banco Hispano-Suizo y para él se ejecutó este mural por el pintor coruñés Urbano Lugrís en 1952. Esta pieza, de grandes dimensiones, muestra un paisaje coruñés inspirado por la obra realizada por Pier Maria Baldi en 1669. Fue trasladado al espacio expositivo de la oficina principal de Abanca y restaurado en 2017. Hoy forma parte de la colección de arte Abanca. “El mural de Lugrís deja el bajo del local del Vecchio en A Coruña”, *La Voz de Galicia*, 30 de noviembre, 2016, s/n.

"BAHIA - COSTA"

DESAYUNOS Y APERITIVOS
PLATOS COMBINADOS



Don Hernando de Aragón, 1 ZARAGOZA Teléfono 12961

Fig. 7. Vista del interior de la cafetería Bahía-Costa de Zaragoza, 1960-1961 (*Guía turística de Zaragoza galardonada y subvencionada por el Excelentísimo Ayuntamiento de la ciudad*, Zaragoza, Ramiro González López, 1960-1961) (Biblioteca Municipal de Zaragoza).



Fig. 8. Urbano Lugrís, Mural en el antiguo *café Vecchio* (calle Real, núm. 74) de A Coruña, pintado en 1952 (colección privada).

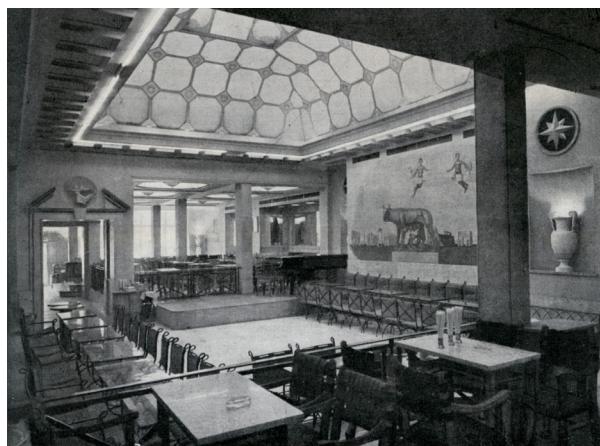


Fig. 9. Vista parcial de la zona central del *café Calatravas* (calle de Alcalá, núm. 31) de Madrid, y al fondo uno de los frescos de Daniel Vázquez Díaz, 1944 (*Cortijos y Rascacielos*, marzo de 1944) (colección privada).

La sencillez que se advierte en el exterior e interior se traslada a la planta. En caso de constar de una planta, el local se resolvía en dos partes diferenciadas, imponiéndose una tipología mixta. Así, la primera, para los “clientes de paso”, contaba con menores dimensiones y tenía como el *american bar* un mostrador y un parador que se colocaban en el mejor sitio, desde el cual se podía dominar la zona de estar en el salón. A ser posible se instalaban en la parte derecha según se entraba, por ser esta la más conveniente a la disposición del servicio como a la comodidad de la clientela acostumbrada a degustar en él, bien de pie o bien sentada en las altas banquetas, las bebidas, tapas o productos de repostería. A continuación, se encontraba un salón interno, alrededor del cual había barras metálicas para la colocación de sombreros, gabanes, bufandas, etc., y se disponían mesas (preferiblemente cuadradas o rectangulares), divanes y sillas.

Plano de modificación y ampliación de la maquinaria instalada en la Cafetería "Noche y Día" antiguo "Café Lisboa", sito en esta Capital, calle Mayor num.^{os} 1.

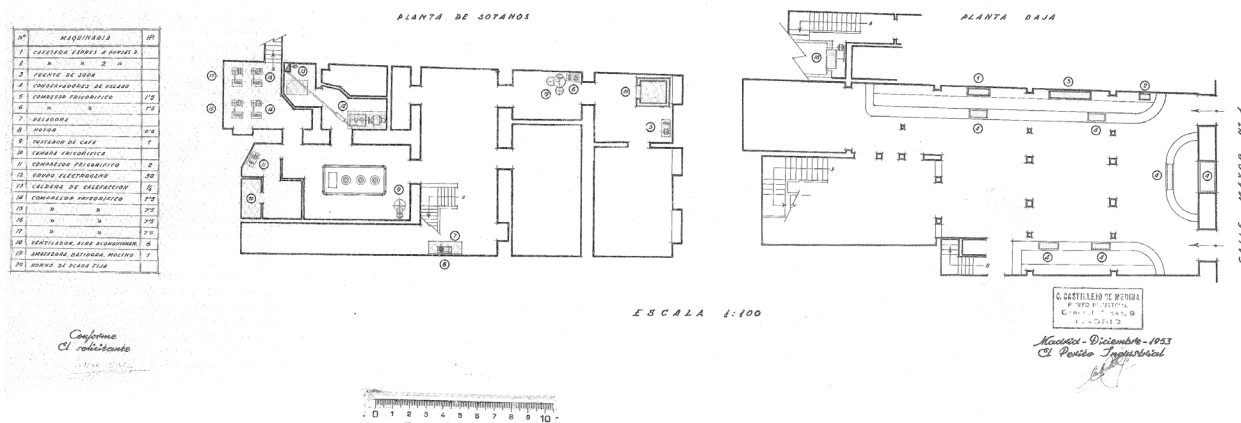


Fig. 10. Carlos Castillejo de Medina, Plano de modificación y ampliación de la maquinaria instalada en la *cafetería Noche y Día* (calle Mayor, núm. 1) de Madrid, diciembre de 1953 (Archivo de Villa de Madrid).

Por lo general, los locales destinados a cafetería tenían dos plantas para acoger con mayor capacidad sus diferentes servicios: sótano para maquinaria (frigorífica, compresores, horno, caldera de calefacción, etc.), almacén y cocina; y baja, de carácter público, para cafetería servida de los más modernos aparatos (cafetera a presión, armarios conservadores de helados y mariscos, etc.) (fig. 10)⁵³. Sin embargo, de manera excepcional, se desarrollaban con una planta más que se dedicaba a restaurante y salón de banquetes (cuando se ofrecían también estos servicios) o a un salón, más privado, para los partidarios de la tertulia y como recuerdo de los antiguos cafés (fig. 11). Así, la cafetería *Niza* destinó su planta superior a un amplio salón, donde los *habitués* se reunían. Sus butacas, tapizadas en terciopelo listado en blanco y negro, y sus paredes, en tonos en azul cielo, invitaban al bienestar y al reposo. Esta sensación de quietud y humanización se reforzaba por la abundancia de plantas en su interior⁵⁴, que perseguía reproducir ese ambiente doméstico que se buscaba en estos espacios: funcionalidad y confort al mismo tiempo.

⁵³ El antiguo *café Lisboa* (calle Mayor, núm. 1) de Madrid fue adquirido por José Mir Sastre en diciembre de 1947 para transformarlo en la *cafetería Día y Noche*. Ante su petición, el perito industrial Carlos Castillejo de Medina redactó, el 11 de diciembre de 1953, un proyecto para la instalación de un sistema de calefacción y refrigeración. AVM, Secretaría, Sección 39, Caja 383, expediente núm. 45: “Expediente a D. Manuel Sainz Pardo por licencia de apertura de café de Lisboa, en calle Mayor, núm. 1”, 1959.

⁵⁴ Yangüela, “‘Cafetería Niza’ abre sus puertas en la ciudad”, *Heraldo de Aragón*, 12 de septiembre, 1959, 5.



Fig. 11. Aspecto del interior de la *cafetería Lago* de Santander, 1958 (*Revista Nacional de Arquitectura*, julio de 1958) (Biblioteca de María Moliner de Zaragoza).

blecimiento era solo comparable con los similares de París, Roma y otras poblaciones europeas". Con motivo de este acto se obsequió con un almuerzo y con helados a 150 niños acogidos en esta institución benéfica. Los dueños se propusieron montar un negocio completamente diferente, dado que era necesario renovarse de acuerdo con los tiempos.



Fig. 12. Anuncio publicitario de la *cafetería Sukro* de Zaragoza, 1961 (*Guía turística de Zaragoza galardonada y subvencionada por el Excelentísimo Ayuntamiento de la ciudad*, Zaragoza, Ramiro González López, 1960-1961) (Biblioteca Municipal de Zaragoza).

Punto y coma... Coma en un punto. Las primeras cafeterías al "estilo americano" para una ciudad cosmopolita

En este apartado analizamos los proyectos de cafeterías de más envergadura y repercusión (*Sukro*, *Las Vegas* e *Italia*) que se instalaron en la ciudad de Zaragoza durante la década de los cincuenta, siguiendo en la exposición un criterio cronológico.

Sukro, la primera cafetería al "estilo americano"

El 9 de abril de 1955 abrió sus puertas un magnífico establecimiento (en el número 6 del paseo de la Independencia) dedicado a cafetería, heladería y pastelería con la denominación de *Sukro*⁵⁵ (fig. 12), que ocupó el emplazamiento de *Los Nuevos Espumosos*, cuyo proyecto había sido formulado por el arquitecto Manuel Ambrós Escanellas en octubre de 1939⁵⁶.

El local del *Sukro*, nombre que resultó de la contracción de dos firmas comerciales, fue bendecido, como era habitual en la época, por el reverendo Salvador Torrijos, capellán del Hogar Pignatelli de Zaragoza, quien destacó que "este modernísimo y confortable esta-

En la sección de cafetería se introdujo la costumbre americana de numerar los platos para facilitar el servicio del mostrador, existiendo una amplia carta con lo más variado que podía pedirse en coctelería.

El 28 de marzo de 1959 se inauguraba una nueva barra americana que se instaló al fondo del local, y donde podían degustarse surtidos platos de cocina, tapas frías y calientes⁵⁷. Poco tiempo después, su propietario, Alfonso García, emprendió una reforma para dotar a esta cafetería de mayor capacidad y más servicios (un salón comedor, un bar y una cocina), que corrió a cargo de la firma José Gotor. Su inauguración, de manera privada, tuvo lugar el 30 de diciembre de 1960, y un día después para el público⁵⁸.

Las Vegas, más que sabor norteamericano

En la floreciente Zaragoza de mediados de los cincuenta, la sociedad Hijos de Domingo García S.R.C. se embarcaba en un ambicioso proyecto hostelero bajo el nombre de *Las Vegas* en el núm. 5 del céntrico paseo de la Independencia, en aquel momento la arteria

⁵⁵ "Inauguración de la cafetería 'Sukro'", *Amanecer*, 10 de abril, 1955, 5.

⁵⁶ AMZ, Sección de Fomento, Licencias de obras, Caja 3.191, expediente núm. 4.554: "Víctor Alejandre, ampliación de obras en Independencia nº 6 'Los Nuevos Espumosos'", 1939.

⁵⁷ "Nueva instalación en la cafetería Sukro", *Amanecer*, 29 de marzo, 1959, 4.

⁵⁸ "Restaurante-Bar SUKRO", *Heraldo de Aragón*, 4 de enero, 1961, 15.

principal de la ciudad. Esta sociedad contaba con otros establecimientos de homónimo destino. La elección de este emplazamiento no fue casual, sino que respondió a que en este eje urbano se concentraban los principales lugares de sociabilidad: los cines *Dorado*, *Palafox*, *Monumental*, *Argensola*, *Coliseo-Equitativa*, *Alhambra* y *Actualidades*⁵⁹, o los cafés *Alaska* y *Avenida* (paseo de la Independencia, núm. 26), a los que vino a sumarse esta cafetería que, desde su apertura, prometía convertirse en el símbolo de su época.

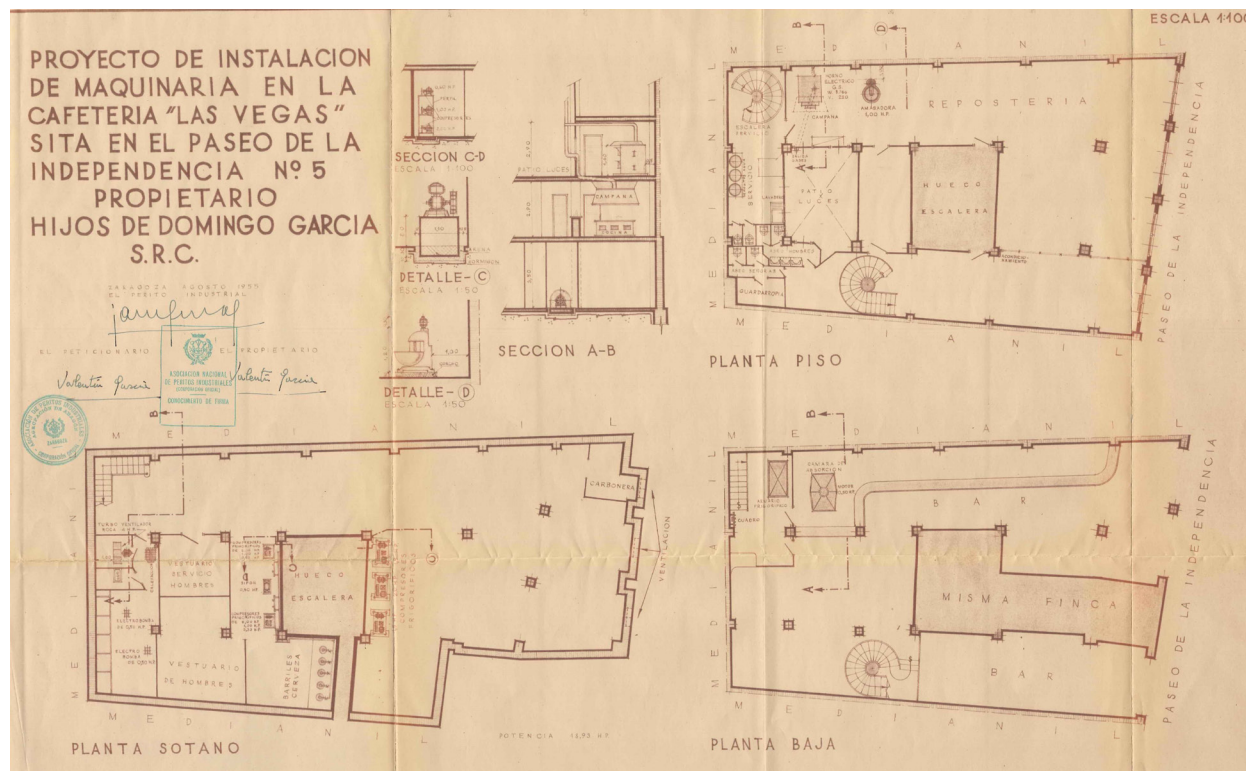


Fig. 13. Plano. Proyecto de instalación de maquinaria en la *cafetería Las Vegas* de Zaragoza, agosto de 1955 (Archivo Municipal de Zaragoza).

La sociedad propietaria solicitó, en agosto de 1955, el oportuno permiso municipal para la instalación de la maquinaria necesaria para su funcionamiento, que fue concedido un mes después (fig. 13). Como los dueños expresaron en este escrito:

Con su instalación se pretendía dotar a Zaragoza de una nueva cafetería, digna de su rango, con todos los adelantos de las industrias de esta clase: armarios frigoríficos para la conservación de alimentos, mostradores refrigerados Zerostand (e instalados por primera vez en España) de acero inoxidable, vitrinas con compartimentos, instalaciones especiales para la conservación y fabricación de helados, enfriamiento inmediato de la cerveza, horno eléctrico, etc.⁶⁰.

Por tanto, para satisfacer debidamente a su clientela, el local fue equipado con los últimos adelantos tecnológicos en materia de hostelería, así como se servían los mejores productos del mercado.

⁵⁹ Para más información sobre los cines de Zaragoza se recomienda la consulta de Amparo Martínez Herranz, *Los cines en Zaragoza, 1896-1936* (Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza, 1997).

⁶⁰ Archivo Municipal de Zaragoza. Edificio Seminario [en adelante AMZES], Sección de Fomento, Licencias, Caja 200745, expediente 29836, “Hijos de Domingo García, S.R.C., instalación cafetería Las Vegas en el paseo de la Independencia, 5”, 1955.

AYER...
abrió sus puertas al público

Las Vegas

Con un nombre evocador y una instalación maravillosa, inicia su vida comercial, ofreciendo al público de Zaragoza el más suntuoso establecimiento de Europa, dedicado a...

- CAFETERIA
- HELADERIA
- MARISQUERIA
- SALA de TÉ

El más selecto servicio en un ambiente cautivador, lleno de atractivos y novedades

NI UN SOLO ZARAGOZANO DEJARA DE VISITAR

Las Vegas

P.º INDEPENDENCIA, 5

Fig. 14. Anuncio de la *cafetería Las Vegas*, 1955 (*Amanecer*, 10 de septiembre de 1955) (Biblioteca de la Diputación Provincial de Zaragoza).

integral de la cafetería, supieron interpretar como una clave de éxito, no dudando en incorporar esta estética al diseño del nuevo negocio de los hermanos García⁶⁸.

La que fue calificada como “la mejor cafetería de España”⁶¹ quedó inaugurada el 9 de septiembre de 1955 con una completa, moderna y lujosa instalación que no tenía parangón en la ciudad (fig. 14). Estaba distribuida en tres alturas (sótano, baja y principal) articuladas en torno a un hueco de escaleras y a un patio de luces, y contaba con dos entradas. Ocupaba un amplio solar, con desarrollo en profundidad. La planta sótano se destinaba para maquinaria, carbonera, almacén y vestuario, y en las dos restantes se ofrecían servicios independizados de cafetería, cervecería, heladería, pastelería y marisquería. Asimismo, contaba con un salón en la planta baja, mientras la principal estaba ocupada por un salón de té. A esta planta superior se tenía acceso por una artística y original escalera de caracol (con barrotes metálicos y pasamano de madera), de exclusiva creación de la casa Loscertales.

Sus puertas de vidrio anunciaban la elegancia y el confort de su interior, con paredes que se cubrieron con paneles de caoba y por dibujos y pinturas, y con un cómodo mobiliario⁶². Responsable directo de este éxito fue la reputada casa de muebles y decoración Loscertales⁶³, que, bajo la dirección de Simón Loscertales Bona⁶⁴, se había hecho cargo de la decoración de otros espacios emblemáticos de Zaragoza como el *cine Palafox* o el *Gran Hotel*⁶⁵, aunque sin duda fue este uno de sus trabajos más celebrados por el novedoso y atractivo aire norteamericano que impregnaba el conjunto. Esta cafetería fue punto de referencia y de encuentro para miles de zaragozanos⁶⁶.

Como hemos comentado anteriormente, *Las Vegas* es deudora de la influencia norteamericana que empezaba a recorrer la ciudad, puesto que desde su nombre hasta su decoración pone de manifiesto el fenómeno que comenzaba a vivir Zaragoza. Un año escaso había pasado desde que llegaron los primeros estadounidenses a la base militar, y con ellos el gusto por todo lo que provenía del país aliado, una admiración que los dibujantes Antonio Ruiz Asensio⁶⁷ y Julio Martínez Palacín, responsables del proyecto y de la decoración

⁶¹ J.F. Avellaneda, “Las Vegas, de Zaragoza, es la cafetería mejor instalada de España”, *Fotos. Semanario gráfico*, 12 de noviembre, 1955, s/n.

⁶² “Apertura de Las Vegas”, *Amanecer*, 11 de septiembre, 1955, 3.

⁶³ J.F. Avellaneda, “Visita a la fábrica de muebles y bronce de Simón Loscertales”, *Fotos. Semanario gráfico*, 12 de noviembre, 1955, s/n. En el Centro de Historias de Zaragoza se celebró una exposición dedicada a Simón Loscertales Bona y a su empresa familiar (1890-1995), entre el 2 de febrero y el 2 de abril de 2017. Fue un referente en el arte del mueble y de las artes decorativas. Esta exposición fue comisariada por Sergio Artiaga Royo.

⁶⁴ Bajo sus proyectos y dirección técnica colaboraron en esta cafetería los hermanos Alfonso (instalación eléctrica); Antonio Arnal (talleres de construcción de hojalatería y fontanería); los talleres de Castor Ortega (construcción de mostradores); La Veneziana; y Refrigeración Servicio, S.L. *Amanecer*, 13 de septiembre, 1955, 8.

⁶⁵ Sobre este edificio y la intervención de Loscertales se recomienda la consulta de Mónica Vázquez Astorga, “La arquitectura del alojamiento. El *Gran Hotel* de Zaragoza (España) (1929) como paradigma de modernidad”, en *Storia dell’Arte in tempo reale*, eds. Massimo Moretti, Julie Pezzali y Antonella Sbrilli (Roma: Edizioni Nuova Cultura, 2023), 133-52.

⁶⁶ “Apertura de Las Vegas”, *Amanecer*, 11 de septiembre, 1955, 3.

⁶⁷ A este artista (Zaragoza, 1922-2011) se le dedicó una exposición en el palacio de Montemuzo de Zaragoza en 2010. Eduardo Laborda, comis., *Antonio Ruiz Asensio. Zaragoza años sesenta* (Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza, 2010), catálogo de exposición.

⁶⁸ Grau Tello, “La pintura mural”, 136.

El proyecto preveía también la realización de dos murales y de relieves escultóricos distribuidos por la fachada y por las diferentes salas de *Las Vegas*. En concreto, un relieve del artista Francisco Rallo, titulado *África*, y una columna decorada con pintura mural (que transportaba al continente americano)⁶⁹ daban la bienvenida a la clientela que accedía por la entrada principal, correspondiente a la zona de cafetería (fig. 15). La inclusión de decoración artística en la fachada fue una decisión novedosa que le diferenciaba del resto de locales, donde la presencia de murales quedaba reservada para el interior.

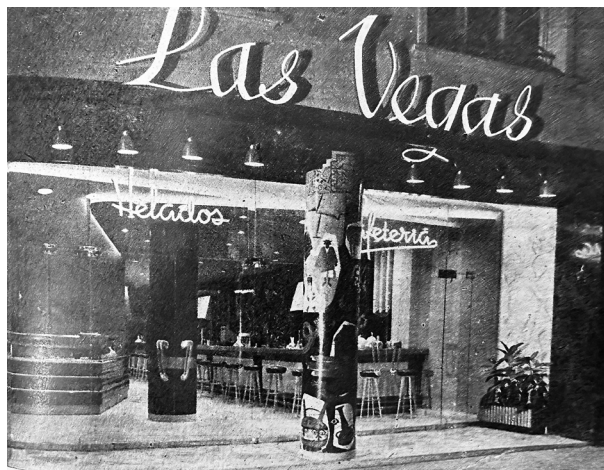


Fig. 15. Entrada a la *cafetería Las Vegas*, 1955 (Fotos. *Semanario gráfico*, 12 de noviembre de 1955) (Biblioteca de la Diputación Provincial de Zaragoza).

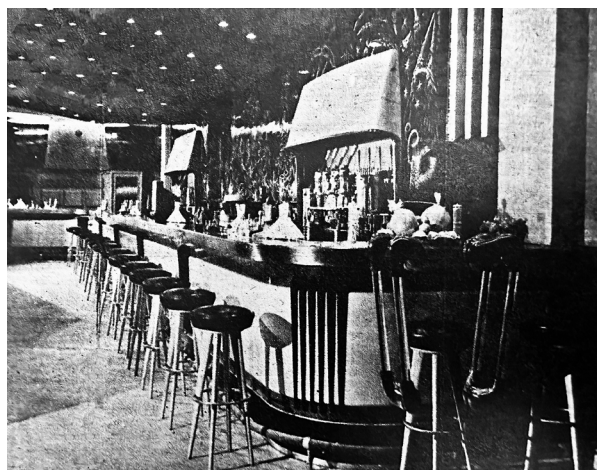


Fig. 16. Vista del interior de la *cafetería Las Vegas*, 1955 (Fotos. *Semanario gráfico*, 12 de noviembre de 1955) (Biblioteca de la Diputación Provincial de Zaragoza).

En su espacio interior, la larga barra, que recorría toda la sala en su longitud, estaba presidida por un extenso mural, de autoría desconocida, en el que reinaba un mundo festivo y de diversión (protagonizado por la música y el baile) que reflejaba una actitud vitalista que poco a poco empezaba a resurgir en el país (fig. 16). Por su parte, en el salón, situado al fondo de la planta, había una pintura de grandes dimensiones, obra de la pintora coruñesa María Antonia Dans⁷⁰, que desapareció años después de su ejecución. Se trata de la primera pintura mural realizada por una mujer en Zaragoza, y, con ella, se abría un camino que poco después seguirían otras artistas de la ciudad, animadas por su ejemplo como fue el caso de María Pilar Burges Aznar⁷¹ quien, seguramente, fue conocedora de esta intervención que la animaría a iniciarse, tan solo dos años después, en la decoración mural de establecimientos comerciales y hosteleros. Esta obra estaba dedicada a un universo exótico poblado por gentes trabajadoras, barcos y bodegones con los frutos que los campesinos sacan de la tierra⁷².

⁶⁹ En la base de esta columna se pintaron los huacos Nazca (Perú), mientras que en el remate parece que se imitó la parte superior de las cilíndricas chullpas de Sillustani. Esta información fue amablemente proporcionada por el profesor Rodrigo Gutiérrez Viñuales, catedrático de Arte Latinoamericano de la Universidad de Granada.

⁷⁰ Esta artista se dio a conocer a raíz de su exposición celebrada en el Ateneo de Madrid en 1954. Mariano Sánchez de Palacios, “Los artistas en su estudio. María Antonia Dans”, *Fotos. Semanario gráfico*, 23 de abril, 1960, s/p.

⁷¹ Pintora nacida en 1928 en Zaragoza. Entre 1957 y 1959 destacan sus trabajos murales, como el que llevó a cabo en la *cafetería-restaurant La Vital* (Coso, núm. 46), bajo la dirección de Fernando Ballestín. En su interior se disponía un mostrador que tenía como fondo una gran pintura mural de 14 m² ejecutada por esta artista, en la que plasmó la tónica de la vida moderna. También realizó en 1959 un mural para la *cafetería París* (paseo de las Damas, núm. 11), junto al cine de mismo nombre, en un tono similar al que tenía la *cafetería Las Vegas* (Sepúlveda Sauras, *Tradición y modernidad*, 355). Sobre esta pintora se recomienda la consulta de Jesús Pedro Lorente Lorente, comis., *María Pilar Burges. Retrospectiva 1949-1986* (Zaragoza: Ayuntamiento de Zaragoza, 2012), catálogo de exposición, y María Burges Plasencia, comis., *Mujeres. María Pilar Burges* (Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2020), catálogo de exposición.

⁷² Para el estudio de estos murales y del relieve escultórico, véase Grau Tello, “La pintura mural”, 137-41.

Aunque durante los años cuarenta y primeros cincuenta eran ya varios los cafés y restaurantes de la ciudad que animaban sus paredes con pinturas murales, el caso de *Las Vegas* marcó un antes y un después, convirtiéndose en todo un referente a tener en cuenta para el resto de establecimientos que fueron abriendo en la ciudad.

Las Vegas se mantuvo en su privilegiada posición hasta los años ochenta, momento en que se adentró en una fase de decadencia que se fue prolongando hasta los noventa. Fue entonces cuando el local pasó a manos de una franquicia que abrió allí un nuevo café en el que ya no tuvo cabida la decoración de *Las Vegas* y se transformó por completo su decoración interior. El paso del tiempo y la ferocidad de las modas, sumado a la presión que ejercía la llegada de nuevos negocios, pudieron con *Las Vegas*, que dio paso a una de esas cafeterías estandarizadas que sustituyen lo propio y original por la aburrida decoración seriada con la que las franquicias y las cadenas homogenizan las ciudades. Una vez más, un trozo de la historia reciente de la ciudad se perdía irremediablemente. En ese lugar donde se inauguró *Las Vegas* en 1955 abrió sus puertas el 3 de noviembre de 2014 una cafetería llamada del mismo modo.



Fig. 17. Aspecto del interior de la *cafetería México* de Zaragoza, octubre de 1957 (*Amanecer*, 15 de octubre de 1957) (Archivo Municipal de Zaragoza).

A esta cafetería se sumaron pronto otras que tuvieron como modelo *Las Vegas*, como fue *Mónaco* (Gran Vía, núm. 11)⁷³; *Florida* (paseo de Fernando el Católico, núm. 29)⁷⁴, el 13 abril y el 18 de abril de 1957, respectivamente; *Roma* (paseo de la Independencia, núm. 14, donde había estado *La Granja Dorée*)⁷⁵, que según referencias periodísticas era “perfecta, moderna, hermosa y para todas las horas y todos los gustos”⁷⁶; y *México* (sita en la plaza de Nuestra Señora del Pilar, 7, frente a la puerta alta del templo)⁷⁷, a cargo de Calixto Ruiz⁷⁸, que se inauguraron el 11 de octubre de 1957. El acto de bendición de la *cafetería México* fue oficiado por el reverendo Práxedes Alonso, arcediano de la basílica del Pilar. Este establecimiento fue decorado en clave moderna por Antonio López

⁷³ “Establecimientos zaragozanos”, *Amanecer*, 14 de abril, 1957, 3.

⁷⁴ Además de haber sido instalada “con gran gusto y comodidades”, estaba regentada por personal acreditado y competente en la materia, aspectos que también se valoran en estos establecimientos. Su local fue bendecido por el reverendo padre Vicente de la Eucaristía, y seguidamente quedó abierto al público, siendo punto de reunión de la más selecta concurrencia. “Apertura del bar Florida”, *Amanecer*, 20 de abril, 1957, 5.

⁷⁵ La *Granja Dorée* (situada contigua al *cine Doré* y en el lugar en el que estuvo el *café Universal* y luego un bar) abrió sus puertas a mediados de mayo de 1932, publicitándose en la prensa de la época como “el *café bar* al que las señoritas podían acudir para sus meriendas y aperitivos con la misma confianza que podían hacerlo los hombres”. Emilio Colás Laguía, “La Granja Dorée, que acaba de abrir sus puertas al público con éxito tan grande como merecido”, *Heraldo de Aragón*, 22 de mayo, 1932, 6.

⁷⁶ “Zaragoza cuenta con otra magnífica instalación comercial. Estilo, tono y significación de la cafetería ‘Roma’”, *Amanecer*, 15 de octubre, 1957, 12.

⁷⁷ “El pasado viernes se procedió a bendecir e inaugurar la nueva cafetería ‘México’”, *Amanecer*, 15 de octubre, 1957, 4.

⁷⁸ AMZ, Sección de Propiedades, Caja 7710, expediente 27020, “Calixto Ruiz Bóveda sobre colocar dos sombrillas móviles entre los veladores de la cafetería México”, 1960. Esta cafetería permaneció abierta con esta denominación hasta 1983. Miguel Ramos Vicente solicitó el 22 de diciembre de 1983, en nombre y representación de Hostelería Aragonesa, licencia de apertura de este local, obteniéndola en febrero de 1984 (AMZES, Sección de Medio Ambiente (Industrias), Licencias, Caja 210767, expediente 28551: “Hostelería Zaragozana, S.A. sobre apertura cafetería en la plaza del Pilar, 7”, 1984). Fue en julio de 1984 cuando José María Castro Montes, en nombre y representación de Hostelería Zaragozana, S.L., solicitó licencia de apertura de la *cafetería Augusta*, que se concedió el 23 de julio de 1984 (AMZES, Sección de Hacienda, Licencias, Caja 210757, expediente MA1787: “Hostelería Zaragozana, S.A. sobre apertura cafetería en la plaza del Pilar, 7, planta baja”, 1984). Asimismo, el 17 de julio de 1984, José María Castro Montes pidió licencia para la instalación de climatización y ventilación, cuyo proyecto data de marzo de 1988 y fue redactado por el ingeniero técnico industrial Pedro Funes Peinado (AMZES, Sección de Urbanismo, Licencias, Caja 210800, expediente 472154: “Hostelería Zaragozana, S.L. Licencia climatización y ventilación cafetería en la plaza del Pilar, 7”, 1984).

Calderón, un joven artista sevillano afincado en Zaragoza que ya había decorado varios locales de esta clase (fig. 17)⁷⁹.

Como puede comprobarse, la proximidad de las fiestas del Pilar solía ser el momento más idóneo para la inauguración de cafeterías y salas de fiestas, señales inequívocas de animación y evasión. En cierto modo, se considera que estas fiestas abren y cierran lo que pudiera llamarse el “año zaragozano”.

Aromas de Italia: cafetería Italia

Los últimos años de la década de los cincuenta continuaron con esta animación social, que era reflejo especular de una etapa política y económica de mayor bonanza y estabilidad.

El 29 de marzo de 1958 fue bendecida e inaugurada la *cafetería Italia* (calle del Coso, núm. 64, esquina con la calle de Jerónimo Blancas, número 2, frente al *teatro Principal*), que fue dotada con todos los adelantos modernos⁸⁰. Se ubicó junto al negocio de helados que venía funcionando en el Coso, núm. 64, y cuyo local fue también reformado. Era propiedad de la familia Fuoli (oriunda del Véneto), que introdujo los acreditados helados italianos en esta ciudad. Ángel Fuoli había fundado, hacía 25 años, una heladería en el paseo de la Independencia, núm. 29, que rápidamente alcanzó (y sigue alcanzando) una notable reputación.

La *cafetería Italia* se instaló en la planta baja de un edificio recientemente construido⁸¹, y las obras fueron realizadas por construcciones Bravo⁸². Gracias a sus dos frentes de fachada con amplios ventanales y puertas acristaladas recibía una generosa iluminación natural en su interior. Higinio Fuoli Battistin (hijo de Ángel) solicitó, el 10 de marzo de 1958, licencia municipal para el proyecto de portada (con 8 huecos) de este establecimiento, que fue concedida el 25 de marzo de ese año⁸³.

La composición de la portada fue concebida con una línea moderna y sencilla por el arquitecto municipal Marcelino Carqué Aniesa, en febrero de 1958 (fig. 18). Los machones de ambas fachadas se revistieron con mosaico vítreo (color azul). Su parte inferior terminaba sobre un pequeño zócalo o rodapié (0,30 metros de altura) de mármol gris. Los lienzos o entrepaños sobre huecos se entonaron con pintura esmalte en tono gris. Todo el conjunto quedó coronado con una marquesina. El presupuesto de obra alcanzó la cantidad de 45.000 pesetas⁸⁴.

Este nuevo local fue bendecido por el párroco de la iglesia de San Gil, Camilo Pitarch, y en este acto estuvo presente Carlos Baratto, cónsul de Italia en Zaragoza. Fue amueblado con un cómodo mobiliario (con mesas y confortables butacas) y decorado con un amplio mural situado detrás de la barra, de autoría desconocida, en el que se representaban diferentes vistas relacionadas con la denominación del negocio y, en concreto, del paisaje urbano de Roma, Florencia, Venecia o Nápoles (fig. 19). A esta distinción se sumaba el esmerado servicio de *barmans* y camareras que atendían las mesas y el mostrador⁸⁵.

⁷⁹ “El pasado viernes se procedió a bendecir e inaugurar la nueva cafetería ‘México’”, *Amanecer*, 15 de octubre, 1957, 4.

⁸⁰ “Actualidad local. Zaragoza cuenta con un nuevo y magnífico establecimiento: la cafetería ‘Italia’, instalada en el céntrico Coso”, *Heraldo de Aragón*, 1 de abril, 1958, 14.

⁸¹ Los arquitectos autores del proyecto (fechado en septiembre de 1948) y directores de las obras de este edificio con destino mixto (comercios, oficinas, viviendas y estudios) fueron Miguel Ángel Navarro Pérez y su hijo José Luis Navarro Anguela. Consta de sótano y diez plantas sobre la rasante de la acera. El sótano y los bajos se dedicaron a uso comercial. AMZES, Sección de Fomento, Licencias, Caja 200370, expediente 53: “Mariano Sancho de La Sala, derribar y reconstruir edificio para viviendas, comercios, etc. en Coso, 78-80, angular a Blancas, 2”, 1949; y Sección de Fomento, Licencias, Caja 200441, expediente 4595: “Mariano Sancho de la Sala, construir galería subterránea en Coso, 64, angular a Blancas, 2”, 1950.

⁸² Al frente de esta empresa se encontraba el aparejador Antonio Bravo Garrido.

⁸³ AMZES, Sección de Fomento, Licencias, Caja 200896, expediente 10776: “Higinio Fuoli Battistin, proyecto de portada decoración cafetería Italia y helados italianos en Coso, 64, y Blancas, 2”, 1958.

⁸⁴ *Idem*.

⁸⁵ “Actualidad local, Zaragoza cuenta con un nuevo y magnífico establecimiento: la cafetería ‘Italia’, instalada en el céntrico Coso”, *Heraldo de Aragón*, 1 de abril, 1958, 14.

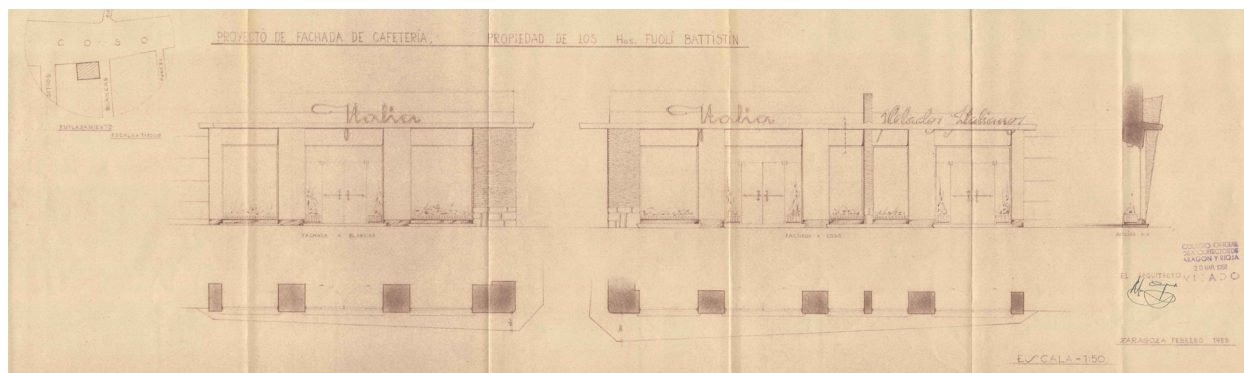


Fig. 18. Marcelino Carqué, Plano. Proyecto de fachada para la *cafetería Italia* de Zaragoza, febrero de 1958 (Archivo Municipal de Zaragoza).



Fig. 19. Aspecto del interior de la *cafetería Italia* y de su mural, abril de 1958 (*Heraldo de Aragón*, 1 de abril de 1958) (Archivo Municipal de Zaragoza).

Gracia Clavería⁸⁹. Fue emplazado en una arteria principal que se expandía a un ritmo vertiginoso y que se vio dotada de un nuevo establecimiento que categorizaba a la ciudad. El proyectista y decorador Julio Lafita volcó toda su imaginación y arte para hacer de este lugar, con una perfecta conjunción de colores, motivos decorativos y luminotecnia, una estancia elegante y agradable. Previamente a su inauguración el reverendo padre Luis María Heras procedió a la bendición de las instalaciones. Sobre la amplia entrada de vidrio se anunciaba su nombre en rótulo luminoso. Nada más traspasar la puerta la clientela se encontraba con una larga barra americana, con tablero de formica, frente de junco tropical, y ornada con artísticos trabajos de forja. Frente a la misma, en estantes magníficamente distribuidos, se disponían las botellas. Y, sobre ellas, aprovechando una extensa zona de la pared, destacaba un cuadro del joven pintor zaragozano Juan Gimeno Guerri⁹⁰, que dada su vocación paisajista representó

El industrial Mariano Oliván Cajal cogió en traspaso esta cafetería, en febrero de 1960⁸⁶. Bajo su gestión, la decoración de su portada fue renovada en julio de 1969, conforme al proyecto formulado por el arquitecto Santiago Castellot Marín, que afectó a seis huecos (fig. 20). Estos trabajos se concretaron en la instalación del aplacado de mármol, de unos escaparates para exposición y de dos rótulos luminosos en plástico (uno en cada calle). Los huecos destinados a escaparates y acceso se cerraron mediante lunas de vidrio montadas sobre cercos metálicos de acero inoxidable. El coste de esta obra ascendió a 85.000 pesetas⁸⁷.

El éxito alcanzando por estas cafeterías pronto motivó a otros empresarios. Así, el 22 de mayo de 1959 abrió sus puertas el *Jamaica bar* (paseo de Fernando el Católico, núm. 43)⁸⁸, a cargo de Juan

⁸⁶ AMZ, Sección de Hacienda, Caja 14627, expediente 6072: “Mariano Oliván sobre apertura Cafetería Italia, por traspaso, en Coso, 64”, 1960.

⁸⁷ AMZES, Sección de Urbanismo, Licencias, Caja 202349, expediente 24630: “Manuel Miguel Telmo, decoración portada Coso 64”, 1969.

⁸⁸ “Jamaica bar, un nuevo establecimiento que categoriza a nuestra ciudad”, *Amanecer*, 23 de mayo, 1959, 4.

⁸⁹ AMZ, Sección de Hacienda, Caja 14660, expediente 48950: “Juan Gracia sobre apertura de Bar Jamaica en Fernando el Católico, 43”, 1960. Este establecimiento continúa abierto en la actualidad.

⁹⁰ Jesús Pedro Lorente Lorente, ed. y sel., *AZPEITIA, Ángel. Exposiciones de arte actual en Zaragoza. Reseñas escogidas, 1962-2012* (Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2013), 115-16.

unas escenas de la famosa isla que daba nombre a este establecimiento. Este espacio comunicaba con un “saloncito coqueto y acogedor”.

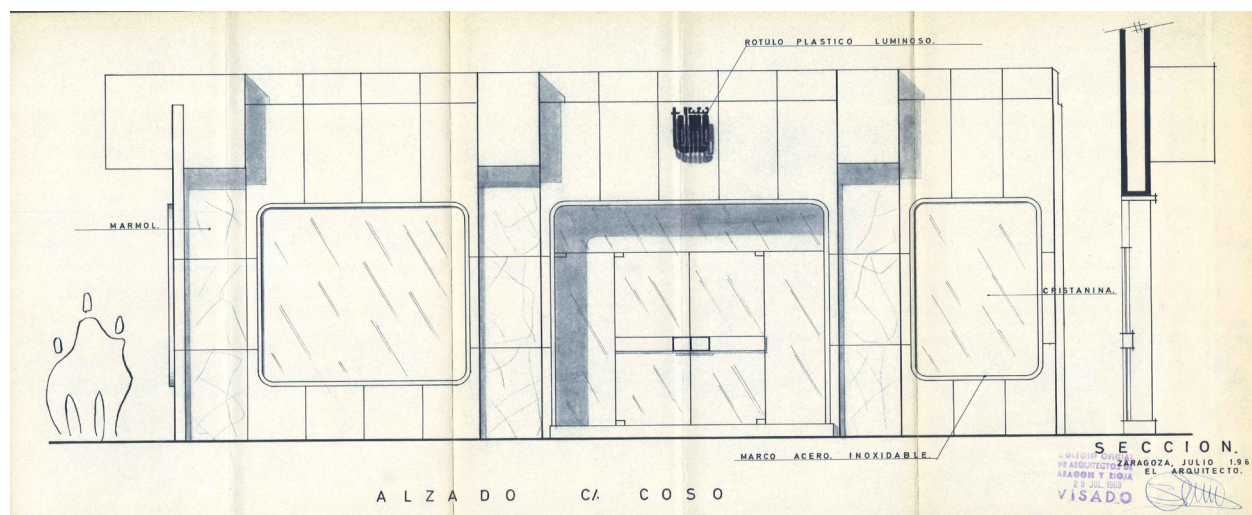


Fig. 20. Santiago Castellot Marín, Plano. Sección. Alzado calle Coso. Proyecto de fachada para la *cafetería Italia*, julio de 1969 (Archivo Municipal de Zaragoza)..

Y, para cerrar la década de los cincuenta, en julio de 1959 abrió sus puertas *Los Fueros* (paseo de Fernando el Católico, 42)⁹¹; *Niza* (paseo de Sagasta, núm. 13)⁹², el 10 de septiembre de 1959, bajo la dirección de Jaime Contijoch Fontanals; y *El Diablo Rojo* (paseo de Fernando el Católico, 41), el 7 de abril de 1960, por los hermanos José Luis y Andrés Vicente que perseguían “satisfacer cualquier deseo en coctelería y cocina americana”⁹³.

Conclusiones

En los años cincuenta Zaragoza experimentó un resurgir urbanístico y una intensa actividad constructiva y económica que conllevó la renovación de su imagen urbana con la demolición de viejas edificaciones que fueron sustituidas por modernos edificios. También la hostelería zaragozana se vio favorecida por esta situación y alcanzó un notable prestigio gracias a la apertura de establecimientos de categoría europea donde la vida social se manifestaba más intensamente. Sus nombres, *Las Vegas*, *Roma*, *Florida* o *París*, evocaban capitales modernas y sus servicios se rendían a los modos de vida norteamericana. A través de esta tipología específica irrumpieron los primeros aires de modernidad, que habían sido sofocados en los últimos años de la contienda civil y durante la década de los cuarenta, y que se consolidarían en los sesenta en la sociedad y en la cultura arquitectónica españolas. Testimonio de ello es, por ejemplo, el Gobierno Civil en Tarragona, obra de Alejandro de la Sota Martínez, quien ganó el concurso en 1957 con una definición intensa de modernidad; o el pabellón proyectado por José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún para representar a España en la Exposición Universal de Bruselas (1958), que podría ser considerado como el hito histórico que marcó el momento en que la arquitectura moderna se convirtió en estilo oficial.

Del mismo modo que había sucedido con los históricos cafés que cedieron terreno a las cafeterías al “estilo americano”⁹⁴, estas sufrieron de manera generalizada una lánguida agonía y fueron cerrando sus puertas en las décadas

⁹¹ “Cafetería ‘Los Fueros’ instalada en Fernando el Católico, n.º 42”, *Heraldo de Aragón*, 25 de julio, 1959, 6.

⁹² Yangüela, “‘Cafetería Niza’ abre sus puertas en la ciudad”, *Heraldo de Aragón*, 12 de septiembre, 1959, 5.

⁹³ “El Diablo Rojo abre sus puertas en Zaragoza”, *Amanecer*, 8 de abril, 1960, 2.

⁹⁴ Ángel del Río López, *Los viejos cafés de Madrid* (Madrid: Ediciones La Librería, 2003), 83.

de los ochenta y noventa, llegando en algunos casos a traspasar el siglo XXI. Sus locales fueron (y son) adquiridos por empresas de restauración que se ocupan de su rehabilitación como uso comercial para alquilarlos posteriormente a multinacionales, teniendo en cuenta su buena ubicación dentro de la ciudad y la estructura arquitectónica de los inmuebles. Así, en Madrid, el 10 de enero de 2017 cerró la cafetería *Nebraska* (Gran Vía, núm. 55) debido a la situación financiera de la sociedad Nebraska Blanco Hermanos⁹⁵. El cierre de esta cadena siguió al sufrido en los últimos tiempos por la cervecería *Santa Bárbara*, *Riofrío* o *California* y recuerda al que en 2015 vivió el centenario *café Comercial* ubicado en la Glorieta de Bilbao.

Como evidencia la expresión *Tempus edax rerum*, las cafeterías tampoco pudieron resistir la presión de los nuevos tiempos y el imperio del progreso técnico. El corazón de los consumidores ha sido conquistado por las asépticas cadenas multinacionales.

MÓNICA VÁZQUEZ ASTORGA es Profesora Titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza. Sus líneas de investigación están relacionadas con la historia de la arquitectura contemporánea, la arquitectura docente, los actos de masas y sus espacios de representación durante el franquismo, los cafés históricos europeos como espacios para la sociabilidad pública, el arte del cartel, el humor gráfico y el mundo del dibujo y sus protagonistas. Sobre estos temas ha realizado varias publicaciones en forma de libros, capítulos de libros y artículos como *Escuelas de enseñanza primaria pública en Aragón (1923-1970)* (2013), *Cronaca dei caffè storici di Firenze: 1865-1900* (2015), *Le Scuole Leopoldine di Firenze e la loro storia (1778-1976)* (2019), “Francisco Ugalde Pardo (1901-1978), dibujante de prensa. De retratista de la vida zaragozana a caricaturista teatral” (*Trocadero*, 2021), *Panorama de Madrid y de sus cafés como espacios para la práctica de la sociabilidad pública (1765-1939)* (2022) o “Los fastos en el primer franquismo: celebraciones para conmemorar aniversarios históricos de la Guerra Civil” (*Artigrama*, 2022). Actualmente es directora de la revista *Artigrama* del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza y pertenece al Instituto de investigación en Patrimonio y Humanidades de esta Universidad.

Email: mvazquez@unizar.es

Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7849-8772>

⁹⁵ “Las cafeterías Nebraska echan el cierre tras 60 años de actividad en la capital y dejan sin trabajo a 92 empleados”, *El Mundo*, 11 de enero, 2017, s/n; y “Madrid llora la desaparición de las cafeterías Nebraska”, *La Vanguardia*, 13 de enero, 2017, s/n.

Los cursos de arte de José Camón Aznar en la UIMP (1967-1975)

José Camón Aznar's Art Courses at the UIMP (1967-1975)

Daniel A. Verdú Schumann
Universidad Carlos III de Madrid

Fecha de recepción: 24 de junio de 2024
Fecha de aceptación: 14 de octubre de 2024

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 36, 2024, pp. 75-92
ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562
<https://doi.org/10.15366/anuario2024.36.004>

RESUMEN

En este artículo se analizan en profundidad, por vez primera, los cursos de arte realizados bajo la dirección de José Camón Aznar en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander (UIMP) entre los años 1967 y 1975. A partir de la consulta de múltiples fuentes hemerográficas y de información inédita procedente de dos archivos personales, se detalla el origen, objetivos, formato, contenidos y participantes de los nueve cursos celebrados, así como el papel desempeñado en ellos por sus principales responsables. Asimismo, se expone la estrecha e imprevista relación entre los cursos y los medios de comunicación que los gestan, financian y difunden, poniéndose de relieve la existencia de diferencias en el modo de entender la divulgación de la cultura entre dichos responsables, pertenecientes a familias distintas –e incluso opuestas– del Régimen.

PALABRAS CLAVE

Cursos de arte, José Camón Aznar, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Tercer Programa, política cultural, Franquismo.

ABSTRACT

This article discusses in depth the art courses held under the direction of José Camón Aznar at the Menéndez Pelayo International University of Santander (UIMP) between 1967 and 1975. Based on multiple newspaper sources and unpublished information obtained from two personal archives, it details the origin, objectives, format, contents and participants of the nine courses, as well as the role played in them by the different actors in charge, who belonged to different, even historically opposed, families of the Francoist Regime. The article also exposes the close and unforeseen relationship between the courses and the media that organised, financed and disseminated them, highlighting the existence of differences in the way those responsible understood the role of culture.

KEY WORDS

Art courses, José Camón Aznar, Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Tercer Programa, cultural policy, Francoism.

Introducción

Los cursos de arte celebrados en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (UIMP) de Santander bajo la dirección José Camón Aznar entre 1967 y 1975 no han sido hasta el momento objeto de un estudio detallado. Despachados habitualmente con notable condescendencia como un ejemplo de la «cultura de salón» del franquismo, conservadora y ajena al mundo real, en realidad formaban parte de una estrategia más amplia por acercarse a un público que, en consonancia con los cambios que vivía el país, estaba transformándose rápidamente. La progresiva pérdida de sintonía con los creadores informalistas, que a finales de los 50 y en los primeros 60 había contribuido a lavar su imagen en el exterior, llevó al Régimen a buscar en sus últimos años fórmulas para acercarse a sectores nacientes de la población, esos «nuevos españoles» de clase media con ciertas aspiraciones en el ámbito de la cultura. Los cursos de arte organizados por José Camón Aznar en los últimos nueve años de la dictadura son un ejemplo perfecto de esta tendencia, como lo demuestra no ya que sus contenidos fueran difundidos por diversos medios de comunicación, sino que la idea misma de los cursos, su gestación y su financiación fuera obra de los responsables de dichos medios. Aunque podría pensarse que primero surgieron los cursos y luego su propagación mediática, en realidad todo parece indicar que el proceso fue a la inversa: los cursos nacieron para ser retransmitidos.

La celebración de los cursos implicaba la colaboración de dos instancias fundamentales para el Régimen. Por un lado, la Universidad, pues su sede era la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (UIMP) de Santander, cuyo rector en aquellos años no era otro que Florentino Pérez-Embid, a la sazón Director General de Bellas Artes. Por otro lado, los medios de comunicación, fundamentalmente Radio Nacional de España (RNE). Esta institución, dirigida entonces por José Manuel Riancho Sánchez, financiaba y difundía los cursos a través de su *Tercer Programa* y de la revista homónima. El análisis de la colaboración entre ambas entidades en la preparación, realización y difusión de los cursos de arte ofrece una posibilidad única de arrojar luz tanto sobre la peculiar visión que del arte y la cultura contemporáneos tenía el tardofranquismo, como sobre sus intentos de adaptarse a una sociedad en transformación que el Régimen, sin embargo, no renunciaba a modelar intelectual e ideológicamente.

El estudio de la colección completa de la revista *Tercer Programa*, en varios de cuyos números se publicaron un número significativo de las intervenciones en los cursos, nos acerca a la tipología, el formato, perfil y tono de las mismas, así como la filiación profesional, ideológica e incluso personal de sus autores. Por otro lado, la consulta de documentación inédita procedente de los archivos personales de dos de sus principales responsables, José Camón Aznar y Florentino Pérez-Embid, permite no solo conocer de primera mano el origen, objetivos y gestión de los cursos, sino también profundizar en los mecanismos de funcionamiento de dicha alianza entre ambas instancias.

Ello resulta de especial interés por cuanto, como es sabido, la larga vida de la Dictadura se explica, entre otros factores, por la habilidad de Franco a la hora de contentar a las distintas «familias» ideológicas del Régimen, apoyándose ora en unas, ora en otras. En el contexto que nos ocupa, mientras Pérez-Embid pertenecía al Opus Dei y el propio Camón Aznar era cercano a la institución religiosa, los medios de comunicación en los años 60 y 70 estaban en manos de hombres de Manuel Fraga Iribarne, procedentes casi en su totalidad de Falange Española. No hace falta subrayar hasta qué punto difería la visión de ambas familias, opusdeístas y falangistas, sobre aspectos esenciales de la sociedad y la política españolas, incluida la cultura; diferencias que habían provocado sonados enfrentamientos en el pasado, especialmente en la década de los 50. Aunque en los años finales del régimen las tensiones entre ambos colectivos permanecían en sordina, los ecos de aquellas rencillas nunca se apagaron del todo.

Un contexto académico singular: la UIMP

La Universidad Internacional Menéndez Pelayo tuvo desde sus inicios un carácter propio, que la alejaba de otras instituciones de educación superior. A su naturaleza antes cultural que docente se unía el espíritu liberal con el que fue fundada y que nunca la abandonará completamente, ni siquiera durante el franquismo —con la única excepción de la inmediata posguerra—. Un talante abierto que también se reflejará en los cursos de arte.

Con precedentes en los cursos de verano para extranjeros y otras actividades organizadas en Santander en las primeras décadas del siglo XX por la Junta de Ampliación de Estudios e Investigaciones Científicas y la Sociedad Menéndez Pelayo, la universidad fue fundada como Universidad Internacional de Verano durante la Segunda República (1932), en sintonía con el espíritu de la Institución Libre de Enseñanza. Durante la guerra pasó a convertirse en órgano de los sublevados bajo el control de FE de las JONS: en 1937 el secretario de uno de los cursos deploraba el «sectarismo» de sus orígenes liberales, y en 1939 se impartieron conferencias sobre «La guerra española y la Nueva España»¹. En 1945 fue rebautizada Universidad Internacional Menéndez Pelayo y pasó a depender del Centro Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), que para entonces había olvidado sus orígenes *institucionistas* para convertirse, de la mano del Opus Dei, en buque insignia de la ciencia franquista.

No obstante, hasta finales de los años 60 la UIMP seguirá en manos del falangismo. Su rector entre 1947 y 1968 fue el historiador Ciriaco Pérez Bustamante, «inquisidor indolente, fascista medular y zafio», en palabras de Morán². El Movimiento se encargará de organizar allí actividades a través del Instituto de Cultura Hispánica, entre ellas, unos «cursos de Problemas Contemporáneos» fundados en 1947 y dirigidos posteriormente por Fraga, en los que se integrarán los cursos de arte; todavía en 1960 la Delegación Nacional de Juventudes organizó allí un curso de «Formación del Espíritu Nacional». Todo ello no evitó que perviviera cierto aperturismo, como demuestra la presencia en ella de figuras vinculadas de manera más o menos directa a la izquierda republicana, como el historiador y crítico de arte Juan Antonio Gaya Nuño.

En la época en que se celebran los cursos de arte de Camón Aznar, sin embargo, la UIMP está ya bajo control directo del Opus Dei. Su rector entre 1968 y 1974 es Florentino Pérez-Embid Tello, «el más importante y menos citado de los organizadores de la cultura del franquismo»³. Catedrático de Historia nacido en 1918, Pérez-Embid era un conservador católico tradicionalista y monárquico muy cercano a Escrivá de Balaguer y vinculado al Opus Dei desde 1943. Antes de dirigir los destinos de la UIMP, institución a la que llevaba unido desde 1950, había ocupado ya numerosos e importantes cargos en la administración franquista: entre otros, Director General de Información (1951-57) —y como tal responsable último de la censura: esta DG se denominaba «de Propaganda» hasta que el propio Pérez-Embid le cambió el nombre en 1952—, Consejero Nacional de Educación (1953-63), Procurador en Cortes (1958-67) y miembro del consejo privado de don Juan de Borbón (1958-74). En sus breves 56 años de vida, Pérez Embid desarrolló una abrumadora carrera como «gran mandarín y promotor de la cultura opusdeística (...)». [S]e podía decir que todo aquello que no controlaba Florentino tenía el poder para vetarlo»⁴. Fue consejero del CSIC, secretario de su revista *Arbor*, presidente del consejo de redacción del diario *El Alcázar* y la revista *Bellas Artes*, director de la *Enciclopedia de la Cultura Española*, fundador de las revistas *Punta Europa*, *Atlántida* y *Ateneo*, de los Festivales de España y de la editorial del Opus Dei Rialp, así como de su Biblioteca del Pensamiento Actual. También fue miembro de las Reales Academias de Buenas Letras de Sevilla y de Bellas Artes de

¹ Antonio Lago Carballo, *La Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Crónica de treinta años (1938-1968)* (Santander: UIMP, 1999), 21-28.

² Gregorio Morán, *El cura y los mandarines* (Barcelona: Planeta, 2014), 109.

³ Morán, *El cura y los mandarines*, 100.

⁴ Morán, *El cura y los mandarines*, 316.

San Fernando, y Presidente del Ateneo de Madrid (1951-56), otra institución que bajo su mandato se convertirá en foco de difusión del pensamiento del Opus Dei, en ocasiones en colaboración con la UIMP. A su muerte a finales de 1974 le sustituirá en el rectorado el filólogo Francisco Ynduráin Hernández, cercano a él y también largamente vinculado a la institución.

Para subrayar la importancia de Pérez-Embuid en la cultura de la época, y por ende en este relato, baste señalar que su paso por el rectorado de la UIMP coincide exactamente con su cargo como Director General de Bellas Artes (1968-74). Esta doble condición de máximo responsable tanto de la institución académica que acogía los cursos como de uno de los principales órganos de gestión cultural del Régimen le convierte en un verdadero factótum de la cultura de la época. Pese a sus múltiples ocupaciones, dedicó muchos esfuerzos a la UIMP, renovando las instalaciones, mejorando la organización y estructura de los cursos, disminuyendo el número de los patrocinados (lo que redundaba en una mayor independencia) y aumentando el número y peso en ellos de las actividades culturales⁵.

La UIMP había mostrado una especial interés en el arte desde sus orígenes. En los años 30 acogió la exposición de la Sociedad de Artistas Ibéricos *Pintura Moderna*, las representaciones del grupo teatral *La Barraca* y los primeros cursos sobre arte (1934), en los que participaron profesores alemanes y por los que acabarían pasando en los años siguientes prácticamente todos los grandes nombres del arte y la cultura: García Mercadal, Manuel Abril, Manuel Gómez Moreno, Enrique Lafuente Ferrari, Eugeni D'Ors, el Marqués de Lozoya, Luis Felipe Vivanco, José Luis Fernández del Amo, José María Valverde o Diego Angulo⁶. También el propio José Camón Aznar, quien en 1948 pronunció una conferencia, «Presencia de España en el arte moderno», que editó la propia UIMP y que marcó un cierto cambio de rumbo hacia el arte más contemporáneo. En 1952, en la estela de la Bienal Hispanoamericana del año anterior, se celebró el curso «La expresión social y religiosa en el arte y la literatura contemporánea», que incluía una exposición de obras de 65 artistas, la mayoría procedentes de la Bienal⁷. Comenzaba así un periodo, hasta 1958, marcado por el deseo de «recuperar una tradición de lo nuevo que no sólo tiene que habérselas con una modernidad tardía, sino, sobre todo, interrumpida»; periodo en el que, según Marchán, «se hacían notar la hostilidad puntual a estas y otras iniciativas de los artistas académicos y las vicisitudes que se derivaban de la propia evolución del régimen en lo político y lo cultural»⁸.

Este cambio de rumbo se hizo evidente al año siguiente en el famoso Primer Congreso Internacional de Arte Abstracto, organizado por el Instituto de Cultura Hispánica y el Museo de Arte Contemporáneo. El encuentro congregó a buena parte de los críticos de la época –Ricardo Gullón, Cirilo Popovici, Sebastián Gasch, Luis Figuerola Ferretí, Víctor d'Ors, Juan Gich, Francisco Muñoz Hidalgo, el propio Camón Aznar–, incluidos notables «desafectos» –Juan Antonio Gaya Nuño, José María Moreno Galván, Alexandre Cirici-Pellicer, Alfonso Sastre–, y las ponencias se publicarían en el importante volumen *El arte abstracto y sus problemas* (1956). Asimismo, reunió a importantes artistas (Saura, Millares, Rivera, Tharrats, Oteiza, Gargallo, etc.) en torno a la primera gran Exposición Internacional de Arte Abstracto que se celebraba en España. Todo ello buscaba entroncar con la llamada Escuela de Altamira y las Semanas Internacionales de Arte Contemporáneo, que entre 1948 y 1950 habían intentado reconectar, desde Santillana del Mar y con la coartada del arte prehistórico de la cueva de Altamira, con los movimientos de vanguardia, particularmente

⁵ A. M. Campoy, «El pudor del trabajo», en AA.VV., *Florentino Pérez-Embuid: Homenaje a la amistad* (Barcelona: Planeta, 1977), 87.

⁶ Vid. Benito Madariaga de la Campa y Celia Valbuena Morán, ed., *La Universidad Internacional de Verano en Santander. Resumen de sus trabajos en el curso de 1934* (Santander: UIMP, 2000), 113 y 189-195; Lago, *La Universidad Internacional Menéndez Pelayo*, 24.

⁷ Lago, *La Universidad Internacional Menéndez Pelayo*, 98-99.

⁸ Simón Marchán Fiz, «Las artes plásticas», en Antonio Lago Carballo y Juan Carlos Jiménez, eds., *La Universidad Internacional Menéndez Pelayo en la historia intelectual del siglo XX* (Santander: UIMP, 2003), 221-222.

con el surrealismo y la abstracción⁹. Aquellas propuestas pioneras –y otras, como la revista *Proel*– habían contado con el apoyo del gobernador civil de Santander, Joaquín Reguera Sevilla, lo que muestra el temprano interés de los sectores falangistas del Régimen por acercarse al arte contemporáneo. El recuerdo de estas iniciativas estaría muy presente casi dos décadas más tarde en el origen de los cursos de arte dirigidos por Camón, pese a ser este bastante refractario al arte abstracto.

En los años siguientes continuaron celebrándose cursos de arte dentro de la sección Problemas Contemporáneos, más tarde llamada de Humanidades y Problemas Contemporáneos, con la participación habitual de muchos de los nombres señalados. En 1955 se realiza una *Quincena del Arte* que incluye otra exposición colectiva y la participación de numerosos artistas y críticos de un espectro ideológico amplio. Sin embargo, a partir de ese momento la temática artística queda subsumida en cursos más generales. Aunque continuaron participando figuras de relieve, destacando siempre la de Camón, en los años 60 el arte pierde claramente presencia frente a disciplinas entonces en alza como la historia, el periodismo, la educación o la economía, hasta prácticamente desaparecer: entre 1963 y 65, de hecho, no se celebraron cursos de Humanidades y Problemas Contemporáneos.

Cuando en 1967 se reanudaron los cursos de arte bajo la dirección de Camón Aznar, no obstante, la UIMP contaba ya con una larga tradición como centro de debate artístico.

Orígenes y responsables de los cursos

La idea de celebrar estos cursos anuales no fue, sin embargo, de Camón Aznar, sino de José Manuel Riancho Sánchez, otra de las figuras clave en este relato. Funcionario del Cuerpo Técnico de la Administración Civil, mano derecha del mencionado Joaquín Reguera Sevilla y cercano asimismo a Falange¹⁰, contaba con una dilatada carrera en la provincia en diferentes cargos, entre ellos Delegado del Ministerio de Información y Turismo; hoy es recordado allí fundamentalmente como fundador y primer director del veraniego Festival Internacional de Santander. Riancho era a la sazón (1965-72) director de Radio Nacional de España (RNE) –cargo en el que por cierto sustituyó a Manuel Aznar Acedo, padre del futuro presidente del gobierno–, y llegaría a ser en la transición subdirector general de RTVE (1975-81). En la dirección de RNE le sucedería (1972-74) otro hombre de Fraga, Salvador Pons, que había puesto en marcha y dirigido (1964-1970) la segunda cadena de RTVE, con un fuerte contenido cultural y didáctico y la presencia habitual de figuras relevantes de diverso signo ideológico.

Riancho fue el verdadero promotor y difusor de los cursos de arte. Suya fue la propuesta de organizarlos, la RNE que él dirigía los financiaba y retransmitía, y en la revista de la que era director, *Tercer Programa*, se publicaban las conferencias¹¹. Pero su gestión no se limitaba a los aspectos más generales. En la corres-

⁹ Estos episodios han sido profusamente estudiados; *vid.* por ejemplo Gabriel Ureña, *Las vanguardias artísticas en la postguerra española. 1940-1959* (Madrid: Istmo, 1982), 72-79; Miguel Cabañas Bravo, Paula Barreiro López, eds., *Asíática*, año 30, n° 32 (dedicado a Ricardo Gullón y la Escuela de Altamira), 2013.

¹⁰ Mario Crespo López, «En recuerdo de José Manuel Riancho», *Alerta*, 14 de junio de 2009, <https://lapalabraolvidada.wordpress.com/2009/07/19/en-recuerdo-de-jose-manuel-riancho/amp/>.

¹¹ *Tercer Programa* había nacido en 1953 como la programación radiofónica cultural de RNE de la mano de Juan Fernández Figueroa, dueño y director –y crítico de arte ocasional– de la aperturista revista *Índice de las Artes y las Letras* (Camila Molina Cantero, «Índice de Artes y Letras: historia, estructura, contenido e ideología de una revista», *Boletín de la ANABAD*, Tomo 38, n° 4, 1988, 421-438). Dirigido inicialmente por el periodista Victoriano Fernández de Asís, el *Tercer Programa* estuvo en manos del crítico de arte Antonio Manuel Campoy –otro personaje llamado a tener un papel importante en este relato– durante todo el periodo que nos ocupa (1961-78). La programación original estaba centrada en la cultura en todos sus ámbitos, e incluía la participación de figuras como Vicente Aleixandre, Julio Caro Baroja, Gerardo Diego, José Hierro, Dámaso Alonso, Julián Marías, Cristóbal Halffter o Luis de Pablo (Lorenzo Díaz, *La radio en España, 1923-1995* [Madrid: Alianza, 1995], 287-290). En el campo artístico incluía colaboraciones de Juan Antonio Gaya Nuño, Fernando Chueca Goitia, José de Castro Arines y del propio Campoy. *Tercer Programa* daría el salto al papel como revista homónima entre 1966 y 1976. Publicada por Editora Nacional, ofrecía una versión escrita de

pondencia con Camón hay pruebas de la estrecha vigilancia que ejercía sobre su organización. En 1970, por ejemplo, Camón pondera los esfuerzos de Riancho en la preparación del curso en sendas cartas al Ministro de Información y Turismo, Alfredo Sánchez Bella, y al Director General de RTVE, Adolfo Suárez¹². Al año siguiente, Riancho le solicita la lista de profesores e invitados antes de cursar las invitaciones, y propone una comida con Pérez Embid, Suárez y A. M. Campoy –secretario del curso– para cerrar la organización del curso¹³.

Este control de los patrocinadores llegaba incluso a los contenidos. En 1973, Pons –entonces director de RNE y por tanto responsable último de los cursos– sugiere el tema principal, rechaza el título propuesto por Camón y propone una alternativa¹⁴. Los cursos de arte que nos ocupan, por tanto, no fueron en primera instancia una iniciativa de origen académico, artístico o crítico, sino mediático, y sus promotores del Ministerio de Información de Fraga controlaban de cerca sus contenidos y participantes. Todo ello explica el traslado de sus contenidos del ámbito puramente universitario a las ondas y la letra impresa.

Riancho encargó la dirección de los cursos a José Camón Aznar, probablemente la figura de mayor peso en el campo de la historia del arte durante el franquismo. La personalidad y los trabajos de Camón Aznar (1898-1979) son sobradamente conocidos: catedrático de varias especialidades, su vastísima producción, unas 360 publicaciones, entre ellas 80 libros, abarca prácticamente todas las ramas de la estética, la crítica y la historia del arte, desde Altamira hasta Picasso, pasando por el arte musulmán, la pintura barroca, el cine o la literatura. Cultivó además la crítica en prensa, la novela, el teatro, la poesía y la filosofía. Vinculado estrechamente a la Fundación Lázaro Galdiano y al Instituto de Estética del CSIC, fue fundador de sus respectivas revistas, *Goya* y *Revista de Ideas Estéticas*, así como miembro de varias Reales Academias y patrono de los más importantes museos españoles¹⁵.

Hombre profundamente religioso y cercano al Opus Dei, su visión espiritual y humanística del arte se trasluce en todo su trabajo, incluido el que realizó al frente de los cursos de arte de Santander. De veleidades republicanas en su juventud, por las que el Régimen le castigó brevemente en la inmediata posguerra, pronto se convirtió no obstante en un verdadero factótum del mundo artístico y cultural franquista. Buena prueba de ella es que se le encargara el texto del catálogo de la exposición *XXV Años de Arte Español*, corolario artístico de la celebración de los infamantes «XXV Años de Paz», o que en 1971 fuera nombrado Procurador en Cortes.

Sin embargo, su talante cordial de raíz cristiana y cierto liberalismo intelectual le llevaron a mantener excelentes relaciones con personas de muy distinto signo ideológico, como el depurado Gaya Nuño –al que

contenidos seleccionados del programa radiofónico. Su difusión era escasa y su periodicidad, menguante. No obstante, posee gran interés para conocer la cultural oficial del último franquismo, y espera aún un estudio detallado. La difusión de los cursos de arte a través de *Tercer Programa* –tanto la emisora como la revista– será el tema de un capítulo de un libro de próxima aparición dedicado a los grandes públicos durante el franquismo, editado por Noemí de Haro para la editorial Cátedra.

¹² José Camón Aznar, *Carta a D. Alfredo Sánchez Bella, Ministro de Información y Turismo, 18 de septiembre de 1970* (Archivo personal de Camón Aznar, Fundación Ibercaja, Zaragoza, caja 5 [1966-1970], sobre 20 [1968-1970]); José Camón Aznar, *Carta a D. Adolfo Suárez, Director General de Radio y Televisión, 18 de septiembre de 1970* (Archivo personal de Camón Aznar, Fundación Ibercaja, Zaragoza, caja 5 [1966-1970], sobre 20 [1968-1970]). Me gustaría agradecer a Blanca Chamorro Lasala, Directora de la Biblioteca José Sinués de Zaragoza, su inestimable ayuda en la consulta del archivo de José Camón Aznar.

¹³ José Manuel Riancho, *Carta al Prof. José Camón Aznar, 28 de abril de 1971* (Archivo personal de Camón Aznar, Fundación Ibercaja, Zaragoza, caja 6 [1971-1979], sobre 21 [1971]).

¹⁴ Salvador Pons Muñoz, *Carta a D. José Camón Aznar, 1 de febrero de 1973* (Archivo personal de Camón Aznar, Fundación Ibercaja, Zaragoza, caja 6 [1971-1979], sobre 23 [1973-1974]); Salvador Pons Muñoz, *Carta a D. José Camón Aznar, 21 de febrero de 1973* (Archivo personal de Camón Aznar, Fundación Ibercaja, Zaragoza, caja 6 [1971-1979], sobre 23 [1973-1974]); José Camón Aznar, *Carta a D. Salvador Pons, 2 de marzo de 1973* (Archivo personal de Camón Aznar, Fundación Ibercaja, Zaragoza, caja 6 [1971-1979], sobre 23 [1973-1974]).

¹⁵ Para una biografía completa vid. Blanca Piquero López, «José Camón Aznar», *Real Academia de la Historia*, s.f., <http://dbe.rah.es/biografias/10134/jose-camon-aznar>. Para profundizar en su visión del arte y la estética contemporáneos vid. los trabajos de Julián Díaz Sánchez «El arte contemporáneo y los modos historiográficos de Camón Aznar. Un esbozo» (*Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»*, LXII, 1998, 155-160) e «Ideas y formas. Teoría y crítica de arte al final de los años treinta» (en María Isabel Álvaro Zamora, Concha Lomba Serrano y José Luis Pano Gracia [coords.], *Estudios de historia del arte: libro homenaje a Gonzalo M. Borrás Gualis*. Zaragoza: Institución «Fernando el Católico», 2013, 315-325).

le unió una entrañable amistad toda su vida— o el disidente José María Moreno Galván —con motivo de cuya detención en 1971 Camón parece haber colaborado, en su calidad de miembro de la Asociación Internacional de Críticos de Arte, a contactar con Amnistía Internacional en Inglaterra para facilitar su liberación¹⁶. Ello le hizo ser muy respetado también por los opositores al régimen, como veremos; entre otras cosas, porque este carácter «ecuménico» lo demostró también en sus muchos otros proyectos. Por ejemplo, la Asociación Española de Críticos de Arte (AECA), que Camón fundó, presidió (1961-75) y alojó, primero en su casa y después en el Museo Lázaro Galdiano, del que era director¹⁷. Allí celebró los llamados «Coloquios de la Crítica de Arte», con la presencia entre otros de notorios «desafectos» como Gaya Nuño, Juan Eduardo Cirlot o Valeriano Bozal. La AECA, de acceso restringido, escasos miembros y actividad muy irregular, nutrió en sus primeros años los cursos de arte¹⁸.

Su mano derecha en los cursos era el ya mencionado Antonio Manuel Campoy (1924-1993), que ejercía de secretario. Licenciado en Filosofía y Letras con especialidad en Historia del Arte, Campoy había entrado en contacto a través de Eugeni D'Ors con las tertulias artísticas de la capital, y en ellas con Gaya Nuño y Camón Aznar, que se convertiría en su mentor. Al tiempo que sustituía a Camón como crítico principal de *ABC*, comenzaba a trabajar para RNE, donde llegaría a ser Jefe de Programas Culturales y Director de *Tercer Programa* (1961-78); posteriormente sería asimismo redactor jefe de RTVE¹⁹. En su triple condición de secretario de los Cursos de Arte, Director del *Tercer Programa* y miembro del consejo de redacción de la revista homónima —subdirector en el núm. 19 (1972), penúltimo—, Campoy fue la correa fundamental de transmisión entre la universidad y los medios.

Temas, ponentes y asistentes

Los cursos se celebraron entre 1967 y 1975 en la primera quincena del mes de julio, con la excepción de los años 1971 y 1972, en los que tuvieron lugar en las mismas fechas de septiembre. Los temas de cada edición fueron los siguientes:

1967 – I. *Las artes en la sociedad española del siglo XX*

1968 – II. *La crítica en las artes*

1969 – III. *Valoración del arte de hoy*

1970 – IV. *El arte de hoy ante el futuro*

1971 – V. *Los límites del arte de nuestra época*

1972 – VI. *El hombre de hoy ante el arte*

1973 – VII. *El espacio en el arte de hoy*

1974 – VIII. *Arquitectura y urbanismo*

1975 – IX. *Proceso histórico del arte de hoy*

¹⁶ Becky Babcock, *Carta a Mr. Guy Weelen, International Association of Art Critics, 11 de enero de 1972* (Archivo personal de Camón Aznar, Fundación Ibercaja, Zaragoza, caja 6 [1971-1979], sobre 22 [1972]).

¹⁷ Jesús Pedro Lorente Lorente, «Camón Aznar como crítico y presidente fundador de la AECA», *AACA Digital*, nº 18, 2012, 1-15.

¹⁸ J. S. C., «Apertura del curso “Las Artes en la Sociedad española del siglo XX”», *ABC*, 4 de julio de 1967, 67. De hecho, la AECA llegó en un momento dado a arrogarse la organización de los cursos de arte, lo cual no era cierto, más allá del pluriempleo de Camón; *vid.* José Marín-Medina, «Informe sobre el desarrollo histórico de la AECA y su primer congreso nacional», en *I Congreso de la Asociación Española de Críticos de Arte* (Madrid: AECA, 1983), 11-17, https://aicaspain.org/wp-content/uploads/2020/05/AECA-1_.pdf.

¹⁹ Antonio Llaguno Rojas, *El Museo Antonio Manuel Campoy en su XXV aniversario* (Cuevas de Almanzora: Fundación Antonio Manuel Campo-Ayto. de Cuevas de Almanzora, 2019), 65.

Como se ha señalado, los temas parecen haber sido consensuados entre Camón y el Director de RNE en cada momento, Riancho o Pons. Camón, no obstante, imponía los títulos de las conferencias a los participantes, colegas catedráticos incluidos (y era inflexible: si un conferenciante tenía que ser sustituido por otro, el título se mantenía). En la temática se apreciaba el deseo de conectar, siquiera en términos muy generales, con las cuestiones fundamentales que acuciaban al arte de la época, inmerso a nivel internacional en lo que podría considerarse la fase final del proyecto moderno, con las neovanguardias llevando hasta sus últimas consecuencias la radicalización de los lenguajes, la desmaterialización de la obra y la vertiente crítica de la práctica artística. Es evidente que estos problemas resultaban muy lejanos al mundo del arte español, lastrado por un régimen dictatorial, relativamente aislado y anclado aún en debates teóricos –como el de realismo/abstracción– totalmente superados fuera de nuestras fronteras. Con todo, la disolución de los paradigmas tradicionales con los que se había guiado históricamente la crítica y la historiografía artística españolas se colaba casi siempre, de un modo u otro, en las intervenciones de los participantes.

La sensación de cambio de época se hace evidente en la inclusión en muchos títulos, sobre todo a partir de 1969, de apelaciones al «hoy», a «nuestra época», al «futuro», al «proceso histórico», a la «valoración» o incluso a los «límites». El propio Riancho, ajeno en lo profesional al mundo del arte, se expresaba en estos términos:

Es indudable que hoy, mediada ya la segunda mitad del siglo XX, las palabras y los conceptos del arte no pueden tener idénticas significaciones a las que históricamente tuvieron, y lo mismo que hay una semántica para las ciencias puras y para las sociales, la hay también para el arte. ¿Qué es, hoy, arte? ¿Qué entendemos por tal? ¿Dónde comienzan y dónde acaban la creación artística y la estética? Eso es lo que vamos a estudiar en el Palacio de la Magdalena²⁰.

Con todo, el uso de tales términos, que a menudo se repetían en los títulos de las conferencias, no garantizaba en absoluto que el enfoque de las mismas fuese actual, o siquiera moderno. De hecho, predominaban las visiones tradicionales, bien en su variante historicista, bien en la religiosa o humanista, muy caras a Camón. Esta flexibilidad a la hora de interpretar la temática aumentaba aún más en los contenidos de las propias conferencias, que incurrían en un mayor número de generalidades y abstracciones cuanto más vago era el tema principal. La excepción fue el curso de 1974, que contó con una temática muy concreta (*Arquitectura y urbanismo*) y en cuya nómina de conferenciantes abundaron los especialistas: arquitectos, urbanistas y gestores.

Los cursos se estructuraban en conferencias, 2 o 3 diarias, hasta una treintena en total. A ellas hay que sumar ponencias o seminarios, que podían aumentar el número de intervenciones hasta las 50 o 60. Incluían además actividades culturales como lecturas poéticas, presentaciones de cine o actuaciones musicales.

Resulta imposible conocer con absoluta certeza los nombres de los intervinientes en cada curso, fundamentalmente porque existían formas de participación más allá de las conferencias (comunicaciones, debates, coloquios) que los programas no recogen²¹. Sin embargo, a partir de la consulta combinada de distintas fuentes, se ha podido elaborar con bastante exactitud una nómina anual de asistentes. Esta era, por lo demás, enormemente heterogénea, tanto en términos profesionales o de renombre como ideológicos; no así en términos de género, pues tan solo participó una mujer, Elena Flórez, crítica de *El Alcázar* y de posiciones muy conservadoras. Por lo que se refiere al número de participaciones, algunos ponentes acudieron todos

²⁰ Antonio Lago Carballo, *La Universidad Internacional Menéndez Pelayo. Crónica de dos rectorados (1969-1979)* (Santander: UIMP, 2000), 90-91 (casi idénticas palabras repetiría al año siguiente, 130).

²¹ Hay, no obstante, otros motivos. Por un lado, de algunos cursos, especialmente los primeros, no existen programas, o al menos no se conservan en el archivo de la UIMP. Por otro, estos programas no siempre detallan todos los ponentes, como se deduce de la información contenida en los artículos que dan cuenta de los mismos. Finalmente, en algunos casos hay pequeñas discrepancias entre los programas generales y los específicos de los cursos de arte, quizá por cambios de última hora.

los años, mientras que otros lo hicieron solo en una ocasión. Pese a esta heterogeneidad, pueden realizarse algunas generalizaciones que ayuden a entender el perfil de los ponentes.

La presencia más sistemática corresponde a los catedráticos de universidad, en coherencia con el formato académico –aunque heterodoxo– del foro, con la propia condición de Camón y con el gusto del Régimen por la jerarquía. La mayoría de ellos lo eran de Historia del Arte o disciplinas afines, como era habitual en la época, y abundan los «clásicos» de nuestra historiografía, nacidos en las dos primeras décadas del siglo XX y, por lo demás, de muy variada sensibilidad artística y estética. El listado incluye entre paréntesis el número de participaciones que se han podido constatar cuando es mayor de una: Camón Aznar (9), José María de Azcárate Ristori (9), Enrique Azcoaga (8), Juan Jose Martín González (8), Julián Gállego (8), Emilio Orozco Díaz (5), José M. Pita Andrade (5), Antonio Bonet Correa (4), José Guerrero Lovillo (2), José Hernández Díaz (2), Alberto del Castillo (2), Federico Torralba (2), Alfonso Rodríguez y Gutiérrez de Ceballos (2), Rogelio Buendía Muñoz (2), Alfonso E. Pérez Sánchez, Diego Angulo, Marqués de Lozoya, Salvador Aldana Fernández, Santiago Castro Cardús, Santiago Alcolea y Carlos Cid. A esta nómina cabe añadir varios catedráticos de Estética y Filosofía: Alfonso López Quintás (3), Adolfo Muñoz Alonso, Antonio Millán Puelles, José María Sánchez de Muniain, Juan Plazaola y el rumano Jorge Uscatescu.

El colectivo más numeroso, no obstante, es el de los críticos de arte. La definición de «crítico de arte» durante el franquismo era particularmente laxa, e incluía a menudo a personas procedentes de otras disciplinas que ocasionalmente escribían sobre arte, pero la lista incluye prácticamente a todos los nombres de relieve del periodo: José de Castro Arines (8), José Hierro (7), Carlos Areán (5), Luis Figuerola Ferretti (4), Juan A. Gaya Nuño (4), Santiago Amón (4), Cirilo Popovici (4), Ramón Faraldo (4), Rafael Santos Torroella (4), M. A. García-Viñolas (4), A. M. Campoy (3), Simón Marchán (3), Ainaud de Lasarte (3), Raúl Chávarri (3), José M^a Moreno Galván (2), Ángel Marsá (2), Juan Gich (2), Ramón Sáez (2), Alexandre Cirici Pellicer, Manuel García-Viñó, Cecilio Barberán, Cesáreo Rodríguez-Aguilera, Daniel Giralt Miracle, Elena Flórez, José Corredor-Matheos, Valeriano Bozal (aunque casi con total seguridad no acudió, *ut infra*), Vicente Aguilera Cerni, Juan Ramírez de Lucas, Sebastián Gasch, Leopoldo Rodríguez Alcalde, Venancio Sánchez Marín y José María Jove. Como se puede apreciar, el listado incluye desde falangistas (Figuerola Ferretti, García-Viñolas) y otros afectos al régimen (Areán, Castro Arines, Popovici, Sáez, Flórez) hasta represaliados (Gaya Nuño) y conocidos críticos de izquierdas (Moreno Galván, Cirici, Aguilera Cerni, Marchán, Bozal), pasando por acólitos de Pérez-Embid (Hierro, Jové) o figuras asociadas a la Transición (Amón, Giralt).

Esta mezcolanza se explica sobre todo por el señalado carácter integrador de Camón, que lo vinculaba con personas de muy distinto origen e ideología. No obstante, predominan las voces afines al régimen. Entre estas el abanico es nuevamente muy amplio: junto a conocidos defensores, en sintonía con el «idilio» del régimen con el arte informalista y la abstracción en la década anterior, de prácticas renovadoras –aunque solo relativamente, a la altura de finales de los 60 y primeros 70–, existen otras mucho menos aperturistas. Marchán lo resume así: «las posiciones, salvo excepciones fácilmente reconocibles, eran más bien acordes con la legitimación de una modernidad atemperada, si es que no, en otras ocasiones, abiertamente conservadora»²². Sea como fuere, la presencia de los críticos más renovadores se concentra en los años centrales de los cursos (1969-73), mientras que en los finales parece darse un retorno a posiciones conservadores, fruto sin duda de la tensa situación política y social y la «bunkerización» del Régimen.

En el caso de los artistas es mucho más evidente la preponderancia del tradicionalismo: J. Vaquero Turcios (2), José Romero Escassi (2), Benjamín Palencia, H. Hidalgo de Caviedes, José M^a de Labra, Tàpies, Venancio Blanco, José Vela Zanetti. A ellos cabría sumar la presencia como asistentes de Eduardo Sanz, Manuel Viola, Llorens Artigas, Aguayo o Eusebio Sempere. Por lo que se refiere a autores procedentes de otras disciplinas, se observa una heterogeneidad similar. Quizá predominen en el caso de la literatura y el teatro las voces tradicionalistas, mientras que en los de la arquitectura, la música y el cine la nómina sea

²² Marchán, «Las artes plásticas», 226.

algo más renovadora²³.

Especial interés posee la presencia o asistencia, relativamente habitual, de políticos y gestores como el propio Pérez-Embid (6), Luis Gonzalez Seara (2), Pedro Rocamora (2), A. Royo-Villanova, Jaime Delgado, Miguel Alonso Baquer, Luis González Robles o el mismo Fraga Iribarne. A ellos habría que sumar las de Javier de Salas y Joaquín de la Puente, director y subdirector respectivamente del Museo del Prado.

Finalmente, resulta muy significativa la participación de los representantes de los distintos medios de comunicación implicados en la organización y difusión de los Cursos: Bernal (2), Riancho (2), Pons, Suárez (suspendida), Rosón, Sancho Rof, Ramón Gómez Redondo, José Altabella o Bartolomé Mostaza; Manuel Aznar también fue invitado, pero no acudió²⁴. Su presencia venía a subrayar el mencionado carácter mediático de los propios Cursos.

En cuanto a los asistentes, los cursos estaban pensados como encuentros cercanos entre especialistas. Contaban por ello con un aforo escogido compuesto por los ponentes, representantes del ámbito cultural –incluidos artistas como los citados– que eran invitados para participar por extenso en debates y coloquios, y alumnos becarios. Así explicaba Riancho a Pérez-Embid la naturaleza de la propuesta:

El Curso no tendrá alumnos propiamente dichos, pues más bien será, como otras veces, un encuentro de gentes especializadas, a manera de conversaciones entre profesores, artistas y críticos, de los cuales unos intervendrán como conferenciantes y otros tomarán parte en los coloquios, y, sobre todo, tendrán ocasión de estar reunidos en un ambiente propicio al cambio de impresiones. Los alumnos –becarios de distinta procedencia– que pueda haber no serán residentes en Palacio, sino asistentes a determinadas conferencias. (...) Como siempre, nuestra capacidad de proyección en la vida local y nacional será puesta al máximo, con el consiguiente gran eco que ello supondrá para la Universidad.²⁵

Este carácter «selecto» de los asistentes, que debía propiciar unos encuentros a corta distancia entre ponentes, becarios y creadores, fue resaltado a menudo por Camón y subrayado en las reseñas sobre los cursos²⁶. Con todo, el número de invitaciones creció notablemente con los años (de 170 en 1969 a 744 en 1972²⁷), si bien «la invitación no se traducían siempre en la asistencia, y las ausencias podían obedecer tanto

²³ ARQUITECTURA: Fernando Chueca Goitia (4), Javier de Carvajal (4), Antonio Fernández Alba (3), Alberto Sartoris (3), Víctor D'Ors (3), Daniel Fullaondo (3), José Luis Fernández del Amo (2), Antonio Lamela (2), Carlos de Miguel (2), Rafael Manzano (2), Miguel Fisac (2), A. González Amezcua, Ángel Díaz Domínguez, Carlos Flores, Emilio Larrodéra, J. Luis Manzano Monís, José López Zanón, José Luis Picardo, Luciano Díaz-Canedo, Luis Moya, Nieves de Hoyos Sancho, R. Andrada Pfeiffer, Ramón García Mercadal, Tomás Martínez Blasco, Víctor Pérez Escolano. LITERATURA: Antonio Valencia (6), Manuel Díez-Crespo (5), Francisco Ynduráin (4), Gerardo Diego (3), Vintilă Horia (3), J. G. Manrique de Lara (2), Fernando Gutiérrez (2), Guillermo Díaz-Plaja (2), Antonio Iglesias Laguna, Ángel M^a de Lera, Francisco García Pavón, Francisco Umbral, J. M^a Alonso Gamo, José Luis Castillo Puche, Julio Caro Baroja, Rafael Soto Vergés, Pedro de Lorenzo. MÚSICA: Cristóbal Halffter (5), Antonio Iglesias Álvarez (4), Enrique Franco (4), Fernando Ruiz Coca (3), Manuel Valls Gorina (3), Francisco J. León Tello (3), Ramón Barce (2), Tomás Marco (2), Antonio Fernández-Cid, Carmelo Bernaola, Federico Sopeña (2), Odón Alonso, Óscar Esplá, Ramón Barce. CINE: Miguel Pérez Ferrero (6), Lorenzo López Sancho (5), Alfonso Sánchez (5), Carlos Fez. Cuenca, José M^a García Escudero, Manuel Villegas López. TEATRO: Adolfo Prego (2), Alfredo Marquerie. CIENCIA: J. A. Vallejo-Nágera, Javier de Lorenzo, Juan Rof Carballo.

²⁴ Manuel Aznar, *Carta a Florentino Pérez-Embid (330)* (Archivo General de la Universidad de Navarra, Fondo Florentino Pérez Embid, s.f.).

²⁵ José Manuel Riancho, *Carta del 17 de febrero de 1969 a Florentino Pérez-Embid (128)* (Archivo General de la Universidad de Navarra, Fondo Florentino Pérez Embid).

²⁶ Vid. por ejemplo las crónicas de José Gerardo Manrique de Lara: «Crónica de un Curso de Arte en el Palacio de la Magdalena», *Revista de ideas estéticas*, n^o 112, 1970, 31-54; «V curso de arte en la Universidad Menéndez Pelayo», *Bellas Artes*, n^o 12, noviembre-diciembre 1971, 47-49; «VI Curso de arte en la Universidad Menéndez Pelayo», *Bellas Artes*, n^o 18, noviembre-diciembre 1972, 46-48; «Crónica del VI Curso de arte de la Magdalena», *Revista de ideas estéticas*, n^o 119, 1972, 31-45; «El curso de arte de Santander», *Bellas Artes*, n^o 36, octubre 1974, 51-52.

²⁷ Marchán, «Las artes plásticas», 226.

a motivos personales como a las reticencias que algunos mostraban al carácter oficialista de los cursos»²⁸.

Estas invitaciones podían tener un carácter pragmático y, en sintonía con el funcionamiento habitual del régimen, estar al servicio de los intereses de los organizadores y afines. En 1972, por ejemplo, Riancho comenta a Pérez-Embid que

Campoy se encargará de que los invitados a este VI Curso sean, en su noventa y nueve por ciento, caras nuevas en La Magdalena. Creo que podría ser interesante para tí [*sic*] la presencia allí de estas personas que, en un futuro inmediato, han de componer la nómina rectora del Museo Español de Arte Contemporáneo, a las que vendrá muy bien la orientación que alcancen en el curso. Que, cuando quieras, González Robles pase a Campoy relación.²⁹

Así las cosas, el número de cursillistas oscilaba entre los dos y tres centenares (230 en 1969, 300 al año siguiente, 285 en 1972). Ello incluía a los becarios, que oscilaron entre los 40 (1970) y los 70 (1972). Estos becarios tenían distintas procedencias: la propia UIMP –según un colaborador, Pérez-Embid estaba obsesionado con estimular la participación de la juventud: «hay que llenar de chavales esta Universidad»³⁰, llegaría a decir, para lo cual lanzó una generosa y creciente convocatoria nacional de becas–, RNE o el Ministerio de Información y Turismo. Cabe deducir que su selección obedecía a similar pragmatismo; en la carta arriba mencionada, Riancho señala: «De acuerdo contigo en que la gran justificación del Curso puede estar en la presencia de esos jóvenes, con los que el Tercer Programa mantiene luego contacto, y para los cuales, la estancia en La Magdalena es un acontecimiento muy importante. El número de estos becarios tambi[é]n es un secreto del sumario que lleva Campoy...»³¹.

De todo ello se deduce que, en su parte presencial, los cursos estaban concebidos como encuentros destinados a servir de formación a un público muy concreto, seleccionado también *ad hoc*, y que tenía un carácter muy cerrado. Las actividades paralelas –cine, conciertos, visitas a la Cueva de Altamira– sin duda contribuían a resaltar lo «selecto» de los asistentes. Esta visión, sin embargo, no coincidía con la del falangismo de Riancho y el grupo de Fraga, interesado en ampliar su base social acercándose a las masas populares, siempre desde un dirigismo de fuerte cuño ideológico y paternalista.

De familias y culturas en el franquismo

El enfrentamiento entre católicos y falangistas había sido constante desde los orígenes del Régimen, y especialmente virulento en los años 50, cuando afectó a ámbitos –el intelectual, el educativo, el cultural–, instituciones –la universidad, el CSIC– y personajes tratados en estas líneas³². Cabe recordar, por ejemplo, que a principios de la década Pérez-Embid se había puesto abiertamente del lado de Calvo Serer en su conflicto con Falange en torno al papel del Opus Dei en el CSIC, lo que a la postre habría de suponer la caída en desgracia del segundo y su giro hacia posiciones críticas con el franquismo³³. Por otro lado, uno de los

²⁸ Marchán, «Las artes plásticas», 227. La «Relación de invitados al VI curso» recogida en el programa del curso de 1972 arroja una cifra de unos 750 nombres; no obstante, es evidente que muchos de ellos (Bozal, Dalí, Juan Goytisolo, Millares, Tàpies...) no acudieron; S. A., *El hombre de hoy ante el arte* (Madrid: Publicaciones de Radio Nacional de España, 1972), 8-19.

²⁹ José Manuel Riancho, *Carta del 9 de marzo de 1972 a Florentino Pérez-Embid (274)* (Archivo General de la Universidad de Navarra, Fondo Florentino Pérez Embid). El Museo Español de Arte Contemporáneo (MEAC) se había inaugurado apenas cuatro años antes en la Ciudad Universitaria.

³⁰ Carlos de Miguel, «Rector de la Universidad Internacional Menéndez Pelayo», en AA.VV., *Florentino Pérez-Embid: Homenaje a la amistad* (Barcelona: Planeta, 1977), 168.

³¹ Riancho, *Carta del 9 de marzo de 1972 a Florentino Pérez-Embid (274)*.

³² Ismael Saz, «Mucho más que crisis políticas: el agotamiento de dos proyectos enfrentados», *Ayer*, n° 68, 2007, 137-163.

³³ Antonio Fontán, «Introducción», en AA.VV., *Florentino Pérez-Embid: Homenaje a la amistad* (Barcelona: Planeta, 1977), 19; Glicerio Sánchez Recio, *Sobre todos Franco* (Barcelona: Flor del Viento, 2008), 189-196.

detonantes que llevará a Franco a cesar a Raimundo Fernández Cuesta como Ministro-Secretario General del Movimiento y a relegar al falangismo en favor de los tecnócratas del Opus Dei en sus últimos gabinetes fueron las revueltas de 1956 en la Universidad, que anunciaban hasta qué punto el entorno universitario se iba a convertir en un foco de oposición al Régimen.

Precisamente en 1956 se publicará un volumen que permite comprender bien la concepción de la cultura que tenía Pérez-Embid y sus diferencias con el falangismo, y que merece la pena ser glosado con cierto detalle. *El público y la cultura*, subtítulo «Cuarto informe anual sobre las actividades culturales de la Dirección General de Información (DGI), en colaboración con los Ateneos de España y otras entidades similares», recoge las acciones de difusión cultural realizadas en el curso 1955-56 por dicha DGI, al cargo de Pérez-Embid entre 1951 y 1957. Allí se insiste, por ejemplo, en la necesidad de que el Estado financie a las entidades culturales, pese al peligro de que ello «pueda encerrar una peligrosa tendencia hacia la socialización de la cultura o hacia la creación de un arte oficial»³⁴. Esta prevención parece explícitamente dirigida contra los postulados de Falange, que en los años 40 había intentado producir un arte de Estado abiertamente fascista, apelando por lo demás a la movilización de las masas («socialización»). Por otra parte, el texto diferenciaba expresamente entre distintas audiencias: «Tampoco puede atenderse igual al gran público que se congrega en unos Festivales para escuchar una sinfonía o seguir la trama de un auto sacramental, que a esas minorías intelectuales curiosas que se reúnen en los Ateneos para escuchar la conferencia sobre un tema del día, o para criticar una exposición de pintura moderna»³⁵. En consecuencia,

Parece preferible consolidar lo ya existente antes que lanzarse a una acción multitudinaria (...) cada acto de calidad afianza más la labor realizada y consigue elevar el nivel de la entidad. Debe tenerse en cuenta que mantener relación con más entidades y organizar más actos obligaría a un aumento del aparato burocrático, lo que supondría a su vez la pérdida del contacto directo con los participantes y de la necesaria selección de obras y temas a desarrollar, con el consiguiente descenso en el nivel artístico o intelectual.³⁶

Se trata por tanto del mismo énfasis en el contacto directo y el valor intelectual, frente a los actos de masas, que caracterizará a los cursos de arte de Camón y que él mismo tanto ensalzará, y que se celebrarán en la UIMP cuando Pérez-Embid sea su rector. En la misma línea, a la hora de detallar cada uno de los ámbitos de actuación de la DGI se comienza por las conferencias, a las que se considera el instrumento cultural por excelencia pese a su carácter minoritario. A continuación se propone abiertamente preterir lo doctrinario, por su limitado interés, en favor de lo meramente cultural:

También en la selección de los temas se ha procurado, cada vez más, dar una orientación típicamente cultural, huyendo de las cuestiones más bien doctrinarias, que evidentemente interesan siempre a sectores más reducidos que los culturales propiamente dichos. Sin embargo, no por ello se han abandonado estos temas, que, por otra parte, deben articular el pensamiento general del programa anual de conferencias.³⁷

La referencia es sin duda una alusión crítica a Falange, pero también un síntoma del cambio de tono que imponían las circunstancias a la altura de 1957, cuando ambas facciones habían sido llamadas al orden por Franco y se imponía la colaboración. Como señala Morán,

Estamos en Santander, mediados los años cincuenta, bajo la áulica protección de don FPE [Federico Pérez-Embid] y una vez más nos encontramos con esos pactos de familia o entre familias. Falangistas y opusdeístas por razones

³⁴ *El público y la cultura* (Madrid: Ateneos de España, 1956), 7.

³⁵ *El público y la cultura*, 8.

³⁶ *El público y la cultura*, 12.

³⁷ *El público y la cultura*, 18-19.

más simples que complejas colaboran, echan una mano a quien sólo tiene con ellos relaciones de parentesco o amistad, no afinidad ideológica. Eso sí, se pacta el silencio.³⁸

Esta colaboración se daba de hecho ya en la labor de la DGI, que llevaba cuatro años organizando actividades culturales por toda España «con la doble versión de los Festivales Artísticos Populares y el plan de colaboración con los Ateneos y otras entidades similares»³⁹. De un lado, la cultura popular y de masas representada por los Festivales Artístico-Populares, que acabarían convirtiéndose en los conocidos Festivales de España y cuyo origen no era otro que el Festival Internacional de Santander instituido por José Manuel Riancho en 1954, inspirado a su vez en las actividades previas de la UIMP⁴⁰. De otro, la política elitista de conferencia de los Ateneos, cuyo papel es repetidamente ponderado en el texto y a cuyo resurgimiento tras la guerra se venía atendiendo desde 1952. Recuérdese que en esa época Pérez-Embid era también director del Ateneo de Madrid (1951-56), en el que llevó a cabo una política cultural cercana al Opus Dei (aunque según uno de los colaboradores, el poeta José Hierro, también abierta «al arte más inquieto y problemático» y a la poesía más crítica, hasta el punto de estar sometido a control por parte de las autoridades⁴¹). Con ánimo tranquilizador, el volumen señala que «[e]l sentido progresista y liberal que, en términos generales determinó su nacimiento [el de los ateneos]» se había ido diluyendo con el tiempo⁴².

Por lo demás, en el informe se aprecia el nuevo espíritu *contemporizador* también en otros aspectos: la insistencia en la falta de dirigismo (*directo*, podríamos añadir) de la DGI, que se limitaba a financiar actos concretos y no instituciones, destacándose siempre la independencia y libertad de estas a la hora de programar⁴³; el interés por la juventud y los aspectos internacionales en la cultura; o, más sorprendentemente, la voluntad de extender esta labor a «los ambientes culturales obreros. (...) [P]arece aconsejable llevar a cabo un programa especialmente pensado para los grandes núcleos industriales, donde se encuentra un público verdaderamente ávido para todo lo que a la cultura se refiere»⁴⁴. Una retórica redentorista que no difuminaba, no obstante, esa marcada segregación entre cultura popular y alta cultura que latía en el fondo de la dicotomía festivales / ateneos.

Años más tarde, Salvador Pons, por aquel entonces miembro del equipo de Pérez Embid en la DGI, al recordar que «los fondos para aquellos montajes tenían que salir del capítulo presupuestario de exposiciones para prestigiar lo que entonces se llamaba la obra del Régimen», afirmaba que «aquel trasvase de créditos de la propaganda del Estado hacia la cultura popular y las formas artísticas más de vanguardia, permitió familiarizar al público español con tendencias plásticas poco difundidas aún»⁴⁵. Esta asociación explícita entre cultura y propaganda, al igual que la intención de acercar al público al arte contemporáneo, es coetánea al comienzo del idilio del Régimen con el informalismo, gestionado no obstante por otras personas (Luis González Robles, fundamentalmente) y desde otras instancias de la administración franquista (el Instituto

³⁸ Morán, *El cura y los mandarines*, 321. Cfr.: «[...] el deslinde entre las dos culturas rivales a la vez que aliadas –falangista y reaccionaria– no implica olvidar el peso del compromiso sobre el que se edificó la dictadura, el cual fue posible porque existía un *temario ideológico común* [...] ese compromiso se expresó también en el carácter cultural y políticamente híbrido de la dictadura, existiendo entre las diversas tradiciones ideológicas acercamientos, influencias mutuas, contaminaciones, que configuraban un discurso sincrético y fascistizado, una cultura franquista hecha más bien de retales que de una síntesis de fascismo y nacionalcatolicismo, revolución y tradición, aspiración social y orden conservador», Julián Sanz Hoya, «Falangismo y dictadura. Una revisión de la historiografía sobre el fascismo español», en Miguel Á. Ruiz Carnicer, ed., *Falange. Las culturas políticas del fascismo en la España de Franco (1936-1975)* (Zaragoza: Institución «Fernando El Católico» C.S.I.C., 2013), 46-47.

³⁹ *El público y la cultura*, 8.

⁴⁰ Jesús Ferrer Cayón, «De los primeros Festivales Artístico-Populares a los Festivales de España: el Festival Internacional de Santander (FIS) (1948-1956)», *Quodlibet*, n° 54, 2013, 93-119.

⁴¹ José Hierro, «Las artes», en AA.VV., *Florentino Pérez-Embid: Homenaje a la amistad*, 180.

⁴² *El público y la cultura*, 53-54. Nótese que el propio volumen estaba publicado por Ateneos de España.

⁴³ *El público y la cultura*, 11.

⁴⁴ *El público y la cultura*, 14.

⁴⁵ Salvador Pons Muñoz, «Crónica de los años cincuenta», en AA.VV., *Florentino Pérez-Embid: Homenaje a la amistad*, 177.

de Cultura Hispánica)⁴⁶. Todo ello permite entender mejor el contexto en el que, unos años más tarde, terminado ya dicho idilio, el Régimen intentará buscar nuevas formas para instrumentalizar la cultura, como la Sala Amadís⁴⁷ o los propios cursos de arte de Camón, en los que volveremos a encontrar esa combinación entre una concepción elitista de la cultura –la conferencia, el grupo reducido, los alumnos escogidos– y otra mucho más abierta y masiva –su difusión a través de la radio, la televisión y la letra impresa–.

Se va así imponiendo esa mezcla entre alta cultura y cultura popular que algunos autores consideran consustancial al Régimen: «la propia naturaleza del franquismo exige, más que recomienda, un equilibrio entre los criterios estéticos y los sociológicos o, incluso, antropológicos, entre la cultura de las minorías y la de masas»⁴⁸. Las nuevas clases medias surgidas a partir de los años 50, mejor formadas, demandan y consumen otro tipo de cultura, y por otras vías. En la década siguiente, el Régimen confía en que la mejora del nivel de vida producida por el desarrollismo conlleve un cierto desinterés por las formas culturales abiertamente políticas, en la línea de *El crepúsculo de las ideologías* (1965) de Gonzalo Fernández de la Mora, uno de los grandes teóricos de los gobiernos tecnócratas que debían encargarse, en abierta confrontación con los falangistas, de dicha desideologización⁴⁹.

De familias y culturas en los cursos

Los Cursos de Arte se celebran bajo dichos gobiernos tecnócratas del Opus (1957-73). Aunque las tensiones entre falangistas y católicos en torno al modelo económico e institucional del Estado franquista no solo no cesaron en esos años, sino que tendrían su punto culminante en 1969 –año del nombramiento de don Juan Carlos como sucesor a la Jefatura del Estado y del escándalo MATEA–, nada de ello trascendió directamente en los Cursos. A ello contribuyó quizá el interés de ambos colectivos por recuperar una cierta tradición intelectual española de corte liberal. No es este el lugar para abordar la compleja cuestión del hipotético y polémico «falangismo liberal» de los Ridruejo, Laín o Tovar⁵⁰; baste con señalar su interés en cierta tradición liberal y regeneracionista (Unamuno, Ortega). Una tradición que, sin embargo, no podía compartir el sector de los católicos más integristas:

(...) los grandes referentes de los fascistas españoles serían los regeneracionistas, la «generación del 98» con Unamuno como gran hito y Ortega. «Nietos» e «hijos» rebeldes de éstos, podían cortar con su liberalismo, pero no romper sus amarres culturales. Dicho de otro modo, convenientemente troceada y manipulada, la cultura laica y secular de la España contemporánea, de la España liberal, era susceptible de ser integrada en un proyecto fascista. Desde la perspectiva nacionalcatólica, era precisamente por ese mismo carácter secular y liberal por lo que dicha cultura era la responsable de la ruptura de la unidad católica; debía por tanto ser aniquilada, erradicada para siempre.⁵¹

Sin embargo, a la altura de finales de los 60 buena parte de estos radicalismos debían ocultarse para guardar las apariencias. El propio Pérez-Embid, cuyas ambiciones intelectuales se centraban en una idea

⁴⁶ Vid por ejemplo Jorge Luis Marzo, *¿Puedo hablarle con libertad, excelencia? Arte y poder en España desde 1950* (Murcia: CENDEAC, 2010).

⁴⁷ Daniel A. Verdú Schumann, «La Sala Amadís, 1961-1975: arte y/o franquismo», *Espacio Tiempo y Forma. Serie VII. Historia del Arte*, Nueva Época, nº 3, 2015, 223-244.

⁴⁸ Vicente Sánchez Biosca, «Las culturas del tardofranquismo», *Ayer*, nº 68, 2007, 92-93.

⁴⁹ Sánchez Biosca, «Las culturas del tardofranquismo», 93-98. Sobre la respuesta falangista vid. Miguel Á. Ruiz Carnicer, «Falange y el cambio político y social en la España del desarrollismo. Materiales para explicar una socialización compleja», en Miguel Á. Ruiz Carnicer, ed., *Falange. Las culturas políticas del fascismo en la España de Franco (1936-1975)* (Zaragoza: Institución «Fernando El Católico» C.S.I.C., 2013), 381-400.

⁵⁰ Santos Juliá, «¿Falange liberal o intelectuales fascistas?», *Claves de razón práctica*, nº 121, 2002, 4-13.

⁵¹ Saz, «Mucho más que crisis políticas: el agotamiento de dos proyectos enfrentados», 142.

tan epocal como «la regeneración espiritual de Occidente», mostró también gran interés por usufructuar el legado intelectual del regeneracionismo, especialmente de la ILE y de la *Revista de Occidente* de Ortega, de cara a la formación de las élites⁵². Una idea que, según Morán, convertirá en la clave de bóveda del programa intelectual del Opus Dei, hasta el punto de que «[l]a Institución y Ortega devinieron una obsesión para la Obra»⁵³.

Ambos colectivos comparten por tanto referentes intelectuales; lo cual tampoco es de extrañar, pues no sobran. El propio Pérez-Embido se define en 1967 un artículo en *El Alcázar* como «centrista» y «católico liberal»⁵⁴, parte de un colectivo llamado «Centro Social Democrático» vinculado al diario *Madrid*. Que el artículo provocara las iras de FE porque Pérez-Embido colocaba a esta asociación a la derecha —y no a la izquierda— del espectro político, y que en respuesta al mismo se calificara a «Don Florentino Opus Dei» como «heredero de la más negra reacción española»⁵⁵, pone de manifiesto que, en el fondo, las viejas renillas, aunque ocultas por conveniencia, seguían muy vivas. Así lo corrobora que Pérez-Embido guardara en su archivo una copia del artículo que recogía dicha polémica.

Hoy aquellas diferencias no se antojan tan relevantes. Un autor reciente califica de hecho a Pérez-Embido de «prototipo de político que prosperaría unos años más tarde como mezcla de falangismo, tradicionalismo cultural y pertenencia al Opus Dei»⁵⁶. En realidad, cabe preguntarse qué sentido tenían incluso a finales de los años sesenta, cuando al régimen le quedaba menos de una década de vida. Como señala otro estudioso, «[a] la altura de 1969 los dos proyectos político-ideológicos —el de Falange y el de Acción Española-Opus Dei— se habían agotado»⁵⁷. Todo ello contribuye sin duda a explicar la peculiar idiosincrasia de los Cursos de Arte.

En cuanto a la izquierda real, su presencia fue testimonial en los cursos. Como ya se ha señalado, más allá de figuras «históricas» como Moreno Galván (presente en 1969 y 1970, lo que no deja de ser sorprendente si se recuerda que en 1965 había publicado en París un duro artículo contra la deriva de la «generación de Fraga»⁵⁸), Gaya Nuño o Cirici Pellicer, destaca la asistencia del siempre heterodoxo Santiago Amón, del catalán Daniel Giralte Miracle o de Simón Marchán Fiz. En su condición de Secretario de Redacción de *Goya* entre 1967 y 1976, la revista de la Fundación Lázaro Galdiano dirigida por Camón, Marchán estaba muy cercano al director de los cursos, cuyo talante abierto ha elogiado abiertamente⁵⁹.

Merece la pena detenerse brevemente en el caso del recientemente fallecido Valeriano Bozal. Bozal, entonces en la órbita del PCE y figura muy relevante de la *intelligentsia* antifranquista, fue invitado a los cursos en 1970, pero todo parece indicar que no acudió. En sus recién publicadas memorias, Bozal también habla con respeto de Camón, al que conocía a través de la AECA y de quien valora que invitara a los cursos de Santander a «críticos e historiadores que no eran adictos al régimen»⁶⁰. No obstante, durante la investigación para este trabajo hemos encontrado un documento que da fe de la firmeza de sus posiciones ideológicas

⁵² Cfr. el volumen dedicado a su figura, en especial la introducción de Fontán y el texto de Pons (177), ambos ya citados.

⁵³ Morán, *El cura y los mandarines*, 319; cfr. 315-328.

⁵⁴ Citado en N. P., «Una querrela política», [artículo de un diario de Sevilla], 8 de abril de 1967 (recorte de prensa conservado en el Archivo General de la Universidad de Navarra, Fondo Florentino Pérez Embido).

⁵⁵ N. P., «Una querrela política».

⁵⁶ Sánchez Recio, *Sobre todos Franco*, 191.

⁵⁷ Saz, «Mucho más que crisis políticas: el agotamiento de dos proyectos enfrentados», 158.

⁵⁸ Moreno Galván, José María [bajo el pseudónimo Juan Triguero], «La generación de Fraga y su destino», *Cuadernos de Ruedo Ibérico*, nº 1, junio-julio 1965, 5-16.

⁵⁹ «Rindo un reconocimiento a José Camón Aznar, que me dejó hacer lo que quise en la revista *Goya*, lo cual me permitió introducir artículos de vanguardias históricas que eran impensables hasta ese momento, y Aznar era un hombre liberal conservador como es sabido»; en «Simón Marchán Fiz. Extractos de la entrevista realizada por Darío Corbeira y Marcelo Expósito. Madrid, junio de 2004», en AA.VV., *Desacuerdos I. Sobre arte, políticas y esferas públicas en el Estado español* (San Sebastián-Barcelona-Sevilla: Arteleku-Diputación Foral de Gipuzkoa-Museu d'Art Contemporani de Barcelona-UNIA arteypensamiento), 140.

⁶⁰ Valeriano Bozal, *Crónica de una década y Cambios de lugar* (Madrid: Antonio Machado, 2020), 170.

frente al Régimen. Tan solo un par de años antes de ser invitado, Bozal se había negado a colaborar en un libro editado por la Dirección General de Bellas Artes de Pérez-Embid con una durísima carta:

Desde el año 1939 la política cultural del gobierno se ha preocupado más de controlar el desarrollo cultural que de hacerlo efectivo. Ese control se pone de manifiesto en todos los sectores del arte y la cultura española recientes y no es más que una consecuencia del control general. En ocasiones, esta vigilancia y restricción –que han depauperado hasta límites verdaderamente asombrosos nuestra actividad cultural– quiere cubrirse con un aire de mecenazgo que no es otra cosa que propaganda. Considero que el deber de todo intelectual –y no sólo de todo intelectual– es oponerse radicalmente a semejante situación, luchar por una efectiva democratización y liberación del arte y la cultura –sólo posible en el marco de una democratización social y política–, y creo que colaborando en esa colección haría todo lo contrario.⁶¹

La respuesta de Bozal obliga a recordar hasta qué punto el periodo aquí abordado fue convulso en la España de la época, también en los ámbitos directamente asociados a los cursos: el universitario, el cultural y el artístico. Episodios como las muestras de solidaridad con los profesores López-Aranguren, Tierno Galván y García Calvo por su expulsión de la Universidad (1965) o el estado de excepción que sucedió a las protestas por el asesinato del estudiante Enrique Ruano (1969) muestran el creciente descontento del mundo educativo e intelectual, que no haría sino aumentar en la década posterior. Paralelamente, la desafección del mundo artístico hacia el régimen se expresaría en muchos otros fenómenos, como el fin del «colaboracionismo» del informalismo con el régimen a principios de la década, la negativa a participar de muchos artistas en la muestra *XXV Años de Arte Español* (1964) o el papel cada vez más visible de los creadores en las protestas⁶².

Resulta por desgracia imposible saber si otros críticos o historiadores rechazaron invitaciones en términos similares; como es sabido, el viejo debate entre posibilismo y oposición directa también se vivió en el campo artístico. Si participaron en los cursos artistas de izquierdas más o menos críticos con el régimen. Resulta muy significativo, sin embargo, que el único amago de protesta se produjera en términos humorísticos el icónico año de 1968, cuando Eusebio Sempere anunció una «toma de la Magdalena» que a la postre se revelaría literal: la degustación de un bollo por parte del artista en una suerte de *performance* burlesca⁶³.

Balance

El mismo año de la muerte del dictador terminó la época de Camón Aznar al frente de los cursos de arte –pese a que él vivirá y trabajará hasta 1979–, al igual que el patrocinio de RNE. No fue, evidentemente, una mera coincidencia: el nuevo espíritu de los tiempos demandaba también un nuevo enfoque en el campo cultural y artístico. Ello se aprecia claramente en los cursos siguientes. El de 1976 versó sobre «Arte paleolítico y su problemática actual», y estaba dirigido por el arqueólogo y prehistoriador Martín Almagro Bosch. Almagro era de procedencia falangista, pero el curso tenía un perfil puramente técnico y académico y contaba con la participación exclusiva de especialistas, incluidos muchísimos extranjeros⁶⁴.

Más significativo fue aún el celebrado al año siguiente. En la estela de la polémica Bienal de Venecia de 1976, *Vanguardia artística: ¿mito o realidad?* (1977) constataba el cambio de paradigma hasta el punto de haberse convertido en un pequeño hito en los estudios sobre la historiografía y la crítica artística en nuestro país. Dirigido por Antonio Bonet Correa y con Simón Marchán como secretario, ofrecía dos semi-

⁶¹ Valeriano Bozal, *Carta del 4 de agosto de 1970 a Florentino Pérez-Embid* (Archivo General de la Universidad de Navarra, Fondo Florentino Pérez Embid).

⁶² Mónica Núñez Laiseca, *Arte y política en la España del desarrollismo (1962-1968)* (Madrid: CSIC, 2006), 17-55.

⁶³ Mario Crespo López, *En una misma historia. La UIMP y Cantabria a través de sus protagonistas y principales acontecimientos* (Santander: Consejería de Educación de Cantabria, 2006), 71.

⁶⁴ Almagro invitó a Camón, pero este al parecer declinó.

narios: «Vanguardia artística 1900-1940», a cargo de Francisco Calvo Serraller, y «Medios de masas entre la vanguardia artística y la vanguardia socio-política», con Juan Antonio Ramírez al frente. Los sonoros enfrentamientos entre los partidarios de un arte y una crítica abiertamente politizados –entre otros, Tomás Llorens, Antoni Mercader, Alberto Corazón y (ahora sí) Valeriano Bozal– y los defensores de una pintura desideologizada, posmoderna y hedonista –Juan Manuel Bonet, Federico Jiménez Losantos, Fernando Huici o Ángel González, por mencionar solo algunos– supusieron tanto el canto del cisne de la militancia artística antifranquista como la toma de posiciones de una nueva crítica de cara a la naciente democracia⁶⁵. En cualquier caso, en la presentación de aquel curso de 1977 era evidente la voluntad de marcar distancias con el pasado. Los medios más progresistas se hicieron amplio eco del encuentro y subrayaron su independencia de los canales oficiales, evidente por ejemplo en la ausencia de financiación de RNE⁶⁶.

Desde esta lógica, las ediciones precedentes no merecían gran consideración. Juan Manuel Bonet, hijo del director del curso de 1977 y participante en el mismo, afirmaba:

En los tiempos, cercanos y a la vez lejanos, del franquismo, los cursos de arte de la Magdalena, [sic] constituían una de las manifestaciones más *sui generis* de la sociología cultural del régimen. Bajo la presidencia eterna de José Camón Aznar, y con el patrocinio económico de Radio Nacional de España, gran cantidad de artistas y críticos ocupaban la antigua residencia real que la República pusiera a disposición de la cultura. En 1953, por vez primera, se manifestaron de manera oficial las tendencias abstractas en una semana que también tuvo por marco esta universidad. Pero en los cursos más recientes nada de esto ocurrió. Año tras año acudían los mismos a decir lo mismo. Casualmente, sonaban voces distintas.⁶⁷

Marchán, participante él también, era más benevolente años más tarde:

Mi impresión es que supusieron un loable esfuerzo por abrirse al mundo cultural y artístico desde una tolerancia y un liberalismo contenidos que, según las circunstancias, no podían sustraerse a la sensación de libertad vigilada que imperaba en los restantes órdenes de la vida política y social. Tal vez, solamente la bonhomía y liberalidad del profesor Camón Aznar lograban suavizar las tensiones de un mundo artístico cada vez más inquieto y reticente, aunque en pocas ocasiones abiertamente opuesto, a dejarse administrar y manipular por las instituciones oficiales.

Repasando la nómina de los conferenciantes que intervinieron en ellos, se advierte una permisividad que, como viene siendo normal desde los primeros momentos de apertura artística, traslucía más de un color en el arco iris ideológico y hasta político, aunque esto último de una manera recatada o camuflada.⁶⁸

La interpretación de Marchán, mucho más matizada, refleja más fielmente la compleja realidad de los cursos de arte y del contexto en el que se celebraron.

El sentido último de los cursos se encuentra sin duda en el deseo del Régimen de continuar ejerciendo el control sobre una sociedad española que estaba transformándose a enorme velocidad. Ello era especialmente evidentes en ámbitos como el de la crítica de arte, marcada por la aparición de autores jóvenes, formados intelectualmente en el marxismo, la sociología o la semiótica y muy críticos con la situación española, cuya visión del arte y de las disciplinas que de él se ocupaban (la crítica, pero también la historiografía y la esté-

⁶⁵ Daniel A. Verdú Schumann, «De la tregua a la deserción: la crítica de arte en España 1975-1989», *Revista de Historiografía*, nº 13, 2010, 66-81; Daniel A. Verdú Schumann, «De desencantos y entusiasmos. Reposicionamientos estéticos e ideológicos de la crítica de arte durante la Transición», en Juan Albarrán, ed., *Arte y Transición* (Madrid: Brumaria, 2012), 107-130.

⁶⁶ Noemí de Haro García, Patricia Mayayo y Jesús Carrillo, «The (Re)Makings of Art History and Europe After 1945», in *Making Art History in Europe After 1945* (Nueva York-Londres: Routledge, 2020), 1-2.

⁶⁷ Juan Manuel Bonet, «Los cursos de arte de la Magdalena, ante su nueva etapa. “Vanguardia: mito y realidad, en el eje del inaugurado el lunes en Santander”», *El País*, 6 de julio de 1977, https://elpais.com/diario/1977/07/06/cultura/236988007_850215.html.

⁶⁸ Marchán, «Las artes plásticas», 226.

tica) era radicalmente distinta a las visiones historicistas, esencialistas, poéticas y generalmente muy tradicionales que caracterizaban a la vieja guardia del Régimen. Esto explica que los cursos intentaran abrirse a esas nuevas sensibilidades, siquiera de forma moderada.

Pese a ello, los cursos no aportaron gran cosa a los debates artísticos, estéticos e ideológicos que definían el arte de la época, y que en realidad se estaban dirimiendo en otros foros. Es muy significativo, por ejemplo, el escaso eco de los cursos más allá de las paredes del Palacio de la Magdalena: la mayoría de las reseñas y noticias sobre los mismos fueron publicadas por asistentes a los cursos y/o por personas afines a sus organizadores⁶⁹. Al mismo tiempo, la preponderancia de posiciones conservadoras, por un lado, y la amistad o la deferencia que los más críticos con el Régimen tenían con Camón, por otro, hacía prácticamente imposible un verdadero debate. En este sentido, es revelador el predominio de un tono muy conciliador en las intervenciones, en las que las referencias puntuales al realismo social(ista) por parte de los más críticos, por ejemplo, lejos de ser recibidas con escándalo, podían ser recibidas por los más tradicionalistas con comprensivas menciones a Hauser o a la relevancia social del arte. Sin duda había algo de «cultura de salón» en este *fair play*, pero no cabe descartar que estuviera también motivado por la conciencia común de un cambio de ciclo, si no político —eso estaba aun en el aire—, sí al menos social. En los estertores del Régimen, este veía nuevamente el campo del arte y la cultura como un ámbito propicio para tantear el terreno, tomar posiciones y tender puentes.

DANIEL A. VERDÚ SCHUMANN es Profesor Titular de Historia del Arte en la Universidad Carlos III de Madrid. Sus principales líneas de investigación son la crítica de arte y las instituciones artísticas en la segunda mitad del siglo XX, además de los estudios filmicos y culturales. Ha publicado numerosos trabajos dedicados específicamente al arte español del tardofranquismo, la transición y la primera democracia, entre los que pueden citarse *Crítica y pintura en los años ochenta* (2007), “De la tregua a la deserción: la crítica de arte en España 1975-1989” (*Revista de Historiografía*, nº 13, 2010), *Alberto Solsona* (2013), “La Sala Amadís, 1961-1975: arte y/o franquismo” (*Espacio, Tiempo y Forma. Serie VII*, nº 3, 2015) o “La crítica es la crítica y sus circunstancias. Algunas enseñanzas del caso español” (*Utopía*, nº 4, 2019). Asimismo, ha colaborado en importantes publicaciones y catálogos que revisaban el arte español de dicho periodo, como *Pintura, expresionismo y kitsch. La generación del entusiasmo* (2010), *Arte y Transición* (2012, 2018), *Desacuerdos 8* (2014), *Espacio P 1981-1997* (2017), *Guernica entre icono y mito. Productividad y presencia de memorias colectivas* (2020), *Making Art History in Europe After 1945* (2020, 2022) y *O, dicho de otro modo*, Ullán (2021).

Email: dverdu@hum.uc3m.es

Código ORCID: 0000-0001-5915-4491

⁶⁹ Cfr. las mencionadas de Manrique de Lara para *Bellas Artes* o *Revista de Ideas Estéticas* o la de López-Sancho para *ABC* (Alfonso López-Sancho, «Santander, según se sube del Palacio de la Magdalena», *ABC*, 3 de agosto de 1968, 17-19). Es revelador el énfasis, en muchas de estas reseñas, en el carácter veraniego y en cierto modo «ligero» de los cursos, que sin duda contribuye a explicar su limitado impacto. Ya una investigadora señalaba, refiriéndose al periodo anterior: «Poca difusión en prensa y revistas tuvieron las convocatorias de cursos y conferencias extraídas de estas veraniegas ponencias, única y lógicamente, las publicaciones de la órbita del CSIC se encargaron de estos cometidos publicitarios»; Ana Isabel Álvarez Casado, *Bibliografía artística del franquismo: publicaciones periódicas, 1936-1948* (tesis doctoral) (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1993), 61-62.

Fray Juan Andrés Ricci y el misterio de la Inmaculada Concepción: el frontispicio de *Imagen de Dios y de sus obras (Pintura sabia)*

Friar Juan Andrés Ricci and the Mystery of the Immaculate Conception: The Frontispiece of *Imagen de Dios y de sus obras (Pintura sabia)*

José Riello*

Universidad Autónoma de Madrid

Fecha de recepción: 22 de abril de 2024

Fecha de aceptación: 16 de octubre de 2024

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte

vol. 36, 2024, pp. 93-110

ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<https://doi.org/10.15366/anuario2024.36.005>

RESUMEN

Redactado por el pintor benedictino fray Juan Andrés Ricci de Guevara y fechado hacia 1660-1662, el manuscrito conocido hasta ahora como *Pintura sabia* ha sido tradicionalmente interpretado como un tratado destinado a la formación pictórica de su dedicataria Teresa Sarmiento de la Cerda, IX duquesa de Béjar, o como un compendio genérico sobre el arte de la pintura. Sin embargo, el análisis de su frontispicio y su relación con otros manuscritos y con pinturas y dibujos de Ricci demuestran que esencialmente fue escrito en defensa del misterio de la Inmaculada Concepción.

PALABRAS CLAVE

Apocalipsis; Emblemática; Fray Juan Andrés Ricci de Guevara; Inmaculada Concepción; Orden benedictina; Parusía; *Pintura sabia*; Trinidad.

ABSTRACT

The manuscript known until now as *Pintura sabia* was written by the Benedictine painter Fray Juan Andrés Ricci de Guevara around 1660-1662. This treatise has traditionally been regarded as a primer for the pictorial training of Teresa Sarmiento de la Cerda, 9th Duchess of Béjar, to whom it was dedicated, or as a generic compendium on the art of painting. However, an analysis of its frontispiece and its relationship with other manuscripts, paintings and drawings by Ricci suggests that it was essentially written in defense of the mystery of the Immaculate Conception.

KEY WORDS

Apocalypse; Emblems; Friar Juan Andrés Ricci de Guevara; Immaculate Conception; Benedictine Order; Parousia; *Pintura sabia*; Trinity.

* Querría expresar mi agradecimiento a Tommaso Mozzati, Fernando Marías, Claudia Lozano, Jorge Tomás, Benito Navarrete, Roberto Alonso, Elena Escuredo y Adam Jasienski por razones que tienen que ver con la redacción y primera recepción de este artículo y que ellos entenderán muy bien, y a los dos revisores que enmendaron algunos deslices que cometí en la primera versión del texto. Una mención especial merecen Valentino Berardi y su familia, las autoridades civiles de Trevi nel Lazio y la que fuera directora de la Academia de España en Roma, Ángeles Albert de León; este artículo es fruto y recuerdo de unos días estupendos de mediados de julio de 2023.

“[...] le dedico a la Virgen en su Concepción porque fue el misterio donde primero se juntaron todas las gracias”.
Fray Juan Andrés Ricci de Guevara, *Imagen de Dios y de sus obras (Pintura sabia)*, 1660-62, fol. 40v

No son muy abundantes los datos documentales que se conocen sobre la vida de fray Juan Andrés Ricci de Guevara.¹ Nacido en 1600, apenas se sabe algo con certeza de su actividad anterior a los años 40 del siglo XVII y es muy poco también lo relativo a los años posteriores a 1662, aunque su vida se prolongara hasta el 29 de noviembre de 1681. Lo que sí se ha llegado a conocer es que pasó los 19 últimos años de su vida entre Roma y Montecassino con estancias en otras localidades italianas como L'Aquila². Uno de los pocos documentos que se conocen sobre su vida, fechado el 2 de abril de 1663, revela que fue mandado a Italia por los duques de Béjar para recibir la gracia del obispado de Salónica o para obtener el permiso para construir una abadía en el Líbano actual, donde se edificaría una iglesia consagrada a la Virgen de Montserrat; en caso de que no fuera posible, Ricci solicita que el papa lo nombrara predicador general de los benedictinos, si bien ya era predicador principal de la Orden.³ Probablemente pretendía así volver a la Corte de Madrid, pero al final se retiró a la abadía de Montecassino donde pasó los últimos años de su vida.

En otro de sus manuscritos da pistas misteriosas sobre su viaje a Italia: “1662, 1 de noviembre vine a Roma para ver si podía hacer definir el Misterio de la Inmaculada Concepción, habiendo escrito otro de este misterio cuyo argumento es Imagen de Dios y de sus obras. Y otro de Inmaculae Conceptionis conclusio”.⁴ Desde la segunda década del siglo XVII los españoles, con los monarcas Felipe III y Felipe IV a la cabeza, habían impulsado la defensa del misterio de la Inmaculada Concepción de María con una serie de iniciativas que, para lo que aquí atañe, tendrían algún efecto en la Roma del papa Alejandro VII. Por ejemplo, Felipe IV envió una embajada en 1659 para promover la causa en la curia y, a instancias del rey y de su embajador Luis Crespi de Borja, obispo de Plasencia, el pontífice emitió la bula *Sollicitudo Omnium Ecclesiarum* el 8 de diciembre de 1661. En ella se afirma la creencia en la Inmaculada y se amenaza con penas canónicas a quienes impugnasen en público o en privado la pía opinión, a la par que se exhorta a celebrar culto y fiestas litúrgicas vinculadas con el misterio. En diciembre de 1664 el papa Alejandro VII garantizó al monarca español el derecho a celebrar el culto a la Inmaculada y en 1665 ese derecho fue extendido al

¹ Las dos referencias biográficas más recientes y completas son *La pintura sabia. Fray Juan Andrés Ricci*, eds. Fernando Marías y Felipe Pereda (Toledo: Antonio Pareja Editor, 2002) y David García López, *Arte y pensamiento en el Barroco. Fray Juan Andrés Ricci de Guevara (1600-1681)* (Madrid: Fundación Universitaria Española, 2010).

² A partir de A[rchivio della] A[bbazia di] M[ontecassino], Biblioteca, Cod. 590: 375, citado en Fernando Marías, “La vida errante del monje fray Juan Andrés Ricci de Guevara (1600-1681)”, en *La pintura sabia. Fray Juan Andrés Ricci*, 36, n. 51, se deduce que residió en Roma en la basílica de Santa Maria Maggiore al menos en 1663, pues ese manuscrito termina de este modo: “Acabose Vispera de la Inmaculada Concepción de N. S. de 1663 en Sta Maria la Mayor [de Roma]”. Alfonso Rodríguez G. de Ceballos, “Fray Juan Andrés Ricci de Guevara en Roma (1662-1666): encuentro con Alejandro VII y Cristina de Suecia”, en *La pintura sabia. Fray Juan Andrés Ricci*, 124 duda de que fuera así. La estancia en Montecassino se deduce de lo que narran los cronistas locales, de las pinturas que allí realizó y de los manuscritos que se conservan en su biblioteca. Del paso por L'Aquila da fe un dibujo conservado en AAM, Biblioteca, Cod. 537: 11-12; véanse respectivamente García López, 350 y Salvador Salort Pons, “Fray Juan Rizi en Italia”, *Archivo Español de Arte* 285 (1999), 10.

³ Archivo Segreto Vaticano, Segretaria dei Brevi, registro 1288, fol. 58; citado en Salvador Salort Pons, “El viaje de Fray Juan Rizi a Italia. Las obras y un documento nuevo”, en *El pintor fray Juan Andrés Rizi (1600-1681). Las órdenes religiosas y el arte en La Rioja. VII Jornadas de arte y patrimonio regional (2000)*, ed. Ignacio Gil-Díez Usandizaga (Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, 2002), 95-96. Véase también Martijn van Beek, Martijn, *Artifex. Architectural Reasoning, Drawing and Rhetoric in the Oeuvre of Friar Juan Ricci de Guevara (1600-1681)* (Ede: GVO drukkers & vormgevers, 2021), 220-224.

⁴ AAM, Biblioteca, Cod. 590, pp. 370-371; citado en Marías, “La vida errante”, 34, n. 40. En todo caso, la cita fue redactada por Ricci en 1663 o, incluso, después.

reino de Nápoles. A tenor de esta cronología, y a pesar de lo que afirma sobre su viaje a Italia, es evidente que Ricci llegó tarde para influir en la situación y además es difícilmente creíble que desde su posición como mero predicador de la Orden benedictina pudiera mediar en la promulgación de un dogma que sólo sería oficializado el 8 de diciembre de 1854 por Pío IX con su carta apostólica *Innefabilis Deus*, en la que declara terminantemente que la Virgen María habría sido preservada de la mancha del pecado original en el primer instante de su concepción.⁵ En todo caso, lo que querría subrayar es que por este testimonio se sabe que Ricci escribió en torno al misterio dos textos sobre los que volveré enseguida: “Imagen de Dios y de sus obras” e “Inmaculae Conceptionis conclusio”.

A lo largo de su vida, Ricci escribió más de una decena de volúmenes formados por tratados varios y tomos misceláneos que hoy se conservan repartidos en cinco bibliotecas, y aunque en ellos se interesa en asuntos relacionados con la astronomía, las matemáticas, la anatomía, la perspectiva y otros temas científicos, lo cierto es que se muestra sobre todo como un teórico escolástico convencido de la importancia de la Teología, que considera la ciencia por antonomasia, en el siglo de la aún llamada “revolución científica”.⁶ En efecto, Ricci era un biblista y un teólogo formado en el seno de la Orden benedictina, primero en el monasterio de Irache (Navarra) y más tarde en la Universidad de Salamanca, y a esas ocupaciones añadió la de pintor que aprendería antes en el entorno artístico de su padre Antonio Ricci. En Irache coincidiría con el benedictino Diego de Silva y Pacheco (1606-1677) quien, graduado en Filosofía y Teología el 12 de enero de 1638, fuera lector de prima y vísperas entre 1637 y 1641 y regente de estudios entre 1641 y 1645. Llegó a ser abad general de la Congregación de San Benito de Valladolid entre 1657 y 1661, consultor de la Inquisición y predicador de Felipe IV, pero lo que más interesa es que entre 1665 y 1668, que son los años que aquí conciernen, fue censor real en la causa de la Inmaculada.⁷ Es probable que ese interés por el misterio ya se manifestara en sus lecciones en Irache a las que pudo asistir Ricci. De hecho, por otro manuscrito se sabe que con sólo 16 años Ricci ya había escrito un tratado sobre la Inmaculada Concepción que habría dedicado al pontífice Pablo V.⁸ Lamentablemente no conocemos ese manuscrito, pero si es cierto que Ricci lo había escrito hacia 1616, lo habría hecho cuando era muy joven y quizá debido, por una parte, a la promulgación por el papa Borghese de la constitución *Regis Pacifici* a favor de la piadosa creencia el 6 de julio de 1616; por otra, a la publicación del decreto *Santisissimus Redemptor* el 12 de septiembre de 1617 por el que se da permiso a los defensores del dogma inmaculista a sostener y exponer sus opiniones en público siempre que no se atacara a los maculistas, mientras que a estos, sin perjudicar sus contrapropuestas, se les prohíbe exponerlas en público. Todo ello había ocurrido en el contexto de vindicación inmaculista que, primero en Sevilla y después en la Corte de Madrid, había constituido la primera avanzadilla popular e institucional hispánica en favor del misterio con un fervor del que cabe suponer que participó el joven Ricci.

En cualquier caso, por lo poco que sabemos de su vida Ricci fue siempre un convencido y profundo devoto de la Virgen como teólogo que llegaría a ser, pero también desde el punto de vista de la devoción personal, incentivada sin duda por sus estudios en los monasterios benedictinos —sus miembros fueron

⁵ Rodríguez G. de Ceballos, 123-124. Entre la abundantísima bibliografía, véase ahora Pablo González Tornel, *Ver es creer: la Inmaculada Concepción y España en el siglo XVII* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2021).

⁶ Concepto que ha sido puesto en entredicho a partir de Steven Shapin, *The Scientific Revolution* (Chicago y Londres, The University of Chicago Press, 1996); cfr. David Wootton, *The Invention of Science. A New History of the Scientific Revolution* (Londres, Allen Lane, 2015).

⁷ La mayor parte de los datos proceden de los frontispicios de las distintas ediciones de *Commentaria theologica in Primam Secundae Divi Thomae*, la primera publicada en Madrid, Tipografía Regia, 1663. Véase también Ernesto Zaragoza Pascual, “Diego de Silva Pacheco de las Mariñas y Sotomayor”, en Real Academia de la Historia, *Diccionario biográfico electrónico* (en red, <https://dbe.rah.es/biografias/22277/diego-de-silva-y-pacheco-de-las-marinasy-sotomayor>; última consulta: 18 de octubre de 2024).

⁸ AAM, Biblioteca, Cod. 590, fol. 9 y p. 46 y 370; citado en Marías, “La vida errante”, 27: “siendo de diez y séys años escribí un libro de la Ynmaculada remitido a Paulo V”, aunque no se ajusta en lo recogido en n. 12: “[En 1617], a Paulo V escribí un libro de la Limpia Concepción de la Virgen Señora Nuestra para que le definiese por de fe tal misterio siendo de 17 años y se lo remití a Roma desde Madrid”.

destacados defensores del misterio de la Inmaculada—, por las continuas oraciones a la Virgen a las que obligaban los preceptos de la Orden y por la participación en los debates teológicos que a buen seguro se producían en el colegio de San Vicente en Salamanca donde, por cierto, el ya citado Silva y Pacheco fue lector de prima de Teología entre 1653 y 1654. No puede extrañar, entonces, que Ricci se refiera al asunto “de Immaculata Conceptione” como “meum opus ab infantia mea” (el trabajo de mi vida desde mi infancia).⁹

¿Qué escritos eran, pues, “Imagen de Dios y de sus obras” e “Inmaculae Conceptionis conclusio” a los que se refirió como ya acabados para el 1 de noviembre de 1662? *Imagen de Dios y de sus obras* es el título verdadero del manuscrito que se ha citado siempre en la bibliografía con el de *Pintura sabia*.¹⁰ Escrito entre 1660 y 1662, este tratado no es sólo un tratado de pintura, sino sobre todo un tratado sobre los muy diversos elementos de la Creación y se configura, pues, como un tratado de teología escolástica aplicada al ámbito estricto de la pintura.¹¹ En efecto, la “pintura sabia” es una actividad pictórica, pero también se trata de una actividad religiosa diferente de la práctica pictórica habitual, y por esa razón el tratado, junto con otros manuscritos recopilados en más de diez volúmenes que constituyen su obra y aunque sea complejo y en cierta manera fatigoso desentrañar sus mensajes, es una herramienta fundamental para entender su concepción de la pintura y, con ello, de sus propias pinturas y sus dibujos.¹²

Los escritos de Ricci pueden concebirse como una compleja síntesis teológica que pretendía resolver las diferencias entre lo que en su tiempo se conocía como *teología escolástica* o *especulativa*, encaminada a comprender a un Dios inteligible desde la razón; y la *teología mística* o *contemplativa*, que perseguiría un encuentro con Dios en que los sentidos desempeñarían un papel esencial y para el que el proceso artístico sería, pues, fundamental. La convergencia entre ambas teologías se daría en la *imagen*: para Ricci, la belleza del cuerpo humano y la revelación de Dios en las muy diversas creaciones de la naturaleza abren la posibilidad de conocerlo a través de la razón. Sin embargo, Ricci también reconoce que hay una distancia insalvable entre el objeto, Dios mismo, y su representación, y por eso sólo cabe la posibilidad de que las imágenes sean enigmáticas o, como él dice, “jeroglíficos” en el más estricto sentido del término. Dichos jeroglíficos serían elocuentes en sí mismos, pero, a la par, enigmáticos en sentido paulino (I Cor 13). Como Ricci dice en otro de sus manuscritos, “pictura est lingua angelorum” (la pintura es la lengua de los ángeles).¹³

Los jeroglíficos ya habían sido objeto de atención de autores muy bien conocidos y citados prolijamente por Ricci como Juan Pérez de Moya en su *Philosophia secreta* (Madrid, Francisco Sánchez,

⁹ AMA, Biblioteca, Cod. 590, p. 15; citado en Martijn van Beek, “Juan Ricci de Guevara’s Introduction of Wise Painting”, En: Bertram, Gitta; Büttner, Nils; Zittel, Claus (eds.), *Gateways to the Book. Frontispieces and Title Pages in Early Modern Europe*, eds. Gitta Bertram, Nils Büttner y Claus Zittel (Leiden: Brill, 2021), 518.

¹⁰ Van Beek, “Juan Ricci de Guevara’s Introduction”. A la versión en latín hoy desconocida se refiere Ricci con ese título en AAM, Biblioteca, Cod. 590, p. 15; citado en Van Beek, “Juan Ricci de Guevara’s Introduction”, 518: “Nunc [...] alterum librum de Pictura depingo, cuius argumentum est Imago Dei et Creaturarum, eiusque finis similiter ad Immaculatam Conceptionem spectat” (ahora estoy diseñando otro libro sobre pintura, titulado *Imago Dei et creaturarum*, cuya conclusión considera igualmente la Inmaculada Concepción). Este título también aparece en castellano en la parte superior del frontispicio de *Imagen de Dios y de sus obras* (*Pintura sabia*) de la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid (inv. 15649).

¹¹ Cuatro de los tratados escritos por Ricci abordan específicamente la relación entre pintura y Teología en alguna de sus partes o en su conjunto: *Imagen, o espejo de las obras de Dios, donde se conoce algo de su infinitud según nuestra finita capacidad* (Real Biblioteca del Monasterio de San Lorenzo de El Escorial, RBME b.I.18); una versión en latín, hoy perdida, que fue escrita antes de *Imagen de Dios y de sus obras* (*Pintura sabia*), y que es la versión a la que se refiere en la cita de la nota anterior; *Imagen de Dios y de sus obras* (*Pintura sabia*), fechada hacia 1660-62 (Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, inv. 15649); y *Dei Imago. De Hieroglyphico in imaginibus prologus* (AMA, Biblioteca, Cod. 469, pp. 5-71).

¹² En lo sucesivo sigo el muy sagaz análisis de Felipe Pereda, “Pictura est lingua angelorum. Fray Juan Andrés Ricci, una teoría teológica del arte”, en *La pintura sabia. Fray Juan Andrés Ricci*, quien demostró la estrecha vinculación entre los escritos sobre pintura con el resto de la producción manuscrita de Ricci.

¹³ AAM, Biblioteca, Cod. 537, p. 69; citado en Pereda, 48.

1585) o Baltasar de Vitoria en su *Teatro de los dioses de la gentilidad* (1.^a parte: Salamanca, Antonia Ramírez, 1620). En esos libros remiten a los célebres jeroglíficos de Horapolo, Vincenzo Cartari, Andrea Alciato, Guillaume de Choul, Giacomo Ruscelli y Pietro Valeriano, quienes habían concebido el lenguaje jeroglífico como casi divino, y de algún modo esa idea fue compartida por Ricci. Para él, “principalissima omnium Picturae partium Hieroglyphicum est quia omnes scientias continet: nam (Invisibilia Dei a creatura mundi per ea, quae facta sunt, intellecta conspiciuntur)” (el más importante de todos los elementos de la pintura es el jeroglífico porque contiene todo el conocimiento. Porque ‘las cosas invisibles de Dios desde la creación del mundo se ven claramente, siendo entendidas por las cosas hechas’).¹⁴ Ricci señala la capacidad del jeroglífico para representar cosas que no pueden ser vistas y, con ello, su vinculación con el conocimiento de las cosas divinas, o dicho de otro modo —parafraseándose a sí mismo—, “pictura non solum res creatas, corporales visibiles, sed invisibiles, atque increatas, ad similitudinem creatarum depingit: nam Invisibilia Dei per ea quae facta sunt intellecta conspiciuntur” (la pintura no sólo pinta las cosas físicas y visibles, sino también las cosas invisibles creadas, a semejanza de las criaturas visibles, porque las cosas invisibles de Dios se ven claramente, siendo entendidas por las cosas hechas).¹⁵ Por estas razones la pintura es “omnium scientiarum collectio vel perfectinum” (la recopilación o más bien perfección de todos los conocimientos), como dice en el primer folio de la *Imagen de Dios y de sus obras*, esto es, la *Pintura sabia*.¹⁶ En tanto que elocuentes y enigmáticas, las imágenes creadas por la pintura se vinculan con el conocimiento de las cosas divinas y con la profecía del Fin de los Tiempos, y en tanto que jeroglíficos, hacen comprensible la invisibilidad de Dios¹⁷ a través de tres principios fundamentales. En primer lugar, y siguiendo lo que san Pablo afirma en Rom 1, 20, “porque las cosas invisibles de él [Dios], su eterna potencia y divinidad, se echan de ver desde la creación del mundo, siendo entendidas por las cosas que son hechas; de modo que son inexcusables” porque la obra lleva impresa la huella de su creador, y por tanto Dios y su invisibilidad pueden comprenderse a través de la Creación y de su representación. En segundo lugar, a través de lo que se afirma en Gn 1, 26: que el hombre fue hecho “a imagen y semejanza de Dios”. Sin embargo, esa similitud debe buscarse en el interior del hombre y no en su apariencia física. La semejanza entre Dios y el hombre se ve de forma imperfecta, pero podrá apreciarse directamente en el futuro escatológico. Por ese motivo, “ergo sicut Deus ad Imaginem suam hominem creavit, ita Pictura Deum ad imaginem hominis representat. Igitur Theologia principalissima omnium Picturae partium existit” (así como Dios creó al hombre a su imagen, la pintura representa a Dios a imagen del hombre. Y en ese sentido la teología es la más importante de las partes de la pintura).¹⁸ En tercer y último lugar, por lo que se narra en Gn 18, esto es, la llamada teofanía de Mambré —cuando Abraham es visitado por tres enigmáticos personajes— dada su vinculación con el misterio de la Encarnación de Cristo y, por tanto, con la Eucaristía.

La pintura, pues, es fundamental para comprender tanto a Dios como a sus criaturas aunque sea a través de la senda enigmática de los jeroglíficos. Por esa razón para Ricci hay una unión indisoluble entre pintura y Teología: si la Teología dota de contenidos a la pintura, la pintura hace visibles los principios, muchas veces arcanos, de la Teología. Quizá en ningún lugar de su obra sea esto tan claro

¹⁴ AAM, Biblioteca, Cod. 469, p. 5; citado en Van Beek, “Juan Ricci de Guevara’s Introduction”, 513.

¹⁵ AAM, Biblioteca, Cod. 590, p. 15; citado en Van Beek, “Juan Ricci de Guevara’s Introduction”, 513.

¹⁶ *Imagen de Dios y de sus obras (Pintura sabia)*, fol. 1r.

¹⁷ Como dice en AAM, Biblioteca, Cod. 545: 207; citado en Van Beek, *Artifex*, 138, n. 323, “invisibilia visibiliter possunt demonstrari”, y lo reitera en varias ocasiones en sus manuscritos; tal vez el ejemplo más citado sea AAM, Biblioteca, Cod. 590: 17: “Y aunque de Dios no se dé especie, con todo eso, porque Dios hizo al hombre a su imagen y semejanza de los hombres, como hombre, como realmente lo es, para cuya imagen todas las ciencias deben concurrir. Porque la pintura no sólo pinta las cosas corporales y visibles, sino las creadas e invisibles, a semejanza de las criaturas visibles. Porque las cosas invisibles de Dios, por las criaturas se miran entendidas. Y así el ángel le pinta a semejanza de un mancebo hermoso. Que como la pintura sea poesía muda, demostrando toca todas las ciencias”.

¹⁸ AMA, Biblioteca, Cod. 545: 207; citado en Van Beek, “Juan Ricci de Guevara’s Introduction”, 514.

como en el frontispicio de *Imagen de Dios y de sus obras (Pintura sabia)* (fig. 1). En él Ricci dibujó la personificación de la Pintura sabia propiamente dicha, desnuda como la Verdad, acompañada por los atributos propios del arte pictórico y, a su vez, sosteniendo y señalando una pintura —más bien, una *imagen*— que representa a Cristo y la Virgen María entrelazando sus manos con un gesto que acentúa su igualdad divina, pero que también recuerda lo que Ricci dice en el otro tratado que cita junto a *Imagen de Dios y de sus obras (Pintura sabia)*, esto es en *Immaculatae Conceptionis Conclusio, evidenter etiam Septemque signaculorum solutio*, terminado a comienzos de diciembre de 1663: en él llama a María, en al menos dos ocasiones y siguiendo Ap 21, 9, “sponsam uxorem Agni” (la esposa, mujer del Cordero).¹⁹ Por eso parece que el gesto que une a Cristo y su Madre recuerda uno propiamente conyugal que, como decía, también debe interpretarse como demostración de su análogo estatus divino. Por lo demás, en el marco de la pintura hay una inscripción inspirada en Sab 7, 26: “Speculum sine macula Dei maiestatis et imago bonitatis” (espejo sin mancha del poder de Dios e imagen de su bondad). La pintura —más bien, la *imagen*— representada en el frontispicio se constituye así en una suerte de metáfora de la Inmaculada Concepción de María. En definitiva, el tratado en su conjunto no debe entenderse sólo, como hasta ahora, como uno destinado a la formación pictórica de Teresa Sarmiento de la Cerda, IX duquesa de Béjar, a quien Ricci se lo dedicó y quien habría animado a que el pintor viajara a Roma a la búsqueda de sustanciosas prebendas, ni como un compendio genérico sobre el arte de la pintura, sino esencialmente como un tratado que, mostrando la estrecha relación que hay entre la pintura y la Teología y el papel esencial que la primera desempeña en el conocimiento y la transmisión de las cosas invisibles especuladas por la segunda a través de imágenes que son entendidas esencialmente como jeroglíficos, fue redactado en defensa de la Inmaculada Concepción. No en vano el misterio era uno de esos conocimientos divinos invisibles que sólo podría hacerse visible a través de las imágenes. En su propia percepción del concepto de “pintura sabia”, Ricci podía representar la Inmaculada Concepción como un jeroglífico y, en tanto que jeroglífico, como una prueba, a la par, de su legitimidad. Así concibió él mismo su tratado a tenor de lo que dice en los testimonios que citaba antes: que había escrito una apología del misterio cuyo título era *Imagen de Dios y de sus obras*, y que su conclusión consideraba también la Inmaculada Concepción.²⁰ Según la interpretación que propongo, el epítome de todo ello era y es el complejo frontispicio con que abría y abre dicha apología.

Como no podía ser de otro modo, estas ideas en torno a la Inmaculada tuvieron su reflejo en la obra artística de Ricci. Por ejemplo, entendía que, en el ámbito de la arquitectura, los órdenes clásicos, con las más adecuadas reinterpretaciones, debían aplicarse correctamente a las diferentes advocaciones cristianas. Es la razón por la que justifica el empleo del compuesto y del salomónico en construcciones dedicadas a Cristo y a la Virgen María:

El corintio [debe dedicarse] a deidades vírgenes como a la reina del universo Virgen y Madre de Dios a quien también y a Cristo Dios Nuestro el orden compósito y salomónico porque como éstos se componen de las perfecciones de todos los órdenes así propiamente se dedican a Cristo y María Santísima en quien están todas las virtudes de todos los santos.²¹

Los órdenes compuesto y salomónico debían aplicarse a las construcciones consagradas a Cristo y la Virgen puesto que eran suma de “las perfecciones de todos los órdenes”,²² y son varios los proyectos

¹⁹ Van Beek, *Artifex*, 334 y 342.

²⁰ Véanse, respectivamente, las notas 4 y 9 de este ensayo.

²¹ *Imagen de Dios y de sus obras (Pintura sabia)*, fol. 14.

²² *Imagen de Dios y de sus obras (Pintura sabia)*, fol. 43v “[...] donde están todos los órdenes: grutesco en la mixtión de naturalezas, rústico en la posición del fundamento, toscano en lo fuerte, del dórico en los triglifos amodellonados, jónico en las volutas,



Fig. 1. Juan Andrés Ricci de Guevara, Frontispicio de *Imagen de Dios y de sus obras (Pintura sabia)*, hacia 1660-62. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, inv. 15649, fol. 1r.

arquitectónicos o urbanísticos que muestran esta convicción: en el frontispicio de *Immaculae Conceptionis Conclusio* Ricci replantea la plaza del Panteón de Roma como si se tratara de una metáfora emblemática con una columna salomónica en su centro sobre la que se erigiría una escultura de la Inmaculada;²³ pero quizá el más interesante proyecto sea otro incluido en *Imagen de Dios y de sus obras (Pintura sabia)* en el que Ricci idea un arco triunfal articulado por columnas salomónicas y consagrado a una Inmaculada flanqueada por sus progenitores Joaquín y Ana (fig. 2).²⁴ María ha sido representada con alas y una corona de doce estrellas y sobre ella descende la paloma del Espíritu Santo; está sobre un pedestal con la inscripción “Ecce Mulier Fortis” y, detrás de él, parece haber una suerte de dragón congruente con la descripción del Apocalipsis; de hecho, todos son elementos que asimilan a María con la “mulier amicta sole” que protagoniza Ap 12, 1-3. Por otros indicios —algunos de los cuales ya han aparecido en líneas previas—, se puede suponer que Ricci estaba fascinado con el libro del Apocalipsis, y en efecto la mujer apocalíptica había sido fundamento para la creación de una iconografía inmaculista aunque el benedictino se desviara de la habitual: la Virgen no pisa al monstruo, no va vestida con el Sol y tiene dos alas en su espalda (Ap 12, 14) a diferencia de lo que ocurre en gran mayoría de Inmaculadas realizadas en España. De ello se deduce que, para él también pero de una forma peculiar con respecto a otras figuraciones del asunto, la Inmaculada Concepción estaba estrechamente vinculada con la definitiva parusía y, como apuntaba antes, naturalmente estas ideas en torno a la Inmaculada tuvieron su reflejo en la producción pictórica de Ricci; en particular me detendré en algunos dibujos contemporáneos a la redacción de *Imagen de Dios y de sus obras (Pintura sabia)* y en dos de los lienzos que pintó para la capilla Mari en la colegiata de Santa Maria Assunta en Trevi nel Lazio (fig. 3).²⁵

y corintio en adornos y hojas”. El fundamento, por cierto, está en el carácter originario y divino con que Ricci concibió el Templo de Salomón, de donde “se originó todo”, de modo que el resto de órdenes arquitectónicos serían “juguetes que se han añadido o mejor dicho degenerado”; véase *Imagen, o espejo de las obras de Dios, donde se conoce algo de su infinitud según nuestra finita capacidad*, fol. 344. Sobre este asunto véanse Joaquín Bérchez y Fernando Marías, “Fray Juan Andrés Ricci y su arquitectura teológica en el contexto barroco”, en *La pintura sabia. Fray Juan Andrés Ricci*, 88-121; Rita M. Valenti, “Juan Andrea Ricci e il disegno dell’ordine salomonico intero fra pittura ed architettura”, *Ikhnos. Analisi grafica e storia della rappresentazione*, 2003; Martijn van Beek, “The Apocalypse of Juan Ricci de Guevara. Literary and Iconographical Artistry as Mystico-theological Argument for Mary’s Immaculate Conception in *Immaculae Conceptionis Conclusio* (1663)”, *Anuario del Departamento de Historia y teoría del arte*, 22 (2010), 209-24 y Van Beek, “Juan Ricci de Guevara’s Introduction”.

²³ AAM, Biblioteca, Cod. 590, p. 39. Véanse Elías Tormo, Enrique Lafuente y Celestino Gusi, *La vida y la obra de fray Juan Ricci* (Madrid: Ministerio de instrucción pública y bellas artes, 1930), I, 58; Salort Pons, “Fray Juan Rizi en Italia”, 3; David García López, “Pintura y teoría de las artes en el siglo XVII español: el cuarto centenario del nacimiento de fray Juan Ricci, rememoración y nuevas aportaciones”, *Anales de Historia del arte*, 10 (2010), 143; Rodríguez G. de Ceballos, 129; García López, *Arte y pensamiento*, 335-336; Van Beek, “The Apocalypse”, 211; Van Beek, *Artifex*, 228-238.

²⁴ *Imagen de Dios y de sus obras (Pintura sabia)*, fol. 39r.

²⁵ Los lienzos fueron atribuidos a Ricci en Salort Pons, “Fray Juan Rizi en Italia”. Descripciones de los lienzos en Salort Pons, “Fray Juan Rizi en Italia”; Salort Pons, “El viaje de Fray Juan Rizi a Italia”; Ismael Gutiérrez Pastor, “Obra y estilo de la pintura de fray Juan Andrés Ricci”, en *La pintura sabia. Fray Juan Andrés Ricci*, 168 y García López, *Arte y pensamiento*, 348-349. La *Trinidad* fue restaurada en 2019 y el resto de lienzos que Ricci pintó para la capilla lo fueron entre 2022 y 2023, todos por iniciativa de Valentino Berardi y su familia con la connivencia de las autoridades civiles y eclesiásticas de Trevi nel Lazio.

Es probable que la inclusión de *San Carlos Borromeo*, *San José con el Niño*, *San Pedro*, *San Pablo*, *San Antonio de Padua* y *San Francisco* que decoran el retablo en su parte inferior estuviera motivada por los intereses del cliente, aunque no pueda confirmarse dado que no se conoce el contrato. Pedro y Pablo son santos que aparecen con mucha frecuencia en la decoración de retablos y el propio Ricci los incluyó en la decoración del arco de acceso al relicario de san Millán y san Felices del monasterio de San Millán de la Cogolla; véase Ismael Gutiérrez Pastor, “Fray Juan Rizi en el monasterio de San Millán de la Cogolla (1653-1656)”, en *El pintor fray Juan Andrés Rizi (1600-1681)*, 27-62; también flanquean a Cristo resucitado en un proyecto de arco triunfal incluido en *Imagen de Dios y de sus obras (Pintura sabia)*, fol. 42r. Las pinturas de *San José y el Niño* y *San Carlos Borromeo* —si es que se tratara de él, pues no se ajusta a las convenciones físicas de su *vera effigie*— pudieron estar motivadas por la devoción personal del comitente, y las de *San Francisco* y *San Antonio de Padua* pueden relacionarse con su defensa del papel desempeñado por la Virgen en la creación y en la redención de los cristianos; no puede olvidarse, por lo demás, que los franciscanos fueron acérrimos apólogos de su concepción inmaculada. En cualquier caso,



Fig. 2. Juan Andrés Ricci de Guevara, Proyecto de arco triunfal dedicado a la Inmaculada Concepción, en *Imagen de Dios y de sus obras (Pintura sabia)*, hacia 1660-62. Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, inv. 15649, fol. 39r.

En *Cristo y la Virgen sujetando el cáliz con la Hostia y la paloma del Espíritu Santo* (fig. 4), Ricci emplea modelos físicos que ya había utilizado en obras anteriores, pero lo importante es que, respecto a

son pinturas en las que Ricci vuelve a emplear técnicas y modelos que ya había ensayado durante su carrera en España, como afirma Gutiérrez Pastor, “Obra y estilo”. Quizá lo más relevante es que, aunque pintadas en Italia, son obras que no revelan ninguna influencia de la pintura italiana contemporánea, como si negaran el tópico que dice que todos los artistas españoles que durante la Edad Moderna pasaban por las aduanas de Italia quedaban para siempre transformados en su quehacer artístico posterior; he tratado este asunto en José Riello, “Sin pasar por las aduanas de Italia: la ‘pintura española’ y las paradojas de una confirmación identitaria”, en *Antes y después de Antonio Palomino: historiografía artística e identidad nacional*, eds. José Riello y Fernando Marías (Madrid: Abada, 2022), 411-442.

Poco más se puede añadir hasta que no se encuentre algún documento relativo a las pinturas o, en el mejor de los casos, el contrato que Ricci firmaría con su cliente para realizarlas y que quizá podría dar alguna pista más tanto de las intenciones de uno como del otro, así como de la inclusión de esos asuntos y santos tan específicos.

ellas, elimina cualquier elemento accesorio y se concentra en el mensaje doctrinal, que no es otro que subrayar el protagonismo de la Virgen María como corredentora de la humanidad. Cabe destacar, además, la corta edad de María, lo que podría referirse tanto a la proverbial castidad de las mujeres jóvenes como al pasaje de la *Commedia* de Dante en que san Bernardo se refiere a María como “Vergine Madre, figlia del tuo figlio”,²⁶ pero también, y esto es lo importante, a la intervención divina que le permitió mantener su virginidad y su pureza a pesar de concebir a Cristo. Ricci ya había abordado este tipo de representación en una serie de dibujos datados en torno a 1663, es decir, por las fechas en que se incentivaron sus reflexiones sobre el misterio de la Inmaculada para las que dibujos, pinturas y teoría eran no sólo vehículos esenciales sino también discursos propositivos y cada cual a su modo: o figurativos, o textuales. En varios de ellos Cristo y una Virgen joven aparecen sosteniendo la Hostia y van tocados con el *tiaregnum*, la tiara papal formada por tres coronas que simbolizan el triple poder del pontífice como Padre de reyes, Gobernador del mundo y Vicario de Cristo (fig. 5). Con esas representaciones, así como con la pintura de la capilla Mari de Trevi nel Lazio, Ricci iguala la divinidad y la autoridad de Cristo y de la Virgen como denota que las tiaras tengan un tamaño y una forma similares, pero también como muestra su disposición casi simétrica en las composiciones y que ambos participen en régimen de igualdad en el ritual de la misa al sostener juntos el cáliz y la hostia. Es en ese ritual de la transubstanciación intrínsecamente vinculado con el dogma de la Encarnación cuando el vino y el pan se convierten en la sangre y la carne de Cristo; como es sabido, el misterio tiene lugar en el momento de la consagración. Lo interesante es que, en su manuscrito *Immaculatae Conceptionis Conclusio*, que como decía fue acabado el 7 de diciembre de 1663, Ricci defiende que la carne y la sangre de Cristo son la carne y la sangre de María puesto que son Madre e Hijo, luego María debería ser equivalente a su Hijo desde el punto de vista de la jerarquía devocional, pero no sólo eso: si Cristo está libre de pecado original, también debiera estarlo María.²⁷ Varios de esos dibujos poco anteriores o contemporáneos a la pintura de Trevi nel Lazio parecen explicitarlo, pues en ellos María figura en un entorno celestial que la vincula con la mujer citada en el Apocalipsis y por eso es representada con las características iconográficas propias de la visión del evangelista Juan en la isla de Patmos. Sin embargo, en los dibujos aparece acompañada por el Niño (fig. 6). Es como si, de nuevo, en ellos se diera una confluencia entre la iconografía de la mujer del Apocalipsis y la Inmaculada Concepción y, con esa confluencia, de una interpretación propia y distintiva de la doctrina que identifica a la mujer del Apocalipsis con la Virgen María inmaculada que es enriquecida y complicada por la presencia de Jesús Niño. Con todo, lo más destacado es que, en varios de esos dibujos, la representación va acompañada de frases que subrayan la vinculación genealógica de María y su Hijo: por ejemplo, uno de ellos lleva la inscripción “Liber generationis Jesu Christi. Liberque generationis Mariae. Maria de qua natus est Jesus, qui vocatur Christus” (Libro de la generación de Jesucristo. Y el libro de la generación de María. María, de la que nació Jesús, llamado Cristo) (fig. 7).²⁸ Se trata de una paráfrasis de lo que se dice en Mt 1, 1 y Mt 1, 16, que vincula el árbol genealógico de Jesús con el árbol familiar de María. La consecuencia es lógica: si Cristo está libre de pecado, así debe estarlo también su Madre, y por ello no puede ser casual que otros dibujos vinculen este tipo de representaciones con inscripciones que acentúan la naturaleza inmaculada de la Virgen. En una ocasión al menos Ricci escribió “Maria virgo immunis est ab omni peccato, originali, veniali et mortali” (la Virgen María está libre de todo pecado, original, venal y mortal);²⁹ y en otro dibujo es aún más explícito si cabe:

en cuanto mis fuerzas alcanzan, espero en la intercesión del Vostra Sacrosanta Majestad, Madre de Dios Santísima, y Purísima, [...] y devoción mía, alcanzara Vuestra Sacrosanta Majestad, [...] como a todos el hacer siempre con

²⁶ Dante, *Commedia*, III, xxxiii, 1.

²⁷ AAM, Biblioteca, Cod. 590: 40: “[...] et sanguis Mariae sanguis Christi est”. Véase Van Beek, *Artifex*, 333.

²⁸ AAM, Biblioteca, Cod. 537: 5. Véase Martijn van Beek, “Ora et labora. Devotion and Scholarship in the Italian Drawings of the Madonna by Juan Ricci de Guevara”, *Incontri. Rivista europea di studi italiani*, 34, 1 (2019), 46-47.

²⁹ AAM, Biblioteca, Cod. 537: 7. Véase Van Beek, “Ora et labora”, 47 y 48.

gusto, paz, y quietud, y verdadera uniformidad [...]. Alabado sea el Santísimo Sacramento del Altar, y la Inmaculada Concepción de la Emperatriz del Universo, Virgen María, sin peccato original. Amén.³⁰

En efecto, María puede ser al mismo tiempo descendiente de la stirpe de Adán y, sin embargo, no compartir el pecado original con el resto de la humanidad. La premisa es ortodoxa porque, desde la eternidad, Dios Padre eligió a la Virgen para que fuera Madre de su Hijo; como dice Ricci en otro de sus dibujos en que, por cierto, hace a la Virgen responsable de la Creación junto a su Hijo, María “fuit posteriori in executione, fuit primum in intentione”.³¹ Sin embargo, la representación de ese misterio no es enteramente ortodoxa, como muestra la rara iconografía tanto de varios de los dibujos como del cuadro de Trevi nel Lazio. Este no es el asunto de este ensayo y, por ello, queda pendiente para otra ocasión o para otras voluntades.



Fig. 3. Capilla Mari, colegiata de Santa Maria Assunta, Trevi nel Lazio.

Encima de *Cristo y la Virgen sujetando el cáliz con la Hostia y la paloma del Espíritu Santo*, Ricci dispuso una representación de la *Trinidad* estrechamente relacionada con la teofanía de Mambré narrada en

³⁰ AAM, Biblioteca, Cod. 537: 23bis. Véase Van Beek, “Ora et labora”, 48 y 49.

³¹ AAM, Biblioteca, Cod. 469: 31; citado en Pereda, “Pictura est lingua angelorum”, 72.

Gn 18, 1-2 a la que me refería antes (fig. 8). Era un asunto que ya había abordado en la decoración perdida de la iglesia del convento de la Trinidad calzada de Madrid, aunque no se sabe cómo era su representación. En cualquier caso, en su tratado *De Hyeroglyphico* Ricci argumenta que el hombre no sólo ha sido creado a imagen y semejanza de Dios a partir de Gn 1, 26, sino que el hombre es “*imago Dei*”.³² Esta semejanza no se refiere sólo, o no se refiere fundamentalmente, al parecido físico entre Dios y los hombres, sino que, según Ricci, hay que buscar la analogía en el alma humana. En efecto, como dice en uno de sus escritos, “la imagen de la Trinidad está en el alma, porque la mente la recuerda, la entiende y la ama, porque en ella están la memoria, el entendimiento y la voluntad”, que no por casualidad son los instrumentos esenciales para llegar al conocimiento de Dios y el fundamento de la fe.³³ Por esa razón, de la misma forma en que Yahvé se encuentra con Abraham en la forma de tres varones, también “en la manera de tres personas de gran belleza conviene que sea representado, para que así veamos al Dios invisible en una forma bella”.³⁴ No es extraño que la Trinidad sea una de las imágenes más repetidas en los dibujos de Ricci, en los que figura como la representación de tres individuos de apariencia idéntica (fig. 9). Se trata de una iconografía descartada en el siglo XV y en desuso ya en el XVII, pero que Ricci recupera tanto en sus dibujos como en la pintura de Trevi nel Lazio en lo que ha de considerarse una *pura imagen* que pretende remedar el poder y la presencia de las más antiguas, legítimas y, por ello, veneradas imágenes de la cristiandad.³⁵ Lo que destaca en ella es que no se trata de los tres varones de los que habla el Génesis, sino que son tres seres andróginos con nimbos triangulares cuya indefinición ha motivado que incluso en ocasiones hayan sido identificados con tres niñas de igual edad. El del centro sostiene una pequeña cruz sobre una roca que no es sino trasunto del monte Calvario, acentuando aún más si cabe el mensaje redentor de los dos cuadros principales que Ricci pintó para el retablo; una redención, por cierto, de la que como hemos visto es copartícipe la Virgen según se explicita en el lienzo inferior, en el que no por casualidad va vestida con las mismas ropas de idénticos colores que los integrantes de la *Trinidad*. Es, por tanto, esta, una imagen teofánica, una traducción, en el lenguaje “jeroglífico” con que Ricci entendía el arte de la pintura, de una visión revelada a un “ojo interior” en una capilla que, no por azar, en origen estuvo dedicada a la Santísima Trinidad y a san Roque. Es por ese motivo que el emblema trinitario es, para Ricci, “algo así como la primera letra de un alfabeto jeroglífico para hablar de Dios”.³⁶

No puede ser casual tampoco, entonces, y aunque no haya sido indicado hasta ahora, que la inscripción principal del frontispicio de *Imagen de Dios y de sus obras (Pintura sabia)* (fig. 1) se refiera a la unión entre la Trinidad y la creación del hombre a semejanza de Dios y a su vez a su naturaleza de “*imago Dei*”, y que ambos misterios queden intrínsecamente vinculados tanto al arte de la pintura como al misterio de la Inmaculada Concepción de María que, como apunté antes, aparece implícitamente representada en el cuadro —más bien, la *imagen*— que la alegoría de la Pintura ha dejado de pintar para mirar al lector del tratado:

³² Parafraseando *De Trinitate* de Agustín de Hipona según Pereda, “*Pictura est lingua angelorum*”, 50, aunque es más probable que lo hiciera a partir de los *Libri Quatuor Sententiarum* de Pedro Lombardo, que Ricci resumió y comentó en la sección “*Theologiae epitome Tractatus*” que forma parte de la “*Theologia Scolastica*” de su *De Hyeroglyphico*, AMM, Biblioteca, Cod. 545, 207-287; véase Van Beek, *Artifex*, 59 y 90, n. 1.

³³ AAM, Biblioteca, Cod. 545: 210; citado en Pereda, “*Pictura est lingua angelorum*”, 52.

³⁴ AAM, Biblioteca, Cod. 545, p. 207; citado en Pereda, “*Pictura est lingua angelorum*”, 53.

³⁵ De una especie de “re-teofanización” ha hablado Pereda, “*Pictura est lingua angelorum*”, 54.

³⁶ Pereda, “*Pictura est lingua angelorum*”, 60.



Fig. 4. Juan Andrés Ricci de Guevara, *Cristo y la Virgen sujetando el cáliz con la Hostia y la paloma del Espíritu Santo*, h. 1666. Óleo sobre lienzo. Capilla Mari, colegiata de Santa Maria Assunta, Trevi nel Lazio.



Fig. 5. Juan Andrés Ricci de Guevara, *Cristo y la Virgen con el Niño celebrando la misa*. Archivio della Abbazia di Montecassino, Biblioteca, cod. 469, p. 69.



Fig. 6. Juan Andrés Ricci de Guevara, *Cristo y la Virgen con el Niño*. Archivio della Abbazia di Montecassino, Biblioteca, cod. 469, p. 67.

DIOS TRINO
 Faciam[us] homine[m] ad imagine[m]
 & similitudine[m] nostra[m]. Gen.

PINTURA SABIA
 Faciam[us] Deum ad imagine[m]
 & similitudine[m] hominu[m]
 Que es todas las ciencias.



Fig. 7. Juan Andrés Ricci de Guevara, *Virgen de la Cruz*. Archivio della Abbazia di Montecassino, Biblioteca, cod. 537, p. 5.

Por lo demás, y como decía antes, en el marco de la pintura —más bien, la *imagen*— hay una inscripción inspirada en Sab 7, 26: “Speculum sine macula Dei maiestatis et imago bonitatis”, de modo que esa pintura del frontispicio de *Imagen de Dios y de sus obras (Pintura sabia)* se constituye en metáfora de la Inmaculada Concepción de María y por este motivo es más bien, como he afirmado en varias ocasiones,

una *imagen*. A la par, el tratado en su conjunto se revela como un tratado en defensa de un misterio que también protagoniza, de forma indirecta, los dos lienzos principales que Ricci pintara contemporáneamente para la capilla Mari de la colegiata de Trevi nel Lazio.

* * *



Fig. 8. Juan Andrés Ricci de Guevara, *La Trinidad*, h. 1666. Óleo sobre lienzo. Capilla Mari, colegiata de Santa Maria Assunta, Trevi nel Lazio.

La producción del manuscrito *Imagen de Dios y de sus obras (Pintura sabia)* tanto en lo que se refiere al texto como a sus imágenes, indisolublemente ligados entre sí; de otros dibujos contemporáneos, algunos de los cuales han sido citados en las páginas previas pero a los que podrían añadirse otros; y de los cuadros que terminarían decorando la capilla Mari de Trevi nel Lazio, deben considerarse frutos de una misma compleja e intensa reflexión que embarcaría a Ricci a finales de la década de los 50 y durante la siguiente. De hecho, en uno de sus manuscritos identifica el año 1666 con el momento en que “poco falta para acabarse de llegar el reino eterno de Dios y fenecer el reino del mundo”.³⁷ No se puede saber con certeza, pero quizá su convencimiento radicaba en lo que había presenciado en Roma el 6 de enero de 1665, día de la Epifanía (fig. 10):

En el fin del año de 1664 y principio de 1665 apareció un cometa en el cielo el cual vi el día de los Reyes, que me regocijó su hermosura, porque era una estrella hermosísima y de grandeza al parecer de la *luna* con la circunferencia de luz

³⁷ AAM, Biblioteca, Cod. 590: 373; citado en Marías, “La vida errante”, 39 y 40, n. 59. También dice en *Imagen, o espejo de las obras de Dios, donde se conoce algo de su infinitad según nuestra finita capacidad*, p. 437, que “ya estamos en la última edad del mundo”; citado en García López, *Arte y pensamiento*, 205.

que echaba, con un resplandor que se iba dilatando el cual ocupaba la cuarta parte del cielo, y alabé muchas veces a Dios por ver en todo la perfección de sus obras, y aunque todos pronosticaban mal de ella yo presagié divinos efectos [...] y más viéndole en el tiempo que el *luminare maius* de la Iglesia santa es nuestro santísimo señor Alejandro VII, que dijera yo *ha de conquistar el mundo de la gentilidad convertido a nuestra santa fe católica* [...]. La gente del campo decía que les daba tanta luz como la *Luna*. Propiamente es una estrella dentro de una luna muy clara y circular y un *dragón* que recibe en la boca su luz. *Ojalá toda la morisma la reciba de la Luna de la Iglesia*.³⁸



Fig. 9. Juan Andrés Ricci de Guevara, *La Trinidad*. Archivio della Abbazia di Montecassino, Biblioteca, cod. 537, p. 1.

A pesar de vivir en el siglo de la todavía llamada “revolución científica” promovida por los filósofos naturales a través de la observación empírica y minuciosa de la realidad visible, Ricci no explica científicamente el fenómeno del cometa y sólo lo reconoce como halagüeña manifestación divina y como signo propicio para la Iglesia bajo la égida del pontífice Alejandro VII, quien tanto protagonismo tiene en algunos de los manuscritos de Ricci y quien, desde su punto de vista, conquistaría el mundo como, seguramente, el papa angélico del que hablaban las antiguas profecías. Además, la descripción del fenómeno también podría interpretarse en términos inmaculistas por el protagonismo que la Luna tiene en el texto y, sobre todo, por

³⁸ AAM, Biblioteca, Cod. 590: 374; citado en Marías, “La vida errante”, 38. Las cursivas son mías.

la última frase: “Ojalá toda la morisma la reciba de la Luna de la Iglesia”. En este sentido, la “Luna de la Iglesia” no puede ser otra que la Virgen María, tan inmaculada como la tradición pregaleana de la que dependía la cosmovisión de Ricci había concebido la perfecta superficie de la Luna del firmamento; ni que decir tiene que lo que la “morisma” debía recibir de ella es la “santa fe católica”.

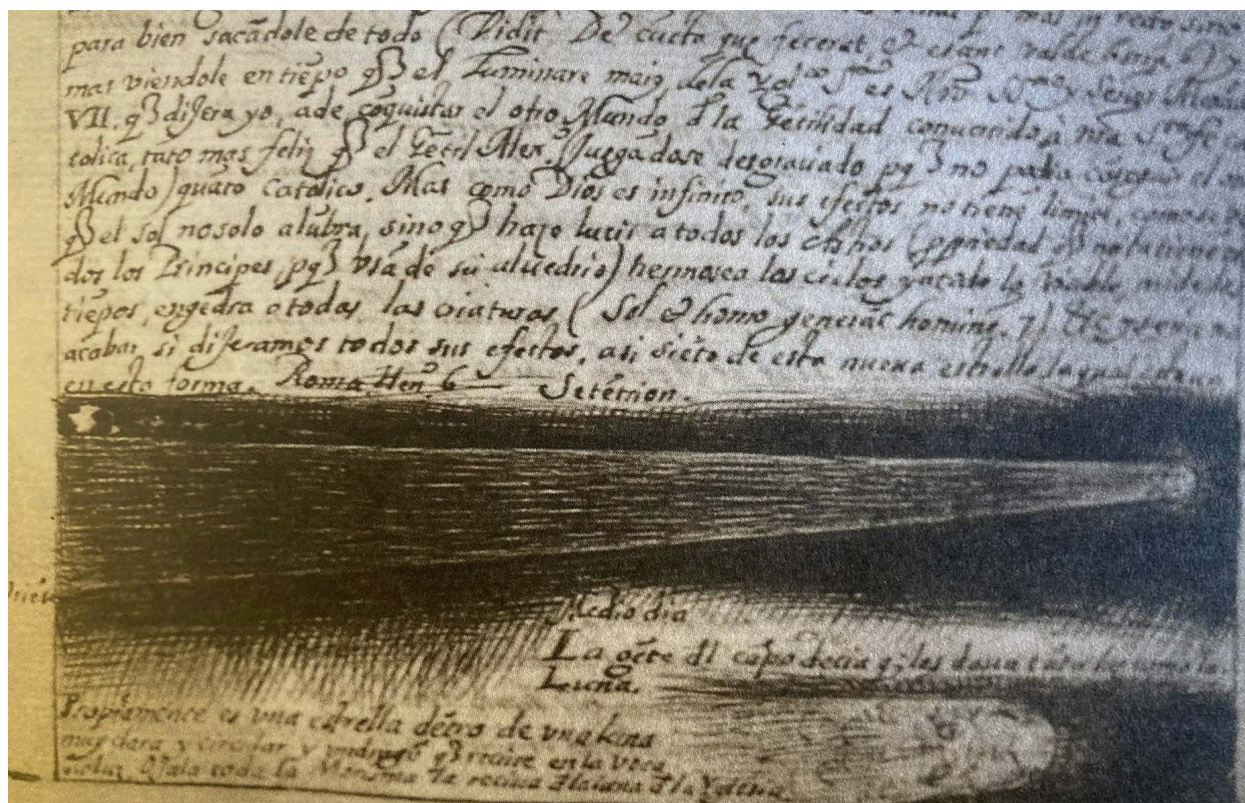


Fig. 10. Juan Andrés Ricci de Guevara, *Cometa avistado el 6 de enero de 1665*. Archivio della Abbazia di Montecassino, Biblioteca, cod. 590, p. 374.

Poquísimo se sabe de los orígenes de la madre de Ricci, Gabriela de Chaves o de Guevara, natural de Madrid y analfabeta, quien figura con ambos apellidos en la documentación. Era hija de un dorador. Menos aún se conoce de su abuela materna, pero lo cierto es que Ricci optó por el apellido paterno y el Guevara, pero no el Chaves, de su madre.³⁹ Hasta ahora no ha sido posible demostrar documentalmente los orígenes conversos de la familia; sería extraño, de hecho, que el pintor tuviera esos ascendientes ya que hubo de pasar el exhaustivo examen de limpieza de sangre para ingresar en la Orden benedictina. Sin embargo, lo que se deriva de buena parte de sus dibujos, de sus pinturas y de sus textos, sobre todo de los fechados entre finales de los 50 y durante los 60 y especialmente de este último que acabo de citar, es que, para él, si la Virgen hubiera sido concebida antes del pecado y por tanto hubiera sido creada *sine macula*, y si su Hijo también estuviera libre de todo pecado por obvias razones, entonces se abriría la posibilidad a que quedaran también sin achaques sus descendientes convertidos a la nueva Verdad Revelada; todos, cristianos viejos y nuevos, y también los musulmanes que optaran por la conversión. Quizá no esté de más pensar que, para Ricci, la conquista y la paz del mundo que lograría Alejandro VII llegaría en el momento de la proclamación del dogma de la Inmaculada Concepción, idea que, por lo demás, compartía con parte de las corrientes inmaculistas que lo habían precedido. El papel de

³⁹ García López, *Arte y pensamiento*, 28.

María como cocreadora y corredentora eran, para el benedictino, garantía de armonía universal, y eso es lo que subrepticamente queda compendiado en ese jeroglífico a la par elocuente y enigmático, en sentido paulino, que es el frontispicio de un manuscrito que hasta ahora ha sido conocido como *Pintura sabia* pero que, en realidad, debe denominarse —y con ello interpretarse— como pretendió su autor: *Imagen de Dios y de sus obras*.

JOSÉ RIELLO es doctor en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid. Ha sido miembro de varios proyectos de investigación relacionados con la cultura artística hispánica de los siglos XVI y XVII. Ha desarrollado su actividad profesional en el ámbito de los museos y en la Universidad; entre 2008 y 2011 colaboró con el Área de Edición del Museo del Prado y desde 2010 es profesor del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid. Sus últimos libros son *Antes y después de Antonio Palomino. Historiografía artística e identidad nacional* (con Fernando Marías; Madrid, 2022); *La mirada extravagante. Arte, ciencia y religión en la Edad Moderna. Homenaje a Fernando Marías* (con M.^a Cruz de Carlos y Felipe Pereda; Madrid, 2020), la edición en italiano de los escritos sobre arte del Greco (con Fernando Marías; 2017), la de los escritos de Enrique Lafuente Ferrari sobre Velázquez (Madrid, 2013) y *Sacar de la sombra lumbre. La teoría de la pintura en el Siglo de Oro, 1560-1724* (Madrid, 2012). Además ha publicado una veintena de artículos científicos y varias decenas de artículos de divulgación. Ha impartido conferencias sobre Historia y teoría del arte de la Edad Moderna en varias ciudades españolas, europeas (Oxford, París, Grenoble, Münster, Düsseldorf, Leipzig, Heraclion, Florencia, Vicenza) y americanas (Baltimore, Boston, Washington D.C., Puebla de los Ángeles). Ha sido comisario de la exposición *La biblioteca del Greco* (Museo Nacional del Prado, 2014), con Javier Docampo; y de *ATLAS de las ruinas DE EUROPA* (Madrid, CentroCentro, 2016-17), con Julia Morandeira.

Email: jose.riello@gmail.com

Código ORCID: 0000-0003-2161-619X

Tradición y modernidad en el registro artístico y documental de la agonía, muerte y funeral de Giuseppe Verdi, 1901

Tradition and modernity in the artistic and documentary record of the agony, death and funeral of Giuseppe Verdi, 1901

José Fernando Vázquez Casillas
Universidad de Murcia

Fecha de recepción: 19 de junio de 2024
Fecha de aceptación: 1 de octubre de 2024

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 36, 2024, pp. 111-130
ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562
<https://doi.org/10.15366/anuario2024.36.006>

RESUMEN

Este artículo analiza y ordena críticamente las fuentes dispersas gráfico documentales y plásticas que, entre el 25 de enero y el 27 de febrero de 1901, recogieron con detalle la enfermedad, defunción, velatorio y funeral de Giuseppe Verdi. Todo ello, demostrando que este programa representacional es un modelo paradigmático del arte, de la fotografía y de las ilustraciones periodísticas comprometidas con la temática de lo social de principios del siglo XX; al tiempo de ser un fiel reflejo del posicionamiento contemporáneo ante la muerte, la cultura y la historia de su presente, personalizada en la mayoría de los casos por los héroes culturales de su época. De este modo, confeccionamos una crónica lineal histórico plástica que, a modo de experiencia visual, recoge pormenorizadamente este suceso, testificando a su vez a los autores que generaron dichas piezas, muchos de ellos poco tratados hasta el momento.

PALABRAS CLAVE

Giuseppe Verdi, arte y sociedad, retrato post mortem, ilustraciones periodísticas, fotografía documental, pintura, escultura.

ABSTRACT

This article analyses and critically arranges the scattered graphic, documentary and visual sources which, between 25 January and 27 February 1901, recorded in detail the illness, death, wake and funeral of Giuseppe Verdi. All of this demonstrates that this representational programme is a paradigmatic model of the art, photography and journalistic illustrations committed to the social issues of the early 20th century, as well as being a faithful reflection of contemporary attitudes to death, culture and the history of the present, personalised in the majority of cases by the cultural heroes of the time. In this way, we have created a linear historical-plastic chronicle which, in the form of a visual experience, provides a detailed account of this event, testifying in turn to the authors who generated these pieces, many of them little dealt with until now.

KEY WORDS

Giuseppe Verdi, art and society, post mortem portrait, journalistic illustrations, documentary photography, painting, sculpture.

1. Introducción

El 27 de enero de 1901, a las 2:50 de la madrugada, fallece Giuseppe Verdi en el Gran Hotel de Milán. Su estado físico, sobre todo a partir del derrame cerebral que sufre el 21 del mismo mes¹, así como su empeoramiento y muerte, es seguido por gran parte de la ciudadanía gracias a los diferentes informes médicos difundidos por los medios de comunicación². El deseo de conocimiento de sus vecinos es tan profundo que un hecho histórico coincidente, como es la muerte la Reina Victoria de Inglaterra (el 22 de enero)³, tan solo le resta un breve instante de protagonismo en los diarios de Milán⁴.

Documentar un acontecimiento de esta naturaleza, al igual que realizar distintas obras de arte que testifiquen el suceso –como puede ser un retrato *post mortem*–, es, dentro de su excepcionalidad, algo común a principios del siglo XX. Hay que tener en cuenta que desde 1885, año en el que fallece Victor Hugo, las historias de enfermedad y muerte de un ser sobresaliente, socialmente hablando, son atendidas con naturalidad y elocuencia por los diarios y semanales de la época. De hecho, la muerte de Victor Hugo es el punto de partida de la popularización y consolidación de estas temáticas. Sirvanos como modelo las más de 270 composiciones, entre piezas documentales y artísticas, que se realizan entre el 22 de mayo, día de la muerte del escritor, y el 1 de junio de 1885, fecha de su funeral y enterramiento⁵.

Así pues, y salvando las distancias, la defunción de Giuseppe Verdi se convierte en motivo representacional. Los días previos a su fallecimiento, al igual que su velatorio y su posterior sepelio, componen iconográficamente diferentes ensayos artísticos y documentales que cubren, con sus variadas historias, los tres aspectos. Se trata de un conjunto de obras realizadas a través de lenguajes como la escultura, la pintura, el dibujo, la fotografía y el cine. Un grupo de propuestas que son efectuadas por artífices como: Adriano Minardi, Antonio Bonamore, Achille Foli, Adolfo Hohenstein, Achille Beltrame, Arnaldo Ferraguti, Carlo Linzaghi, Carlo Stragliati, E. Bonacina, Emilio Treves, Enrico Zanetti, Fortunino Matania, Giulio Rossi, Guigoni & Bossi, Italo Pacchioni, Leone Soldati, Lodovico Pogliaghi, R. Gigante, Riccardo Salvadori y Luigi Secchi.

2. La agonía. El inicio de la crónica

El primer tema que aborda esta narrativa plástica viene determinado por el momento en el que el compositor enferma gravemente. Un instante del que quedan magníficos ejemplos. Se trata de unos trabajos que retratan con claridad el estado del personaje días antes de su fallecimiento. Dentro de esta historia se localizan dos tipos de propuestas, aquellas que eligen una acción teatralizada en las que aparece el doliente en la cama, con parte de los personajes que le rodearon en esas horas⁶, y aquellas que centran el punto de su discurso visual en el rostro del individuo, enfatizando las expresiones de este.

¹ Carlo Gatti, *Verdi, the Man and His Music* (Nueva York: Putnam, 1955), 351.

² Gavin Williams, «Orating Verdi: Death and the media c.1901», *Cambridge Opera Journal*, 23, (2011):119-143. <https://doi.org/10.1017/S0954586712000079>

³ Tras la muerte de la Reina Victoria de Inglaterra se le realizan diferentes retratos en su lecho de muerte, siguiéndose la tradición clásica del retrato *post mortem*. Sobre este particular puede verse: Jennifer Green-Lewis, «The invention of photography in the victorian world», en *A Royal Passion: Queen Victoria and Photography*, ed. Anne Lyden (Los Angeles: J. Paul Getty Museum, 2014), 22-23.

⁴ Un ejemplo de lo expuesto es que, el día 27 de enero, la portada de la *L'Illustrazione Italiana* es dedicada a la Reina Victoria. Sin embargo, no dejan de incluir referencias a la enfermedad del compositor, como constata la ilustración *La enfermedad de Verdi, exhibición del boletín frente al Hotel Milán*, ejercicio realizado por Fortunino Matania (*L'Illustrazione Italiana*, 27 de enero de 1901).

⁵ José Fernando Vázquez Casillas, «La muerte de Victor Hugo: Ordenación y análisis crítico reflexivo de las fuentes gráfico documentales y plásticas dedicadas a la defunción, velatorio y funeral público del poeta» (tesis doctoral, Universidad de Murcia, 2021). <http://hdl.handle.net/10201/111587>

⁶ Sobre este particular puede verse: Mary Jane Phillips-Matz, *Verdi: Una Biografía* (Barcelona: Paidós, 2001), 325-327.

El primero de los asuntos se compone, en su generalidad, por las diferentes imágenes que ilustran los artículos publicados en los medios de comunicación locales. En este sentido, de esta cuestión se hallan cinco trabajos. El primero de ellos proviene de la mano de Fortunino Matania⁷. Una propuesta que, bajo el título de *En el dormitorio del maestro Verdi durante su enfermedad*, es difundida por *L'Illustrazione Italiana*⁸. Las cualidades de Matania, como pintor e ilustrador realista⁹, convierten su pieza en una crónica precisa del acontecimiento. Así, nos presenta una escena ordenada que, repleta de datos, describe a la perfección a los protagonistas, el espacio y los elementos que los acompañaron. Detalles con los que escenifica uno de los intervalos en el que los allí presentes auxilian y observan, en su caso, al enfermo. Estructuralmente, organiza el diseño usando como eje divisorio la cama en la que descansa Verdi. Un eje descentrado que le permite colocar a ambos lados a los actores secundarios que lo atendieron, disponiendo una escena dinámica en su acción. Toda la distribución demuestra el importante dominio del dibujo del artista, eligiendo un punto de vista, desde el lado derecho, que en su abertura le permite articular una amplia área en la que desarrollar la historia.

De similares características, pero con otra estética, es el segundo de los ejercicios. Nos referimos al ejecutado por el también pintor e ilustrador Achille Beltrame¹⁰. Trabajo que es publicado en *La Domenica del Corriere*¹¹, con el nombre de *Los últimos momentos del maestro Verdi en su habitación, Hotel Milán*. Como sucede con el caso anterior, el autor transcribe visualmente uno de los minutos en los que el enfermo es asistido por sus familiares y amigos. Ambos casos narran como le suministran su medicación. La diferencia estructural viene derivada de la propia organización narrativa de los personajes. Este, al igual que Matania, utiliza el lecho y al doliente como elemento central de la composición, disponiendo a los actores secundarios a su alrededor. Sin embargo, cambia la ordenación, mirando al protagonista prácticamente de frente. Son patentes sus habilidades como dibujante, proporcionándonos una mirada elocuente de dicha crónica. Y es que su obra plantea un punto de vista central, pudiéndose visualizar al moribundo en un importante escorzo. Este detalle permite organizar con naturalidad toda la escenografía, un aspecto que se enfatiza gracias a que la propia pieza se publica en color.

También es en color el tercer ejercicio que aborda este asunto. Un dibujo que corresponde al pintor, cartelista e ilustrador Adriano Minardi. El trabajo se divulga en *Corriere Illustrato della Domenica*¹², como portada, llevando por título *Los últimos momentos de Giuseppe Verdi (noche del 26 al 27 de enero)*. Minardi, que ejerce para este medio con el seudónimo de *Silhouette*¹³, nos presenta otra visión más que complementa la crónica de las horas previas a la muerte del músico. Justamente, cambia el encuadre de la composición, mostrando otra perspectiva del espacio y de los personajes. El discurso narrativo utilizado, como sucede con las otras obras, se inscribe en el ámbito del realismo, buscando naturalidad en toda la estructura (fig. 1).

⁷ En el año 2018, la empresa Galileum Autografi, dedicada al comercio de autógrafos coleccionables, pone a la venta un pequeño dibujo (9x14cm) de Fortunino Matania, garantizando su autenticidad. Un boceto que representa a Giuseppe Verdi en el lecho de muerte. Aunque se especifica que está realizado el 27 de enero, los detalles del retrato hacen pensar que este fue efectuado en el estado final de su enfermedad. La información manuscrita en la parte trasera del mismo no aclara, definitivamente, el día de la ejecución, pues tan solo se especifica lo siguiente: *G. Verdi Sul letto di morte. Disegno dal vero del pittore Matania donato allo scrittore Pasquale de Luca e poi passato alla collezione del pittore F. Minozzi*.

(<https://www.galileumautografi.com/autografo.php?id=1569&nome=ritratto-di-giuseppe-verdi-morto-camera-hotel-milano-fortunino-matania>) (consultado el 4 de abril de 2024).

⁸ *L'Illustrazione Italiana*, 3 de febrero de 1901.

⁹ Sobre el autor puede verse: Lucinda Gosling, *Drawing from History: The Forgotten Art of Fortunino Matania* (Londres: Book Palace Books, 2016).

¹⁰ Para un conocimiento más profundo del artista debe verse: Franco Barbieri y Annalisa Cera, *Achille Beltrame 1871-1945: La Sapienza Del Comunicare: Illustrare Con La Pittura* (Milán: Electa, 1996).

¹¹ *La Domenica del Corriere*, 3 de febrero de 1901.

¹² *Corriere Illustrato della Domenica*, 3 de febrero de 1901.

¹³ Karl D'Ester y Walther Heide, *Zeitungswissenschaft; Monatsschrift für internationale Zeitungsforschung mit dem Archiv für Presserecht*. 13 (Berlín: Staatspolitischer Verlag g.m.b.h, 1938), 38.



Figura 1. Matania, Fortunino, *En el dormitorio del maestro Verdi durante su enfermedad*. 3 de febrero de 1901, *L'illustrazione Italiana*. Y, Bonamore, Antonio, *Los últimos momentos de Giuseppe Verdi*. 27 de enero de 1901, *Il Secolo Illustrato*.

Unida a las tres anteriores, pero con un enfoque escenográfico mucho más amplio del lugar y de los protagonistas, encontramos la cuarta obra, la realizada por el dibujante y grabador Antonio Bonamore¹⁴. Un ensayo que es difundido con el pie informativo: *Los últimos momentos de Giuseppe Verdi*, en *Il Secolo Illustrato*¹⁵. Bonamore cambia el sentido de la representación, posicionando el lecho mortuario de forma transversal. En este sentido, elige el lado derecho como punto focal para construir una amplia escenografía que abarrotada de actores. Entre todos ellos se localiza al sacerdote que viene a suministrar el sacramento de la unción al enfermo. Su capacidad para el dibujo y su profesionalidad como ilustrador de varios medios de comunicación es evidente, dejándonos un interesante diseño que viene a incrementar la descripción crítica de los últimos instantes de este insigne compositor.

El quinto, y último, de los ejercicios que tratan con una perspectiva abierta la temática, es el denominado *Los últimos momentos de Verdi*. Una pieza que, trazada por el ilustrador Enrico Zanetti¹⁶, se difunde a través de *La Tribuna Illustrata*, mediante el grabado de Ernesto Romagnoli¹⁷. La obra se posiciona como

¹⁴ Paolo Arrigoni y Achille Bertarelli, *Piante e Vedute di Roma e del Lazio Conservate nella Raccolta delle Stampe e dei Disegni* (Milán: E. Bestetti. 1939), 501.

¹⁵ *Il Secolo Illustrato*, 27 de enero de 1901.

¹⁶ Como ejemplo de su trabajo puede verse: Emilio Salgari, *Gli Orrori della Siberia* (Milán: RBA, 2022).

¹⁷ *La Tribuna Illustrata*, 8 de febrero de 1901.

el acto final de esta historia, pues reproduce el momento en el que ya se le suministra la extremaunción al moribundo. Así, Zanetti cierra el encuadre para poner toda su atención en ese instante, no olvidando, sin embargo, a los personajes que lo acompañaron. De esta forma, coloca el lecho mortuario de forma transversal, volviendo a ubicar a los actores secundarios a ambos lados del mismo. Como otros casos citados, este se divulga en color, un aspecto que incrementa el realismo de la propia acción.

En cuanto a las obras que centran su mirada en el rostro del doliente, destacan, en primer lugar, las realizadas por el pintor e ilustrador Arnaldo Ferraguti¹⁸. Este, ejecuta dos ejercicios con el mismo nombre: *El maestro Verdi muriendo*. Unos diseños que son difundidos por *Corriere Illustrato della Domenica* y *L'Illustrazione Italiana*¹⁹. Pese a proceder de la misma mano, ambos ejemplos presentan diferencias. En los dos propone la expresión del rostro del enfermo como el punto focal principal de la poética narrativa; no obstante, el primer trabajo abre su ángulo visual, abarcando otros aspectos. Se trata de un ensayo que enlaza, en cierto modo, con los proyectos anteriores por mostrar parte del ambiente y de los elementos que rodean al protagonista. En este caso, nos presenta a Verdi en su lecho, apareciendo también la mesilla con los diferentes medicamentos que le fueron administrados. Al igual que el crucifijo, elemento este último que estará presente en la cabecera de la cama cuando se le vele difunto. Por su parte, el segundo ejercicio es más directo, pues reduce toda la visión al rostro, exponiendo con absoluto realismo las expresiones patéticas del moribundo. En consecuencia, se trata de un dibujo que ensalza el aspecto dramático del instante, reproduciendo con sinceridad la propia realidad.

Unido a los dos anteriores –por ser difundido por un medio de comunicación–, pero con diferente naturaleza interpretativa, se localiza el trabajo realizado por el pintor, escultor y decorador Lodovico Pogliaghi²⁰. Un dibujo que titula como *Giuseppe Verdi en el lecho de muerte*²¹, y que aparece fechado el 25 de enero, siendo distribuido como lámina por *L'Illustrazione Italiana*²². Pogliaghi propone, aquí, una estrategia compositiva que aproxima su diseño a las formulaciones usadas (de forma genérica) por los retratos *post mortem*. Esto es, reduce el campo de visión prácticamente al rostro del personaje, extrayéndolo de su propia realidad para llevarlo a un lugar aséptico en el que no existan elementos que enturbien la visión directa de las facciones del individuo. Unas facciones que son ensalzadas a través de un punto de vista casi de medalla; es decir, enfatizando el perfil del sujeto. Estilísticamente, se compone como un apunte sencillo, en el que los trazos ligeros y espontáneos no impiden, sin embargo, dejar constatado con veracidad el rostro de Verdi (fig. 2).

Mención aparte, merecen citarse, por el número de propuestas e interés informativo, los dibujos del pintor, ilustrador y escenógrafo Adolfo Hohenstein²³. Trabajos que titula como: *Las últimas horas de Giuseppe Verdi*, siendo fechados entre el 25 y el 26 de enero. En este sentido, Hohenstein se recrea, proponiendo todo un programa documental, pues realiza al menos seis ejercicios del rostro de Giuseppe Verdi, desde diferentes encuadres²⁴. De esta forma, representa al moribundo tanto de frente como de perfil. Cinco de ellos los ejecuta en grafito y el sexto en pastel, ambos sobre papel. Aparte de su evidente valor artístico, su importancia como fuente de conocimiento es absoluta, ya que el dibujante anota incluso la hora en que

¹⁸ Para un conocimiento más profundo del artista debe verse: Sergio Reborá, *Arnaldo Ferraguti 1862-1925: Tra Pittura e Letteratura alla Fine di un Secolo* (Milán: Silvana, 2006).

¹⁹ *Corriere Illustrato della Domenica*, 3 de febrero de 1901; y *L'Illustrazione Italiana*, 3 de febrero de 1901.

²⁰ Marco Navoni, «Lodovico Pogliaghi e l'Ambrosiana», en *Storia dell'Ambrosiana: il Novecento*, ed. Giulio Vanetti (Milán: IntesaBci, 2002), 248.

²¹ En este aspecto, debe indicarse que el artista realiza otro ejercicio con una leve variación del punto de vista. Sobre este particular debe verse: Camille Bellaigue, *Verdi: biographie critique* (París: H. Laurens, 1912), 113.

²² *L'Illustrazione Italiana*, 3 de marzo de 1901.

²³ Para un conocimiento más profundo del artista debe verse: Eugenio Manzato, *Un Pioniere del Manifesto: Adolf Hohenstein (1854-1928)* (Treviso: Ed. Iniziative Unindustria, 2003).

²⁴ Jacques Porte, *Encyclopédie des Musiques Sacrées. Volumen 3* (París: Éditions Laberge, 1970), 52; Peter Conrad, *Verdi and/or Wagner: two men, two worlds, two centuries* (Londres: Thames & Hudson, 2013), 284.

ejecuta dicho boceto. Un aspecto que mantiene en la propia plástica, transcribiendo con sinceridad las expresiones de Verdi en ese instante. Así, construye un significativo archivo en el que reproduce el estado físico del personaje en sus últimos momentos de vida, testimoniando con franqueza los detalles que lo definieron en ese estado final.



Figura 2. Ferraguti, Arnaldo, *El maestro Verdi muriendo*. 3 de febrero de 1901, *Corriere Illustrato Della Domenica*. Y, Pogliaghi, Lodovico, *Giuseppe Verdi en el lecho de muerte*. 3 de marzo de 1901, *L'Illustrazione Italiana*.

3. El lecho de muerte. Segundo acto

Por su parte, la representación de Verdi en el lecho de muerte es atendida tanto por el procedimiento escultórico, como el pictórico y fotográfico. En este sentido, cada una de estas obras recogen con precisión el aspecto del difunto, así como la decoración y objetos que lo acompañaron en su velatorio.

La primera de las piezas que constata al muerto proviene de la mano del escultor Luigi Secchi²⁵. Artista especializado en mármol y bronce que efectúa el vaciado del rostro y mano de Verdi²⁶. Se trata

²⁵ La llegada de este artista al hogar de Verdi se produce a través del arquitecto Luca Beltrami. Un hecho que viene derivado del encargo realizado por la familia del compositor al arquitecto. Esta, le solicita que traiga a Luigi Secchi para la realización de la máscara mortuoria. Véase: *Corriere della Sera*, 28 de enero de 1901.

²⁶ Marco Cavenago, «Luigi Secchi scultore (1853-1921): il sodalizio con Luca Beltrami e i monumenti pubblici», *Arte Lombarda*, 182/183 (2018):105–122.

de una clásica máscara mortuoria. Un ejemplo claro del mantenimiento, en 1901, de la tradición de la representación directa del difunto —gracias a su procedimiento técnico—. Como consecuencia de ello, nos encontramos con una pieza absolutamente realista que transcribe, a la perfección, los rasgos del protagonista en ese instante concreto. Un modelo paradigmático que testifica, en este caso, las facciones cadavéricas del individuo. En este aspecto, y como veremos más adelante, este procedimiento queda unido al fotográfico representacional e ideológicamente. Y lo hace porque, como indica André Bazin, en su esencia de sinceridad, el papel de la máscara mortuoria es continuado por la fotografía en la época de la reproductibilidad técnica²⁷.

El aspecto pictórico queda cubierto por los óleos ejecutados por el pintor Carlo Stragliati. Unos trabajos que, bajo el título de *Verdi en el lecho de muerte*, son fechados el 27 de enero de 1901²⁸. El autor realiza, al menos, tres ejercicios de similares características que tan solo se diferencian en algunos matices plásticos²⁹. En ellos, pone de manifiesto su capacidad para este tipo de ejercicios (el retrato)³⁰, construyendo una obra elocuente que ensalza la fisonomía del personaje. En este sentido, nos propone una interpretación iconográfica que aproxima su discurso a toda la historia del retrato *post mortem*³¹, generando una pintura de tintes clásicos en la que el punto focal de la representación queda circunscrito al rostro del protagonista. Un estricto perfil, cercano al modelo de medalla conmemorativa, que reproduce las cualidades físicas del retratado. Para la realización de estos cuadros, el artista elabora un boceto previo: *Reminiscencias. retrato de Giuseppe Verdi en su lecho de muerte*. Pieza de pequeño formato, a lápiz, en la que ya insinúa la composición que transcribirá al óleo³² (fig. 3).

En cuanto al campo fotográfico, se localizan imágenes del estudio Giulio Rossi y de la firma comercial Guigoni & Bossi³³. Rossi había fallecido en el año 1884, por lo que los ejercicios realizados sobre Verdi, difunto, son ejecutados bajo la dirección de su viuda, Giulia Virginia Gargioni, encargada en aquel tiempo del negocio³⁴. Por su parte, la empresa Guigoni & Bossi era propiedad Edmondo Guigoni y Antonio Bossi, estando capitaneada, desde 1900, por el propio Bossi y los herederos de Guigoni³⁵.

²⁷ André Bazin, *¿Qué es el cine?* (Madrid: Ediciones Rialp, 2006), 23-31.

²⁸ Hay que indicar que se conoce otro óleo, pero que es difícil precisar si fue realizado delante del propio difunto, por falta de datos concretos y por el enfoque elegido para la representación. En este sentido, en el año 2012, la empresa Artnet informa, a través de su plataforma en línea, de la venta de un cuadro del pintor Stefano Ussi, con el título de *Retrato del fallecido Giuseppe Verdi*, 1901 (https://www.artnet.com/artists/stefano-ussi/ritratto-di-giuseppe-verdi-defunto-FIO70MYW_GKBGkNEqqrEUA2) (consultado el 4 de abril de 2024). La pieza es ofrecida por la Librería Antiquaria Gonnelli-Casa d'Aste, pudiéndose seguirse su subasta en la web de Invaluable; negocio dedicado al comercio en línea de arte (<https://www.invaluable.com/auction-lot/ussi-stefano-478-c-02599348de>) (consultado el 4 de abril de 2024). La pintura transcribe, con absoluto realismo, el rostro de Verdi, constatándolo en su papel de “muerto”. En este sentido, aunque el artista centra todo su punto de atención en las facciones del compositor, los pequeños detalles que captura de su cuerpo hacen pensar que pudo ser realizado antes de ser amortajado el difunto ya que no recoge ningún pormenor de su vestimenta.

²⁹ Sobre este particular, debe indicarse que, en la actualidad, solo se conocen estos tres ejercicios. Unos trabajos de similares características en los que tan solo se varía la ubicación de la fecha y la firma del autor. Estos se custodian en el Conservatorio de San Pedro de Majella de Nápoles, en el El Telón Musical y en la Casa de Reposo para Músicos, ambos en Milán.

³⁰ Daniele Cassinelli. *Musei Civici di Varese: Catalogo dei Dipinti e delle Sculture 1500-1950* (Varese: Comune di Varese, Assessorato alla cultura, 2014), 315-316.

³¹ Emmanuelle Héran, «Le Dernier Portrait ou la Belle Mort», en *Le dernier portrait*, ed. Emmanuelle Héran (París: Réunion des musées nationaux, 2002), 25-101.

³² <https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0300175491> (consultado el 4 de abril de 2024).

³³ Silvia Paoli, «Italy», en *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, ed. John Hannavy (Nueva York: Taylor & Francis Group, 2008), 752-758.

³⁴ <https://fotografia.cultura.gov.it/iccd/Agent/IT-ICCD-EACCPF-0001-000017> (consultado el 4 de abril de 2024).

³⁵ <https://fotografia.cultura.gov.it/iccd/Agent/IT-ICCD-EACCPF-0001-000235> (consultado el 4 de abril de 2024).

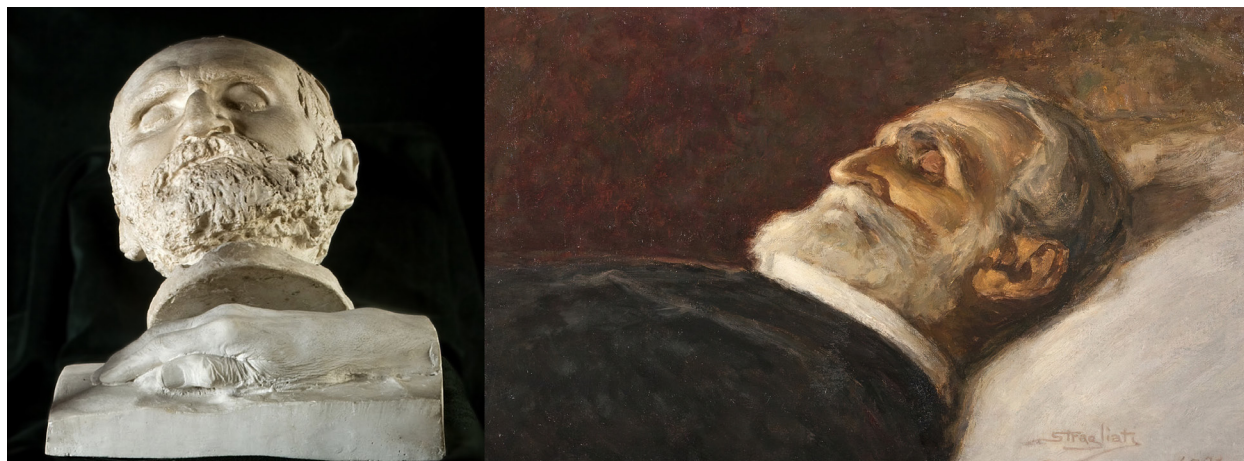


Figura 3. Secchi, Luigi, *Vaciado del rostro y mano de Verdi*. 1901, Casa de Reposo para Músicos, Milán. Y, Stragliati, Carlo, *Verdi en el lecho de muerte*. 1901, Casa de Reposo para Músicos, Milán.

Se conocen al menos cinco instantáneas que documentan, desde distintos ángulos y posición, al difunto en su lecho de muerte. Tres de ellas corresponden a la galería de Giulio Rossi³⁶. En realidad, solo dos presentan diferencias –testificando el momento–, ya que dos de los ejercicios del trio son muy similares, tan solo variándose levemente el encuadre. Es decir, que el autor mueve la cámara unos pocos centímetros para efectuarlo. En este sentido, nos propone una construcción de imágenes que abordan el acontecimiento desde el primer plano del fallecido, hasta una panorámica abierta que recoge la totalidad del cuerpo y gran parte de la habitación. La primera de las representaciones enlaza, directamente, con todas aquellas iniciativas que ponen su atención principal en las facciones del individuo, siendo un ejemplo claro del mantenimiento y consolidación del modelo iconográfico desarrollado, en el campo fotográfico, en la segunda mitad del siglo XIX³⁷. Conceptualmente, es una imagen directa que viene a constatar al muerto en su estado de “muerto”, sin ningún tipo de filtro lírico que suavice la situación. Más interesantes, por la cantidad de información que se expone, son las perspectivas. En este caso concreto, el autor posiciona su objetivo en el lado izquierdo de la cama, permitiéndonos observar todo el ambiente del espacio, incluso la propia entrada a la habitación. El mismo interés que había presentado la sociedad, con respecto a la enfermedad de Giuseppe Verdi, se mantiene con su fallecimiento. Un hecho que hace que este tipo de fotografías sean difundidas por diferentes medios de comunicación³⁸. Así, las obras de Rossi son divulgadas por *L'Illustrazione Italiana* y *La Domenica del Corriere*³⁹ (fig. 4).

Por su parte, las dos correspondientes a Guigoni & Bossi⁴⁰, presentan una estrategia similar a las anteriores. Nos referimos a formular, por un lado, una vista con un ángulo cerrado, en la que se contempla con protagonismo el rostro de Verdi y, por otro, una general, abierta, en la que se aprecia el cuerpo completo del difunto⁴¹.

³⁶ El estudio fotográfico Giulio Rossi, en 1901, tenía su sede en la calle Vittorio Emanuele, número 29, de Milán. (<https://fotografieincomune.comune.milano.it/FotografieInComune/autori/AUF-3a010-0000070?pageCurrent=1>) (consultado el 4 de abril de 2024).

³⁷ Joëlle Bolloch, «Photographie après décès: pratique, usages et fonctions», en *Le dernier portrait*, ed. Emmanuelle Héran (París: Réunion des musées nationaux, 2002), 112-145. También puede verse: Jay Ruby, *Secure the shadow. Death and photography in America* (Londres: The MIT Press, 1995).

³⁸ El mismo estudio Giulio Rossi, siguiendo la tendencia empresarial del comercio fotográfico de principios del siglo XX, vende este tipo de imágenes en su versión coleccionable. Esto es, en formato postal (9x13 cm), pero también montada en soporte cartón con diferentes medidas y diseños.

³⁹ *L'Illustrazione Italiana*, 3 de febrero de 1901; y *La Domenica del Corriere*, 3 de febrero de 1901.

⁴⁰ En el año 1901, el estudio fotográfico tenía su sede en la calle Vittorio Emanuele, número 13, de Milán (<https://fotografieincomune.comune.milano.it/fotografieincomune/autori/AUF-I0340-0000010>) (consultado el 4 de abril de 2024).

⁴¹ El interés de esta firma comercial por este hecho histórico es absoluto. En este sentido, estos tuvieron acceso a la habitación

Como sucede en el caso anterior, aunque las dos testifican el instante —y son esenciales para comprender esta historia—, tiene un mayor interés informativo aquella que captura todo el espacio. En este caso, además de recoger con absoluto rigor notarial la posición del muerto y toda la decoración que lo acompañó, como son: las ramas de palma, los candelabros y sus velas, el crucifijo en la cabecera de la cama, el traje que se dispuso para ser velado, etc., registra, por estar tomada desde el lado derecho de la habitación, el caballete con el cuadro del pintor Carlo Stragliati. Un hecho que podría parecer simplemente anecdótico, pero que tiene un gran valor. Este detalle viene a testificar una situación general que suele darse a la hora de efectuar este tipo de trabajo. Situación que condiciona las composiciones de los diferentes autores. Y es que, el sitio en el que se realizan las distintas obras viene determinado, evidentemente, por el lugar en el que se encuentra depositado el cadáver. Del mismo modo, los tiempos de realización, también determinan los ensayos, pues deben ejecutarse en el periodo del velatorio. Dos hechos consustanciales, espacio y tiempo, que tienen que tenerse en cuenta a la hora de analizar, críticamente, este tipo de imágenes, ya que estas circunstancias tienen como consecuencia que las piezas presenten concomitancias y paralelismos, indistintamente del lenguaje en el que sean ejecutadas. Así pues, tenemos unas fotografías características, que transitan entre la tradición y la modernidad, siendo un ejemplo de la representación plástico documental que viene a completar la narración de esta crónica contemporánea⁴². Del mismo modo, sus imágenes son de interés social, siendo publicadas en medios como *Il Secolo Illustrato*⁴³, *L'Illustrazione Italiana*⁴⁴ y *La Tribuna Illustrata*⁴⁵.



Figura 4. Guigoni & Bossi, *Verdi en el lecho de muerte*. 3 de febrero de 1901, *Il Secolo Illustrato*. Y, Rossi, Giulio, *Verdi en el lecho de muerte*. 1901, Colección particular.

de Verdi después de su fallecimiento. Prueba de ello, es un positivo en papel fotográfico que recoge, con un punto de vista abierto, el lecho mortuario tras el funeral del compositor. La imagen, que lleva por título *La habitación de G. Verdi en el Hotel Milán*, reproduce el estado del espacio tras el enterramiento. En ella se aprecian, además de los elementos que lo acompañaron como las hojas de palma —que aún están en la cama—, algunos de los retratos que se le realizaron. Especialmente, el ejecutado por Carlo Stragliati, que está ubicado encima de la almohada, y el realizado por el propio estudio fotográfico, que se encuentra situado en la mesilla. Sobre este particular véase: <https://catalogo.beniculturali.it/detail/PhotographicHeritage/0300203064> (consultado el 4 de abril de 2024).

⁴² Aunque se ejecuta un año después de la muerte del compositor, en 1902, debe citarse la medalla conmemorativa atribuida a Edoardo Saronni. Una pieza que, bajo el título de *Verdi en su lecho de muerte*, es presentada al concurso organizado por la Real Academia de Bellas Artes de Brera, en Milán, para la realización de una medalla en honor a Giuseppe Verdi (*Musica e musicisti*, enero de 1904, 25 y 26).

⁴³ *Il Secolo Illustrato*, 3 de febrero de 1901.

⁴⁴ *L'Illustrazione Italiana*, 3 de febrero de 1901.

⁴⁵ *La Tribuna Illustrata*, 10 de febrero de 1901.

4. Los funerales. El acto final

Otro de los aspectos fundamentales de toda esta historia son los relacionados con el enterramiento del compositor. En este sentido, su funeral tendrá dos ceremonias solemnes. La primera de ellas sucede el día 30 de enero; instante en el que se traslada el cuerpo de Verdi de su residencia al Cementerio Monumental de Milán. Mientras que la segunda acontece, aproximadamente, un mes después de su muerte, el 27 de febrero; día en el que se transporta su cadáver, del citado camposanto, a la Casa de Reposo para Músicos. De ambos acontecimientos quedan interesantes registros documentales y plásticos, a través de diseños, fotografías y una breve película cinematográfico-documental.

4.1. Día 30 de enero

Siguiendo los designios marcados por Giuseppe Verdi –en cuanto a la austeridad del oficio⁴⁶–, el 30 de enero (de madrugada) se produce el traslado de su cuerpo para ser enterrado en el Cementerio Monumental de Milán. De este instante se localizan una variada colección de imágenes que testifican distintos momentos del cortejo fúnebre. Historias que son abordadas mediante dibujos y fotografías.

Tras la salida del féretro del Gran Hotel de Milán, la primera parada se produce en la iglesia de San Francisco de Paula, siendo este lugar desde el que se inicia la crónica gráfica del acontecimiento. Así pues, la primera obra recoge la salida del ataúd del mencionado inmueble. Se trata de la pieza *Los funerales de Verdi en Milán. La salida del féretro de la iglesia de San Francisco de Paula al amanecer del 30 de enero*. Ejercicio que proviene de la mano de R. Gigante. Un ilustrador del que se tiene poca información, pero que fue habitual en los periódicos de la ciudad, en la primera década del siglo XX. Generalmente, firma sus diseños con las iniciales RG –entrelazadas–. Su obra es publicada como portada en *Corriere Illustrato della Domenica*⁴⁷. La calidad del dibujante queda patente en el significativo encuadre que propone para la construcción narrativa de lo sucedido. Justamente, representa el momento preciso en el que el féretro sale por la puerta del templo para ser recibido por el austero carruaje fúnebre, y lo hace con un enfoque casi fotográfico, por el encuadre usado y la pretendida espontaneidad de los personajes. De este modo, y a la manera más puramente realista –un aspecto acrecentado por el color–, recrea un instante con el que recoge al amplio grupo humano que protagonizó dicho suceso. Gran parte de ellos convocados de forma espontánea, pues no se organizó ningún funeral institucional (en ese instante). La ordenación de la escena viene condicionada por el protagonismo que le concede, como punto central de la composición, al sacerdote y a los portadores que llevan el ataúd. No olvidándose, no obstante, de los ciudadanos que se personaron en el lugar.

A esta pieza le sigue el ensayo *Funeral de Verdi, saliendo de la Iglesia de San Francisco de Paula*, de Antonio Bonamore. El trabajo, publicado en *Il Secolo Illustrato*⁴⁸, expone con veracidad la historia, no dejando ningún pormenor por transcribir. En este aspecto, y siendo muy meticuloso, su diseño muestra con locuacidad el momento en el que el coche de caballos parte para el Cementerio Monumental de Milán. Un vehículo que posiciona como centro de la obra, rodeándolo de los vecinos que lo acompañaron. La ya mencionada habilidad que presenta este autor para la construcción expresiva de las imágenes, hace posible que configure un teatro dinámico en el que acontecen diferentes microhistorias. Sucesos que están protagonizados por unos personajes que, en sus variadas expresiones, recogen el sentir de dolor de toda la ciudadanía. La escenografía es tan precisa en los matices y detalles de la arquitectura y de la propia calle, que representa, por ejemplo, la atmósfera que se genera entre el tránsito de la noche al día, capturando la iluminación artificial que alumbró al cortejo. Un matiz para tener en cuenta al analizar críticamente las primeras piezas de esta fase de la historia, ya que la falta de iluminación hace que el procedimiento fotográfico, por sus

⁴⁶ Antonio Baldassarre y Matthias Von Orelli, *Giuseppe Verdi: lettere 1843-1900* (Austria: Peter Lang, 2009), 41.

⁴⁷ *Corriere Illustrato della Domenica*, 10 de febrero de 1901.

⁴⁸ *Il Secolo Illustrato*, 3 de febrero de 1901.

limitaciones técnicas a principios del siglo XX (en cuanto a instantaneidad), no aparezca hasta la llegada de la comitiva a la plaza del Cementerio; esto es entre las 7:00 y las 8:00 de la mañana. Tanto esta propuesta como la anteriormente descrita, cumplen con eficacia el designio de su existencia; o sea, ilustrar con un lenguaje claro y accesible (para la sociedad) la historia (fig. 5).



Figura 5. Bonamore, Antonio, *Funeral de Verdi, saliendo de la Iglesia de San Francisco de Paula. 3 de febrero de 1901*, Il Secolo Illustrato. Y, Beltrame, Achille, *Funeral de Verdi en Milán: el paso de la procesión por el Bastión. 10 de febrero de 1901*, La Domenica del Corriere.

Continuando con el análisis, tras la pieza examinada se sitúa la obra *Funeral de Verdi en Milán: el paso de la procesión por el Bastión*, del pintor e ilustrador Achille Beltrame. Trabajo que es difundido, como portada en color, en *La Domenica del Corriere*⁴⁹. Se trata de otro ejercicio que enriquece notablemente la narrativa de esta noticia. Beltrame, mantiene la estrategia de los trabajos ya estudiados, concediendo el protagonismo absoluto al coche fúnebre y a los familiares que lo escoltan. Intérpretes a los que inserta en un escenario que, de nuevo, vuelve a poner en valor al pueblo que abarrota las calles para asistir al funeral. Las mencionadas exigencias de los medios de comunicación, las necesidades de llegar a todo el público, hace necesario que estos diseños presenten sencillez en su interpretación. De ahí el ampararse, sin limitaciones, en el propio lenguaje realista; eso sí, sin perder la conveniente naturalidad y la poética lírica del dramático instante. Y, por supuesto, mantener el aspecto plástico que caracteriza al autor.

La última obra que cuenta el tránsito del cortejo, antes de la llegada del coche fúnebre al cementerio, es la realizada por Fortunino Matania. Un dibujo que lleva por título *El funeral del maestro Giuseppe Verdi*,

⁴⁹ *La Domenica del Corriere*, 10 de febrero de 1901.

siendo publicado en *L'Illustrazione Italiana*⁵⁰. A Matania ya lo vimos trabajando al inicio de toda esta crónica, estando presente desde la enfermedad del compositor. Las mismas apreciaciones que hicimos para analizar los ensayos previos, en cuanto a su calidad pictórica y claridad en la representación, vuelven de nuevo a repetirse en esta propuesta. Un ejercicio que mantiene el protagonismo de los actores principales: el carruaje, los acompañantes y el “vecino”, personaje que ejemplifica a todo el colectivo que manifestó (con respeto) su pasión por el músico en ese fatídico instante. Ahora, compositivamente, propone una vista en perspectiva que fuga hacia el fondo para registrar ambos lados de la calle.

Como ya se ha apuntado, la llegada de la procesión a la plaza del Cementerio se produce con el día ya despejado. Un hecho fundamental para la intervención del procedimiento fotográfico. Así pues, las mejores condiciones lumínicas hacen posible la realización de fotografías. No obstante, antes de introducirnos en ese grupo de documentos, debe citarse el dibujo elaborado por Enrico Zanetti. Nos referimos al diseño *Procesión funeraria de Verdi ante el Cementerio Monumental*, el cual se difunde en *La Tribuna Illustrata*⁵¹. Zanetti nos propone una pieza que, mediante una visión en perspectiva, enfatiza el protagonismo del pueblo, remarcando el sentimiento popular. De esta forma, recoge con rigurosidad lo sucedido, dando su justo valor a la masa humana que arropó al difunto por todo el trayecto. En este sentido, el autor posiciona su mirada teniendo como eje central de la composición al templo de la Fama, el Famedio –edificio que da entrada al camposanto–. Un fondo arquitectónico que sirve de telón escenográfico a toda la acción social. Precisamente, la serenidad del edificio sirve de contrapunto al movimiento del coche fúnebre que transita, junto al cortejo, rodeado por los espectadores. Unos actores que ocupan toda la zona en su totalidad. En este aspecto, el artífice es muy metódico, ya que transcribe con sinceridad la situación. Y es que, su descripción plástica coincide absolutamente con las diferentes fotografías que capturaron dicho instante.

En este contexto, el grupo fotográfico se inicia con la obra *La procesión en la plaza del Cementerio*. Registro que viene firmado por el editor y periodista Emilio Treves⁵², siendo difundido en *L'Illustrazione Italiana*⁵³. Realmente, por la historia narrada en la imagen, esta pieza es efectuada unos minutos antes que el diseño de Enrico Zanetti. No obstante, la analizamos aquí para clarificar el peso representacional de este lenguaje creativo, y su posicionamiento crítico, en este momento del acontecimiento. El procedimiento fotográfico transcribe con verosimilitud, siempre que se proponga desde presupuestos objetivos, la historia que documenta. En consecuencia, sus composiciones no dejan de testificar el papel que desempeña el pueblo milanés en la exaltación popular de este héroe cultural. Como ya dijimos, la sociedad, de una forma absolutamente espontánea, acompaña al difunto hasta su enterramiento. La fotografía que nos presenta Treves insiste, a través de una perspectiva abierta, en toda esta situación, siendo en definitiva un testigo notarial de dicho fervor. Es decir, el fotógrafo coloca la cámara por encima del público para capturarlo en toda su esencia. Una estrategia que hace que, salvando las distancias, coincida en su discurso con la ilustración de Zanetti.

Diferente es el caso de las obras efectuadas por Achille Foli⁵⁴. Una serie que, bajo el título de *Funeral de Giuseppe Verdi en el Cementerio Monumental de Milán, 30 de enero de 1901*⁵⁵, viene a testificar el punto en el que el coche fúnebre, y el cortejo que lo escolta, comienza a separarse de la masa social, del pueblo que les arropó en el trayecto. De esta forma, el autor elige el carruaje como eje central de la composición, registrando con absoluto rigor informativo dicho momento. Es evidente que este tipo de fotografías se inscriben en el área de lo que entendemos como fotografía documental periodística contemporánea; es decir, aquella que pone por encima de la estética la transcripción de la propia noticia, siendo este un valor abso-

⁵⁰ *L'Illustrazione Italiana*, 3 de febrero de 1901.

⁵¹ *La Tribuna Illustrata*, 10 de febrero de 1901.

⁵² Para una información más detallada del autor véase: Massimo Grillandi, *Emilio Treves*. (Torino: Unione tipografico-editrice torinese, 1977).

⁵³ *L'Illustrazione Italiana*, 3 de febrero de 1901.

⁵⁴ Achille Foli tenía ubicado su comercio en la calle Vittorio Emanuele, número 23, de Milán. Además de realizar fotografías vendía cámaras y material de laboratorio (*El Progreso Fotografico*, abril de 1901).

⁵⁵ Número de inventario: FOTO01267. Disponible en: <https://www.digitalarchivioricordi.com/it/>

luto, prioritario. Por consiguiente, son una fuente fundamental que define el momento; son la crónica del suceso, siendo registros imprescindibles para comprender toda la situación. Una cualidad a tener en cuenta, ya que estas composiciones ejemplifican los primeros pasos de lo que denominamos como fotoperiodismo,



Figura 6. Foli, Achille, *Funeral de Giuseppe Verdi en el Cementerio Monumental de Milán, 30 de enero de 1901*. 1901, Colección particular.

Las siguientes representaciones se efectúan ya en el interior del propio cementerio. Unos trabajos esenciales que amplían la narrativa visual del hecho histórico. El primero de los ejercicios proviene del estudio fotográfico Giulio Rossi. Pieza que es recogida por algunos periódicos como, por ejemplo, *Gazzetta Musicale di Milano*⁵⁷, bajo el nombre de *Funeral de Giuseppe Verdi en el Cementerio Monumental de Milán, 30 de enero de 1901*⁵⁸. Se trata de una fotografía en la que muestra, con sencillez, el tránsito del cortejo junto al carruaje por el interior del camposanto. Una composición estrictamente documental que constata el instante, no apreciándose ningún rasgo artificial. El segundo, es efectuado por Arnaldo Ferraguti y lleva por título *Entierro provisional*, siendo difundido por *L'Illustrazione Italiana* y *L'Illustrazione Popolare*⁵⁹.

⁵⁶ *Ars et Labor*, enero de 1907, 13-14.

⁵⁷ *Gazzetta Musicale di Milano*, marzo de 1901.

⁵⁸ Algunas imágenes de esta serie pueden aparecer firmadas por Carlo De Marchi, se trata copias comercializadas posteriormente. De Marchi fue nombrado sucesor de Giulio Rossi, haciéndose cargo del estudio a partir de 1904 (<https://fotografieincomune.comune.milano.it/FotografieInComune/autori/AUF-3a010-0000070?pageCurrent=2>) (consultado el 4 de abril de 2024).

⁵⁹ *L'Illustrazione Italiana*, 3 de febrero de 1901; y *L'Illustrazione Popolare*, 10 de febrero de 1901.

Como el anterior autor, este realizador se posiciona en un punto fijo, elevado, con la intención de capturar (en formato panorámico) todo el detalle posible del tránsito del coche fúnebre hacia la tumba provisional otorgada al compositor. Otra vez más, hablamos de una imagen que recoge con naturalidad la acción, teniendo como valor principal el ser una fuente precisa de información.

Pese al protagonismo del procedimiento fotográfico, esta fase de la historia se cierra con un diseño⁶⁰, el cual es publicado en *La Domenica del Corriere*. Trabajo que, realizado por Achille Beltrame, lleva como título *El funeral de Verdi en Milán: el entierro en el Cementerio Monumental*⁶¹. En este caso concreto, el dibujo, a color, recrea el instante preciso en el que los portadores depositan el féretro en el lugar elegido para que el compositor fuera enterrado, temporalmente. La imagen, escenificada, se propone como un teatro ordenado, en la que su punto central queda reservado para el ataúd y los portadores; interpretes que, individualizados ahora a través de sus rostros y vestimentas, desarrollan la acción con claridad y realismo.

4.2. Día 27 de febrero

Aproximadamente un mes después del enterramiento, el 27 de febrero de 1901, se produce el traslado de los restos mortales de Giuseppe Verdi y de su esposa Giuseppina Strepponi –que había fallecido en 1897– del Cementerio Monumental a la Casa de Reposo para Músicos de Milán. Como sucede con el día del funeral, es la fotografía y los diseños, difundidos por los medios de comunicación, los que testifican dicho acontecimiento, teniendo como excepcionalidad la incorporación a este dueto del registro cinematográfico realizado por Italo Pacchioni.

La exhumación de los cadáveres se produce a las 6:00 de la mañana. No obstante, el cortejo y traslado de los restos mortuorios se inicia a la 1:00 del mediodía, instante en el que ya se han celebrado los diferentes actos en su honor y se han depositado los féretros en el vehículo que va a transportarlos. Nos referimos al coche fúnebre diseñado por los arquitectos Luca Beltrami y Luigi Conconi, en colaboración del ingeniero Pugno⁶².

De las primeras horas de la mañana se conocen las fotografías realizadas por Leone Soldati. Un autor que después veremos documentando el paso del cortejo frente a la iglesia de San Pedro en Sala. Sus primeros ejercicios recogen, con una perspectiva amplia, los preparativos del espacio y la organización de las gradas para el público invitado. Soldati, médico de profesión, es aficionado a la fotografía⁶³. Un ejemplo clásico de la legión de fotógrafos amateur de principios del siglo XX que, formados intelectualmente, escogen este procedimiento de representación para dejar un testimonio visual de lo ordinario y extraordinario de su propia contemporaneidad. Sus primeras composiciones se realizan en la plaza del Cementerio, teniendo como fondo el templo de la Fama. Estéticamente, son unas imágenes muy básicas en su narrativa, incluso carentes de cierta calidad en algunos casos, que, sin embargo, se convierten en fuentes fundamentales por perpetuar para el futuro este instante.

De los minutos anteriores al propio desarrollo del cortejo fúnebre quedan, también, un par de ilustraciones. La primera lleva por nombre *Milán. El transporte de Verdi: la actuación del Coro de Nabucco. En el Cementerio Monumental*. Un ensayo que es publicado en *Corriere illustrato della Domenica*⁶⁴. El trabajo,

⁶⁰ En este aspecto, debe apuntarse que existe una fotografía que, en cierto modo, cierra toda esta historia. Se trata de un ejercicio que proviene del estudio fotográfico Ganzini. Un trabajo que, bajo el título de *El entierro temporal de Giuseppe Verdi y Giuseppina Strepponi en el Cementerio Monumental de Milán (30 de enero-27 de febrero de 1901)*, registra las pequeñas lápidas provisionales y las coronas depositadas en ese instante, en ese lugar de transición. Como sucede en otros muchos casos, es una imagen documental que avala todo su valor en la información capturada. Sobre este particular véase: https://www.internetculturale.it/it/16/search/detail?instance=&case=&id=oai%3Awww.internetculturale.sbn.it%2FTeca%3A20%3ANT0000%3AMI0285_AS_786&q= (consultado el 4 de abril de 2024).

⁶¹ *La Domenica del Corriere*, 10 de febrero de 1901.

⁶² Carlo Gatti, *Il teatro alla Scala nella storia e nell'arte, 1778-1963* (Milán: Ricordi, 1964), 215.

⁶³ Para una información más detallada del autor véase: Pietro Redondi, *Città Effimera. Arte Tecnologia Esotismo All'esposizione Internazionale di Milano del 1906. Fotografie Inedite Dagli Archivi di Leone Soldati e Vincenzo Conti* (Milán: Mazzotta, 2015).

⁶⁴ *Corriere illustrato della Domenica*, 10 de marzo de 1901.

ejecutado por el pintor y diseñador Adriano Minardi –*Silhouette*–, recoge la intervención de este conjunto bajo la dirección de Arturo Toscanini. Como ya indicamos, Minardi es un creativo muy cualificado, con una gran capacidad para la narración visual. Un detalle que queda patente en el punto de vista elegido, ya que introduce al espectador entre los músicos, pudiéndose apreciar a los protagonistas de una forma directa. Esa búsqueda de sinceridad, de clarividencia representativa, hace que incluya en esa descripción a las diferentes gradas ocupadas por las autoridades que participaron en el acto. Lo hace con la intención de construir una composición que, en definitiva, transcriba con verosimilitud el momento.

Por su parte, la segunda lleva por título *El transporte del cuerpo de Verdi (27 de febrero). La formación de la procesión en el Cementerio Monumental*, y proviene de la mano de Fortunino Matania. Un ejercicio que es difundido, en formato desplegable de tres caras, por *L'Illustrazione Italiana*⁶⁵. Se trata, en consecuencia, de un diseño de gran envergadura que reproduce ampliamente, a través de una visión panorámica, el espacio y las heterogéneas historias que allí ocurrieron. En este sentido, nos propone un recorrido visual repleto de pormenores, iniciándose la narración con el propio carro fúnebre, sin olvidar al coro, al igual que al importante grupo humano que asiste al acontecimiento. Su habilidad para la pintura realista hace que esta pieza se convierta en una fuente fundamental, de información, para el conocimiento crítico de aquel suceso. Y es que, el artista no omite detalle alguno (fig. 7).



Figura 7. Beltrame, Achille, *La apoteosis de Giuseppe Verdi: frente al Famedio de Milán. El 27 de febrero. 3 de marzo de 1901*, *La Domenica del Corriere*. Y, Salvadori, Riccardo, *El transporte del cuerpo de Verdi (27 febrero). El coche fúnebre. 3 de marzo de 1901*, *L'illustrazione Italiana*.

⁶⁵ *L'Illustrazione Italiana*, 3 de marzo de 1901.

En cuanto a los diferentes dibujos que recogen el comienzo del cortejo, lo hacen poniendo su punto de vista documental en el instante en el que se desarrolla la propia acción. Es decir, la partida del mismo. Sobre este particular destacan, en primer lugar, las portadas editadas en *La Domenica del Corriere*, *L'Illustrazione Italiana* y *Il Secolo Illustrato*. La primera de ellas proviene de la mano de Achille Beltrame. Una pieza que, bajo el título de *La apoteosis de Giuseppe Verdi: frente al Famedio de Milán. El 27 de febrero*⁶⁶, reproduce en primer plano (con veracidad) el impresionante coche fúnebre que encabezó la procesión. De este modo, y teniendo como fondo el mencionado templo de la Fama, coloca diagonalmente el magnífico carruaje, ocupando la totalidad de la superficie. Un protagonismo que encontramos también en la segunda de las propuestas. La efectuada por el pintor y dibujante Riccardo Salvadori⁶⁷. Nos referimos a la obra *El transporte del cuerpo de Verdi (27 febrero). El coche fúnebre*⁶⁸. El paralelismo de esta ilustración con la anterior analizada es absoluto. Un aspecto que no es de extrañar. Ya se ha comentado, en algunas fases del texto, que este tipo de ejercicios que forman parte de una historia común pueden presentar concomitancias. Incluso puede llegar a ser muy similares. En este caso concreto, el trabajo de Salvadori, viene a dar continuidad narrativa al de Beltrame. Y esto es así porque, además de elegir un encuadre igual con unos personajes parecidos, recoge el “segundo” siguiente del tránsito del vehículo fúnebre. Justamente, la estrategia de construcción de la imagen es exactamente igual, tan solo variando en su expresión a los actores en primer plano; es decir, los dolientes que acompañan al carro. También es distinto el escenario del fondo que, aquí, ha cambiado la fachada principal por la arcada lateral del mencionado Famedio. Por lo demás, ambos ejemplos vienen a constatar con precisión el inicio de todo este evento socio gubernamental, volviéndose a poner de manifiesto la habilidad de estos autores en la transmisión visual de la noticia. Ampliando esta historia se posiciona, asimismo, un ejercicio de este último autor, Salvadori. Un trabajo que, con el nombre de *El transporte del cuerpo de Verdi (27 de febrero). Los soberanos y representantes de naciones*, es divulgado también por *L'Illustrazione Italiana*⁶⁹. Ahora, este ilustrador, proporciona una mirada que posiciona al lector junto al coche fúnebre. Su intención informativa, su registro de la verdad, hace que se puedan contemplar con detalle la organización de las autoridades tras el carruaje, al igual que la guardia escolta.

Cerrando este primer trío situamos la pieza ejecutada por Antonio Bonamore, la cual lleva por nombre: *El traslado de los cuerpos de Giuseppe Verdi y Giuseppina Strepponi. El Famedio del Cementerio Monumental de Milán el 27 de febrero de 1901: sale el cortejo fúnebre*⁷⁰. Aunque el autor insiste en el instante de partida, lo hace de una manera absolutamente distinta. Así, abre el ángulo proponiendo una amplia vista de la plaza del Cementerio que nos permite contemplar tanto al amplio coro como a las personalidades que abarrotaron el lugar. Al tiempo de capturar, igualmente, al coche fúnebre que comienza su partida hacia la Casa de Reposo para Músicos. Conceptualmente, es una ilustración que conecta con la obra realizada por Fortunino Matania, ya que ambas en su amplitud, y sin perder evidentemente su carácter plástico, se estructuran con la finalidad de transcribir la mayor información de aquel instante preciso.

Tras estos primeros ejemplos de representación, llega el momento clave para la fotografía. Ahora su protagonismo es incuestionable, gracias a su instantaneidad en la captación de la escena y a su naturaleza de reproducción técnico-química. Un matiz que tiene como efecto la creación de imágenes en series, incluso abordando en un mismo estudio fotográfico diferentes puntos del tránsito del cortejo. En este sentido, los distintos productores que afrontan este tema van a generar su particular repertorio de piezas, bien para cumplir los requerimientos informativos de algunos medios de comunicación o para crear un fondo documental que comercializarán mediante el formato de imagen coleccionable —gran parte de ellos en formato postal (9 x 14 cm)—.

⁶⁶ *La Domenica del Corriere*, 3 de marzo de 1901.

⁶⁷ Casella Alberto Paola Morelli y Marco Cicolini. *Catalogo Bolaffi Del Manifesto Italiano: Dizionario Degli Illustratori* (Torino: G. Bolaffi. 1995), 197.

⁶⁸ *L'Illustrazione Italiana*, 3 de marzo de 1901.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ *Il Secolo Illustrato*, 3 de marzo de 1901.

En este contexto, el inicio del cortejo es fotografiado, en primera instancia, por los técnicos del estudio Giulio Rossi. Firma que propone unas interesantes perspectivas del tránsito de la procesión por la vía Ceresio. La estrategia constructiva de las imágenes es aplicable a los otros fotógrafos que van a documentar la historia. Es decir, posicionan la cámara fotográfica en un punto fijo, por encima del público, generalmente situada en una grada o en un edificio colindante al trayecto de la comitiva fúnebre. Los trabajos suelen ejecutarlos abriendo el objetivo para recoger, ampliamente, tanto el paso del séquito como el importante grupo humano que asiste a este como público. Así, el realizador efectúa una toma tras otra, teniendo todas ellas una composición similar. La diferencia tan solo se encuentra en los protagonistas principales que, situados en el centro, cambian en función del propio desarrollo del cortejo fúnebre. En consecuencia, se generan unos documentos que recogen, de forma dinámica, los diferentes momentos que definen dicho acontecimiento. Justamente, su amplio registro informativo hace que, aparte de difundir las obras como colección temática⁷¹, sean divulgadas por semanarios como *Gazzetta Musicale di Milano*⁷² (fig. 8).



Figura 8. Guigoni & Bossi, *Funeral de Verdi a su paso por la plaza Largo Cairoli*. 1901, Colección particular.

Esta narración visual continua con la empresa Guigoni & Bossi. Una firma comercial que, al igual que la anterior, ya hemos visto en diferentes partes de este texto. Así pues, esta, extiende su ejercicio realizando una serie fotográfica en la plaza Largo Cairoli, ubicando su objetivo frente al monumento dedicado a

⁷¹ Las imágenes fueron vendidas en diferentes soportes de cartón, presentando una variada decoración geométrica, principalmente.

⁷² *Gazzetta Musicale di Milano*, marzo de 1901.

Garibaldi para capturar, con absoluto rigor notarial, el ambiente festivo generado por el público asistente al evento. No olvida, por supuesto, la importancia del coche fúnebre; elemento imprescindible que es, en gran parte de sus imágenes, el centro neurálgico de la escena.

Estética y conceptualmente, coincide con los ejercicios del estudio Rossi. Así, repite los mismos esquemas compositivos, pero con diferente orientación. No obstante, estos tienen una mayor difusión, pues son recogidos por *L'Illustrazione Italiana*, *Gazzetta Musicale di Milano* y *L'Illustrazione Popolare*⁷³.

Dentro de este argumento de la seriación documental posicionamos también al fotógrafo E. Bonacina. Autor del que se tienen escasos datos, pero que es necesario para la construcción de este estudio. Este va a efectuar, a través del formato estereoscópico, otro grupo de piezas que testifican el paso de la procesión por esta zona de la ciudad (la plaza Largo Cairoli). Se conocen al menos seis vistas diferentes que, en su discurso narrativo, plantean los mismos principios de los técnicos ya expuestos. Es decir, vistas generales que recogen objetivamente el acto en su globalidad. El número de obras y la elección de la modalidad (estereoscópica), evidencian que fueron efectuadas para ser difundidas como colección. No hay que olvidar que, desde finales del siglo XIX a la primera década del XX, fue muy común el consumo de estas imágenes por los aficionados a la fotografía.

A estos tres proyectos fotográficos le siguen dos diseños que, a diferencia de estos, vuelven a colocar al espectador junto al séquito del funeral. De esta forma, estos ejercicios nos sitúan a pie de calle. Prácticamente, se introducen entre el público asistente (en primera línea) para recrear la acción. El primero de ellos proviene de la mano de Adriano Minardi –*Silhouette*–, siendo publicado como portada en el *Corriere illustrato della Domenica*⁷⁴, bajo el título de *Milán. Transporte de Verdi a la Casa de Reposo para Músicos: La procesión en el Foro Bonaparte*. Estructuralmente, mantiene al carruaje como punto central de la composición. Sin embargo, la cercanía a los personajes y el ángulo elegido, frontal, hace que se describa con mayor detalle toda esta historia. Así, viene a cumplir los requerimientos básicos de recogida de datos para transmitir con rigor la información de la noticia. Luego, es una pieza de tintes realistas que muestra con veracidad, dada su naturaleza, toda esta crónica contemporánea. Un carácter que, igualmente, encontramos en la segunda obra, en la realizada por el ilustrador Carlo Linzaghi⁷⁵. El dibujo es publicado por *Il Secolo Illustrato*⁷⁶, con el título de *Transporte del cuerpo de Giuseppe Verdi y Giuseppina Strepponi. La Procesión Funeraria*. En este caso concreto, y repitiendo la estrategia de acercarnos e introducirnos entre los asistentes, propone un enfoque abierto que recoge en su totalidad al coche fúnebre y parte de sus acompañantes. En consecuencia, construye una visión cercana en la que se aprecian multitud de matices que vienen a definir la significación social de este acontecimiento.

La alternancia de procedimientos es continua, por lo que es de nuevo la fotografía la que toma el relevo narrativo de la historia. Como ya indicamos, los diferentes estudios que compiten por documentar este suceso posicionan a sus operarios en distintos lugares de la ciudad. Una acción que hace posible que, ahora, la firma Guigoni & Bossi immortalize el tránsito del coche fúnebre por el Corso Magenta. De este instante queda, como ejemplo, la obra: *27 de febrero de 1901. Corso Magenta-Palacio Litta*. Un ensayo en el que captura otro espacio del municipio repleto de público, el cual aparece demostrando su entrega a la causa de ensalzar al maestro Verdi, a despedirlo. A este ejercicio unimos la imagen *27 de febrero de 1901-el carro fúnebre llega a la plaza Michelangelo Buonarroti*, que es efectuada por el estudio Giulio Rossi. El trabajo presenta, compositivamente, unas notables diferencias. Y es que, el artífice aproxima su cámara al cortejo fúnebre, bajándola prácticamente a la calle. En este sentido, se sitúa por detrás de la guardia que, a caballo, escolta y ordena el

⁷³ *L'Illustrazione Italiana*, 3 de marzo de 1901; *Gazzetta Musicale di Milano*, marzo de 1901; y *L'Illustrazione Popolare*, 10 de marzo de 1901.

⁷⁴ *Corriere illustrato della Domenica*, 10 de marzo de 1901.

⁷⁵ Carlo Linzaghi ilustró libros de aventuras para las principales editoriales milanesas. Como ejemplo de su trabajo, de esa época, puede verse: Emilio Salgari, *Le Tigri di Mompracem* (Génova: A. Donath Editore, 1901).

⁷⁶ *Il Secolo Illustrato*, 3 de marzo de 1901.

tránsito. En cierto modo, conecta su composición con los dibujos publicados en los medios de comunicación sobre esta noticia, pues acerca e introduce al lector en el acto en sí. Se trata, en definitiva, de una fotografía en la que, sin perder el referente de la historia, amplía y, por lo tanto, enriquece la información visual del acontecimiento. Tanto esta propuesta como la anterior descrita son difundidas por *Gazzetta Musicale di Milano*⁷⁷.

A estos registros se une una amplia serie que recoge la marcha de la procesión a su paso por la plaza Riccardo Wagner, teniendo como telón de fondo a San Pedro en Sala. Una parte de estas imágenes proviene de la cámara de Leone Soldati. Como ya comentamos anteriormente, este autor pertenece a esa generación de fotógrafos amateur de principios del siglo XX que sacan sus equipos a la calle, fotografiando todos aquellos asuntos por los que sienten una sensibilidad o interés cultural. Ejemplo de ello es el grupo de piezas que realiza capturando el tránsito del cortejo de forma objetiva. No se trata, en consecuencia, de ensayos de caracteres plásticos sino de documentos, de fuentes testimoniales. Razón por la que su valor estriba en su propia naturaleza, en su sencillez e instantaneidad. Es decir, que todas las obras, con un mismo punto de vista, registran activamente la marcha del desfile. A este archivo, por la ubicación representada, unimos algunos ejercicios del ampliamente citado estudio Giulio Rossi. Unos trabajos que, sin embargo, personaliza en su composición. La diferencia es notable, ya que el fotógrafo, como hiciera en otras ocasiones, se posiciona muy próximo a las primeras líneas de los asistentes, reduciendo el ángulo de visión y, por ende, aumentando el detalle de los protagonistas.

Mención aparte merece el trabajo, cinematógrafo documental, realizado por Italo Pacchioni. Este fotógrafo y cineasta, considerado como uno de los pioneros del cine italiano⁷⁸, realiza un breve ensayo (con una duración de un minuto) sobre el traslado de los restos mortales de Verdi y Strepponi⁷⁹. Se trata de una fuente excepcional que recoge, con un punto de vista fijo en una sola toma, un fragmento del paso del cortejo fúnebre. Concretamente, registra el tránsito de uno de los coches engalanados con coronas florales. En cuanto a su estructura, conceptual y plástica, es un ejercicio inicial —en relación con su narrativa y lenguaje cinematográfico—, que, de acuerdo con las posibilidades técnicas del momento, expone asépticamente el tema, estando dentro de la misma línea estético representacional de la fotografía. La intención del realizador es evidente, dejar testimoniado en el cortometraje el evento, inscribiéndose en lo que se denominaba, en aquellos años, como película de “actualidad”.

La llegada a la Casa de Reposo para Músicos pone punto final a toda esta crónica. Es un instante que es registrado por tres autores. Manteniendo el orden temporal, posicionamos como primera obra la realizada por el estudio fotográfico Guigoni & Bossi. Una pieza que es difundida bajo el nombre de *El transporte del cuerpo de Verdi (27 de febrero). Llegada del cortejo a la casa de los músicos para el descanso*, por *L'Illustrazione Italiana* y *Gazzetta Musicale di Milano*⁸⁰. Compositiva e iconográficamente, el autor mantiene los mismos parámetros que en sus anteriores ejercicios. Esto es, planteando un punto de vista abierto que recoge con absoluto rigor la historia, con la intención de que no se pierda ningún detalle de la misma. En este sentido, aleja y eleva la cámara para conseguir una panorámica con la que capturar a toda la ciudadanía que espera, pacientemente, la llegada del coche fúnebre al mencionado edificio. Es un instante preciso, de gran valor informativo. En consecuencia, de nuevo, tenemos una imagen documental que ensalza los matices narrativos por encima de la plástica. Un hecho que, sin embargo, no evita que posea una belleza equilibrada en su propia estructura; y es que las importantes cualidades (ya descritas) de los técnicos que componen este comercio hacen posible que la fotografía tenga esa dualidad.

El final de esta historia gráfica lo determina el diseño de Arnaldo Ferraguti y de Carlo Linzaghi. Dos trabajos que ya nos sitúan en el interior del propio inmueble, desarrollándose la acción en la cripta donde

⁷⁷ *Gazzetta Musicale di Milano*, marzo de 1901.

⁷⁸ Sobre este autor puede verse: Peter Bondanella y Federico Pacchioni, *A History of Italian Cinema* (Nueva York: Bloomsbury Academic, 2017).

⁷⁹ <https://www.cinetecamilano.it/film/1709> (consultado el 4 de abril de 2024).

⁸⁰ *L'Illustrazione Italiana*, 3 de marzo de 1901; y *Gazzetta Musicale di Milano*, marzo de 1901.

son enterrados los cuerpos de Giuseppe Verdi y de Giuseppina Strepponi. De este modo, ambos culminan la crónica de forma lineal, complementándose visualmente. Así, Ferraguti efectúa la pieza *El transporte del cuerpo de Verdi (27 de febrero). En la cripta del asilo de músicos: el entierro de los cuerpos*⁸¹. Un trabajo que es divulgado por *L'Illustrazione Italiana*. Se trata de un dibujo que recoge, con pormenor, el momento preciso en el que la familia y ciertas autoridades municipales se despiden de los difuntos. Es decir, un enfoque realista que testimonia, en su transcripción, las muestras de respeto de los allí presentes antes del adiós definitivo. Compositivamente, es una imagen naturalista, muy próxima a las estructuras espontáneas de la fotografía documental. Por consiguiente, su valor primario, por encima de su evidente contenido plástico, es el proporcionar al lector la posibilidad de introducirse en la parte más íntima de todo este acontecimiento. Un aspecto que enfatiza la obra realizada por Carlo Linzaghi. Nos referimos a la propuesta que, difundida por *Il Secolo Illustrato* con el nombre de *La cripta en la Residencia de Músicos, donde descansa Verdi y su esposa Strepponi*⁸², abre el ángulo de visión para mostrarnos con generosidad el lugar preciso y la atmósfera del instante. Así, y con el fin de acentuar la claridad narrativa, posiciona teatralmente a los personajes a ambos lados de las lápidas; punto central de la ilustración. Incluso, hace que los asistentes salgan de la propia escenografía para subrayar que es el momento culminante de todo este hecho histórico.

5. Conclusión

Tras todo lo expuesto, queda claro que este estudio nos proporciona una lista exhaustiva de autores y piezas que, en su especificidad, poseen un gran valor como documento para la comprensión de la sociedad de principios del siglo XX. En este aspecto, se ha constatado que el registro de este hecho histórico es un ejemplo claro de los nuevos usos del dibujo, la fotografía y el cine –en ese instante–; así como, de las nuevas sensibilidades del ciudadano (común) ante la muerte y los héroes culturales de su época. Unos matices esenciales que tienen como resultado que todo el repertorio artístico documental dispensado a Giuseppe Verdi durante su enfermedad, defunción, velatorio y funeral, sea un reflejo sincero de su tiempo y, por ello, una fuente imprescindible para comprender las modernas áreas de la cultura y, como consecuencia, de la historia del arte.

JOSÉ FERNANDO VÁZQUEZ CASILLAS es doctor en Historia del Arte y en Bellas Artes por la Universidad de Murcia, fotógrafo, crítico y comisario de exposiciones. Es profesor titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Murcia y vicedecano de Cultura de la Facultad de Bellas Artes de dicha universidad. Entre 2002 y 2007 fue miembro del equipo de producción del festival fotográfico *Fotoencuentros*. Del 2007 al 2010 dirigió el Centro Histórico Fotográfico de la Región de Murcia, CEHIFORM. Desde 2008 ha dirigido el Laboratorio de Investigación Fotográfica del Departamento de Historia del Arte; del 2018 al 2022, la revista científica *Imafronte*; y, desde 2021, la serie *Foto-Historias*, colección de libros de edit.um, Ediciones UMU y el Grupo de Transferencia de Conocimiento–Artes Visuales y Patrimonio.

Email: casillas@um.es

Código ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9443-4982>

⁸¹ *L'Illustrazione Italiana*, 3 de marzo de 1901.

⁸² *Il Secolo Illustrato*, 3 de marzo de 1901.

RECENSIONES

Chaves Amieva, Óscar. *Imágenes cautivas. Arte, violencia política y cultura visual en España (1923-1959)*. Madrid: CSIC, 2023, 461 págs.

En los últimos años se han publicado varias investigaciones sobre los mecanismos de represión desplegados por el régimen franquista contra el mundo de la cultura. Censuras, depuraciones y persecuciones políticas permiten comprender cómo la dictadura trató de sofocar cualquier atisbo de pensamiento crítico y disidencia intelectual. La investigación de Óscar Chaves Amieva, *Imágenes cautivas. Arte, violencia política y cultura visual en España (1923-1959)*, que el CSIC publica en su colección Biblioteca de Historia del Arte, podría enmarcarse en esta corriente historiográfica, si bien expande el marco cronológico llevando el punto de arranque de su relato hasta 1923 (incluye, por tanto, la dictadura primoriverista y la II República) y amplía el abanico de problemas tratados al preguntarse por las complejas interacciones entre arte y violencia política, especialmente en lo referido a las condiciones de privación de libertad sufridas por artistas. El libro de Chaves, derivado de su tesis doctoral, constituye un análisis de la represión cultural en España desde el golpe de estado de Miguel Primo de Rivera hasta el primer franquismo. Se trata de una investigación de enorme rigor, basada en un monumental trabajo de documentación y en un uso magistral de fuentes primarias, que no elude un posicionamiento político, en diálogo con los intentos de recuperación de la memoria histórica y democrática del país.

El recorrido que propone Chaves parte de una hipótesis tan obvia como operativa: “existió una considerable incidencia de la violencia política en el ámbito artístico español contemporáneo, especialmente tras el golpe de julio de 1936” (p. 18). Desde la conciencia de este problema, el autor se pregunta por los efectos de la represión sobre sujetos que trabajan en el mundo del arte y la cultura, personas que escriben, esculpen, pintan, dibujan, producen imágenes, artísticas o no: cómo afectó la cárcel a los creadores represaliados (con independencia de cuáles fueran sus ideas y cuál el signo del gobierno o el modelo de estado bajo el que sufrieron persecución), cómo adaptaron sus actividades a la realidad de la represión, cómo representaron una experiencia vital marcada por la violencia, cómo consiguieron abrir espacios para el disenso.

El partaguas de la Guerra Civil divide en dos mitades el recorrido propuesto por el libro. El autor no trata con ello de establecer una cesura radical (existió censura y represión antes de 1936), pero tampoco sugiere un continuo (a)histórico en la represión cultural ejercida desde el Estado. Al contrario, la casuística de cada artista es analizada teniendo en cuenta el marco político y represivo que determinó su trayectoria, lo cual permite apreciar las fluctuaciones en la intensidad, objetivos y métodos de la censura y la persecución de la libertad de creación a lo largo de las décadas. Este proceder también invita a establecer comparaciones entre coyunturas más o menos alejadas y a detectar rupturas y supervivencias en las articulaciones entre arte y poder. Al mismo tiempo, Chaves ha rescatado del olvido a un importante número de creadores ignorados por historiadores e instituciones, cuyas biografías han sido reconstruidas gracias a un minucioso trabajo de archivo con el objetivo de “desentrañar los modos en que se imprimió esa huella indeleble de la reclusión en sus trayectorias creativas, profesionales y humanas” (p. 17). Artistas cuyos trabajos no han sido valorados por sus aportaciones estéticas, que, por tanto, no forman parte (salvo excepciones) del canon, y que aparecen aquí como individuos especialmente significados, valientes y, a menudo, por ello, marcados por la experiencia de la cárcel y/o el exilio.

El volumen arranca con una revisión de la dictadura de Primo de Rivera, un momento en el que “la libertad de expresión e información fueron gravemente socavadas debido a la implantación de la censura preventiva” (p. 25). En ese periodo, se analizan las trayectorias y periodos de reclusión de Carlos Maside, Luis Bagaría, Salvador Dalí y Alfons Vila i Franquesa, *Shum*. Este último realizó varios trabajos en el Penal de El Dueso, entre ellos, caricaturas y una serie de ilustraciones para una traducción de *El fantasma de Canterville*. Tras su excarcelación en 1931 tuvo que exiliarse.

Los análisis de casos en tiempos de la II República recuerdan de una manera muy cruda que la represión y la persecución de la disidencia no son ni mucho menos privativas de regímenes dictatoriales. Eso sí,

apunta Chaves, “al contrario de lo que ocurrió en el franquismo, donde la censura siempre estuvo presente y siempre fue tenida en cuenta, entonces [durante la II República] cobró un cariz mucho más imprevisible, aunque su alcance fuera mucho menor en cuanto a la interiorización por parte de los creadores, pues el miedo a las represalias era decididamente más bajo” (p. 71). En ese lapso democrático, algunos de los artistas represaliados lo fueron por participar en los acontecimientos revolucionarios de octubre de 1934. Es el caso de Alfonso Rodríguez de Castelao, artista multidisciplinar gallego, sometido a un “destierro encubierto”, o de Luis Quintanilla, quien narró su estancia en prisión en *La cárcel por dentro* (1935), obra que permite a Chaves analizar algunos elementos característicos de los trabajos (no demasiado abundantes, tantas veces perdidos) desarrollados en condiciones de privación de libertad: “El paso del tiempo y el lento acontecer de las cosas es un ritornelo de la plástica carcelaria. A veces se representa simplemente con un gesto: unos brazos cruzados sobre el pecho o las manos dentro de los bolsillos; en otras se recurre a la figura yacente, pues el sueño permite abordar con ambigüedad la lentitud del paso del tiempo: la sensación de que todas las horas son horas muertas” (p. 93).

Tras el golpe de estado del 18 de julio de 1936, la guerra civil española emerge como una “máquina icónica”, conflicto en el que ambos bandos utilizaron el poder de la imagen como arma. Fotografías, revistas, libros, carteles producían opinión, (des)información, conciencia de clase, esperanza, odio y terror. Son agentes activos en una visualidad en conflicto: “La guerra de España inauguró un nuevo sentido de la imagen como un auténtico campo de batalla (...). Algunos de estos elementos discursivos tuvieron su ocaso en la batalla, otros se prolongaron en la posguerra, como la dialéctica visual frente al enemigo y en favor de la víctima, convertida por el bando vencedor en el mártir y el caído” (p. 111).

Uno de los mitos “historiográficos-memorísticos” que el franquismo explotó para denunciar el “terror rojo” fueron las checas, máximo exponente, en tiempos de Franco y todavía hoy para buena parte de la derecha española, de la inhumanidad e ilegitimidad republicana. Pintores como Víctor Esteban Ripaux sufrieron la crueldad de los chequistas. Aunque el capítulo mejor estudiado en relación con esos centros de internamiento y tortura han sido las celdas psicotécnicas inspiradas en diseños de pintores abstractos de vanguardia, diseñadas por Alfons Laurencic. Este capítulo, recuperado en tiempos recientes por el artista Pedro G. Romero, encerraba el cumplimiento de una idea firmemente asentada en el pensamiento estético más conservador: la pintura moderna como tortura visual; el arte de los comunistas al servicio de la destrucción del individuo.

En lo que se refiere a la represión de artistas alineados con el bando rebelde, Chaves se detiene en los casos del pintor Alfonso Ponce de León y el humorista gráfico Joaquín de Alba Santizo, *Kin*, quienes corrieron suertes muy diferentes. El primero había trabajado como pintor, diseñador y escenógrafo desde postulados estéticos próximos al vanguardismo español. Militante de Falange desde 1934, fue detenido en Madrid por un grupo de incontrolados en septiembre de 1936, llevado a la checa de Bellas Artes, torturado y ejecutado. Su infortunio no terminó ahí. Apenas obtuvo reconocimientos durante el franquismo, refractario al léxico moderno de cierto fascismo patrio. *Kin* fue detenido en Madrid durante los primeros momentos de la guerra. Sin embargo, pudo cruzar las líneas en dirección a la zona sublevada y colaboró con el Servicio de Prensa y Propaganda del Cuartel General de Franco. Llegó a luchar con la División Azul y se convirtió en un caricaturista reconocido durante el primer franquismo. Más tarde, desarrolló una carrera exitosa en Estados Unidos, donde trabajó para el *Washington Daily News* y otros proyectos editoriales desde una perspectiva crítica con la violencia y el autoritarismo.

La segunda parte del libro (de título revelador: “Intramuros, España la prisión ilustrada”) está dedicada íntegramente al primer franquismo. La dictadura del general Franco reprimió con dureza cualquier idea que amenazase el credo nacional-católico. Chaves nos recuerda que algunas de sus dinámicas represivas y de los marcos jurídicos que las amparaban existían con anterioridad a 1936, desde, incluso, la España de la Restauración. El franquismo intensificó y normalizó una represión asentada sobre la construcción obsesiva de un enemigo extranjerizante que debía ser exterminado. En esa lucha contra la antiespaña, no podría hablarse de una represión específica, diferenciada, contra el arte y la cultura. Aún así, muchos creadores

murieron o sufrieron exilio y persecución. Algunos, fallecieron durante la contienda, luchando contra el fascismo o informando a la opinión pública mundial (caso de Gerda Taro); otros fueron detenidos y condenados en procesos sin garantías legales, durante o después de la guerra. Aquí, en el estudio de la experiencia penitenciaria de los artistas, en el sentido del trabajo artístico en condiciones de privación de libertad, reside la principal aportación de la investigación de Chaves, su núcleo conceptual. Los trabajos de los sujetos aquí convocados (Ricardo Fuente Alcocer, José Manaut Viglietti, Cecilio Arregui, Ricardo Bastid, Buero Vallejo, José Robledano Torres, Ramón Puyol Román, Juan Pons Gumá, entre otros) interesan más allá de los criterios de calidad estética que suelen vertebrar la historia del arte: “condición subalterna y discurso oculto son las principales características que engloban todas estas obras” (p. 243). Crear en la cárcel es una manera de resistirse al poder represor del franquismo. Un hacer arriesgado, con frecuencia clandestino, que trataba de dar a ver lo que no podía verse y elaborar, al mismo tiempo, la experiencia traumática del cautiverio. Atención diferenciada merecen aquí las mujeres artistas (María Teresa Toral o Mercedes Núñez Targa), “que encontraron en la plástica una salida al callejón represivo” (p. 321) y que permiten al autor acercarse al universo penitenciario franquista desde una perspectiva de género.

Historiar el trabajo artístico en prisión (en algunos casos, dentro de programas de redención) representa un reto metodológico para al investigador, que, como es el caso en estas *Imágenes cautivas*, solo puede llevarse a cabo a partir del análisis de archivos personales y de una ingente labor de recuperación de material visual (el volumen de Chaves reproduce un importante número de dibujos, documentos y fotografías inéditas). Imágenes, discursos y marcos represivos, circunstancias vitales y realidades autoriales marcadas por procesos adaptativos confluyen en una compleja visualidad penitenciaria. Este libro demuestra cómo y en qué medida la violencia política y, en particular, la privación de libertad constituyeron una experiencia (dolorosamente) transformadora en la vida de no pocos creadores; rescata nombres y trayectorias de artistas olvidados; y, al mismo tiempo, contribuye a desarrollar y ampliar los objetos y marcos teóricos de una renovada historia social del arte, capaz de generar conciencia histórica a propósito de traumas y problemas que todavía reverberan en nuestro presente.

Juan Albarrán Diego
Universidad Autónoma de Madrid

CRÍTICA DE EXPOSIONES

Dos/seis nuevas exposiciones sobre El Greco

Después de las exposiciones sobre El Greco de París y Chicago (2018-2019), y del nuevo interés suscitado tras los eventos y muestras del centenario de su muerte (1614/2014), no se ha dejado de promover exposiciones de la más variada naturaleza e intención.

La inflación expositiva ha llegado a su culminación, por una parte, con las exposiciones, con Theotópuli como referente de la pintura contemporánea en los países nórdicos o en España, de Fredrikssund (*El Greco and Nordic Modernism. 'Cut and Paste'*, ed. Anne Gregersen, Berlín, Hatje Cantz-Willumsen's Museum, 2023) o de Basilea-Madrid (*Picasso – El Greco*, ed. Carmen Giménez, Basilea, Kunsthalle, 2022 y *Picasso, El Greco y el cubismo analítico*, ed. Carmen Giménez, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2023), éstas conmemorando el medio centenario de la muerte del pintor malagueño; con otros muy diferentes objetivos, la de los tres lienzos para el Dicastero per l'evangelizzazione Verso il Giubileo 2025, de Roma (*I cieli aperti. El Greco a Roma*, Roma, Sant'Agnese in Agone, Illegio, Feltrinelli, 2023) de intencionalidad –"L'artista riesce a esprimere il mistero di Dio e di fronte al mistero la prima reazione è il silenzio che contempla"– claramente catequética desde un posicionamiento evidentemente católico, en contra de las actuales pruebas de la instalación confesional del pintor como cristiano ortodoxo y más tarde como próximo al agnosticismo.

Concluido aparentemente el paréntesis de la covid 2019, esta bulimia expositiva se ha cerrado con la muestra de Milán, titulada –como extraño homenaje a Lionello Puppi (1931-2018)– *El Greco. Un pittore nel labirinto*, eds. Juan Antonio García Castro, Palma Martínez-Burgos García y Thomas Clement Salomon, Milán, Palazzo Reale, 2023. Con ensayos de la comisaria Martínez-Burgos García, Panayotis K. Ioannou, Giulio Zavatta y Alessandra Bigi Lotti, José Redondo Cuesta, Ana Carmen Lavín, y quien suscribe estas páginas, junto a José Riello, evitaremos cualquier juicio sobre el conjunto (véase por ejemplo *Georgios E. Markou, "Review of El Greco: Un Pittore Nel Labirinto"*, *The Burlington Magazine*, 1451, 2024, pp. 190-193).

Nos centraremos en consecuencia, por su relevancia, en aquellas dos exposiciones que, en Zaragoza (*El Greco. Los pasos de un genio*, eds. Juan Antonio García Castro y Palma Martínez-Burgos García, Zaragoza, Fundación Ibercaja-Museo Goya, 2022) y Budapest (*El Greco*, ed. Leticia Ruiz Gómez, Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2022), reabrieron sus puertas al maestro pintor –aunque él no fuera solo artista de la pintura– respectivamente desde un Toledo y una *Mitteleuropa* novecentistas, desde la invención de la Casa y Museo del Greco al coleccionismo, entre París, Munich y la capital magiar, de figuras como Marcell Nemes (véase *El Grecótól Rippl-Rónaiig. Nemes Marcell, a mecénás műgyűjtő*, ed. István Németh, Budapest, Szépművészeti Múzeum, 2011-2012 y <http://nemes-marcell.hupont.hu/2/publikaciok-nemes-marcellrol#ixzz7pWReoUvu>) o Mór Lipót Herzog que terminarían en el Szépművészeti Múzeum, en un doble ensalzamiento de su redescubrimiento (¿todavía es necesario?) español y europeo. Da la impresión de que seguimos lastrados por el pasado reivindicativo que no cesa, y por un nacionalismo que intenta recuperar –por encima del cadáver del cretense– las interpretaciones de su figura y obra de 1900 más que de 2020. Dos parecen las agendas de 2022/2023: reivindicar al griego de Toledo como fundador de la escuela española y restaurar nuestra confianza en la interpretación credencial –algo fluida, de místico históricamente marginado, hasta al menos 1614/1622 y 1675/1726, a ortodoxo católico contrarreformista, a pesar de su origen como griego ortodoxo– al compás, obligatoriamente osmótico, de otras luminarias culturales hispanas como los dos judeoconversos Teresa de Jesús y Juan de la Cruz.

Pero entonces ¿dónde queda el orgulloso “fenicio” levantino de los documentos venecianos, romanos y toledanos, *refusée* una y otra vez, pleitista, endeudado y pesetero? ¿dónde el gran filósofo de agudos dichos de Francisco Pacheco y Palomino si eliminamos –si no encaja con nuestros deseos– las 18.000 palabras que nos dejó de su pensamiento, impertinente e incrédulo, pero también convenenciero y menos insobornable de lo que también se le ha querido predicar en su condición de nuevo héroe finisecular por su antiacademismo *avant-la-lettre*, de alguien que pasó por “las aduanas de Italia” y pagó religiosamente en la de San Luca la cuota para poder ejercer como profesional de la pintura.



Fig. 1. Atribuido a El Greco, supuesto San Luis Gonzaga, Budapest, Szépművészeti Múzeum.



Fig. 2. Atribuido a El Greco, supuesto San Ignacio de Loyola, París, Galerie Trotti et cie., según Cossío (1908, lám. 127)

La muestra de la capital aragonesa, se organizó en cinco secciones, un pintor a la manera latina, la santidad elocuente, el poso de Bizancio, retratando el alma y el legado del Greco, que permitiera ésta su ligazón con su huésped, el Museo Goya. Un breve ensayo introductorio, “El Greco 1541-1614. Los pasos de un genio”, de Juan Antonio García Castro, director del Museo del Greco entre 2013 y 2021, y Palma Martínez-Burgos García, explicaba que se obviaría una lectura lineal o biográfica del pintor, y centrarse en los “pasos metafóricos” para crear la obra de un genio personal y extravagante, aunque se terminase señalándolo todavía –aunque solo desde 1910, cuando pasó de la escuela italiana a la española en el Museo del Prado y *malgré* Francisco Pacheco o Palomino que lo tuvieron por extranjero y ajeno– como “iniciador de la Escuela española de pintura”, quizá por solo reducirlo a una mano de “cruels borrones”. Ello explicaría la inclusión en la muestra de dos lienzos de Velázquez, sendos de Ribera, y Murillo, de tres de Goya y cuatro estampas de Picasso, que no siempre dan razón histórica del supuesto legado del candiota, que se reconocía como griego y era reconocido como extranjero, muy alejados de los dos retratos de Alonso Sánchez Coello o Luis de Carvajal que se presentaban como ambiguos paralelos.

A esta ceremonia del anacronismo se une el trabajado ensayo final de Carmen Morte García. Solo tenemos testimonios verídicos del aprecio de Velázquez por los retratos del cretense y habría que demostrar esos voluntaristas encadenamientos, muchas veces producto más del error que del análisis. Recordemos que al menos desde 1902 a 1910, fue titulado por la crítica “Amor sacro, amor profano”, el lienzo que la historiografía ha identificado con *La visión de San Juan Evangelista* o *La apertura del Quinto Sello del Apocalipsis*, temas de ayer más que de antes de ayer, y hoy hemos propuesto como *La resurrección de la carne*; todavía como amor profano fue glosado por Ignacio Zuloaga, en un lienzo como *Mis amigos* (1920-1936, Zumaya, Museo Zuloaga) o, sobre todo, por parte de Pablo Picasso, que lo vio en París y se sirvió de él como punto de partida de su visión del burdel de *Las señoritas de Avignon / del carrer d'Avinyó* (1906-1907, también hoy en el Museum of Modern Art de Nueva York). Y que solo a partir de Manuel Bartolomé Cossío (1857-1935) y en 1910, el catálogo del Museo del Prado lo incluyó entre los pintores de la escuela española. La relación con Picasso se presenta con unas fichas de Mila Ortiz Martín y de un grupal “Museo Goya”, que se suman a las de los comisarios y Manuel Antonio Castiñeiras González, para los dos iconos de *La dormición de la Virgen*, aunque sin señalarse las modificaciones que El Greco, en su icono de la *Kóimesis* de Syros, introdujo sobre esa tradición iconográfica de la que, como siempre, se apartaba.

A aquél siguen los artículos de Antonio Urquizar Herrera, académicamente novecentista en su concepción estilística de carácter generalizante, y de Matteo Mancini, excéntrico, ecléctico y de una oscuridad semántica de estirpe puppiana, centrándose en la obra seiscientista del candiota en relación con las tradiciones bizantinas y tizianescas. Por su parte, Martínez-Burgos García retorna –con la “santidad elocuente”– a la manera de Rudolf Wittkower (1901-1971) al tema de la semántica de su quirología, de su expresión facial, y al significado de su empleo –tan limitado en nuestro caso– de lágrimas, más que de ojos humedecidos, y de sangre; lástima que no haya profundizado en la del movimiento corporal y su belleza como trasunto de *lo sacro*, haya abusado de unas citas textuales de una literatura piadosa que sabemos El Greco no frecuentaba, y de conceptos como el de persuasión más que en el de la presentación de evidencias, a través de la visibilidad de lo visible y lo invisible por santo. Y ello sin llegar a penetrar en la distinción del alemán (de 1957), sin apoyo semiótico moderno (de Peirce y Morris a Umberto Eco, Roland Barthes o Louis Marin) sino en Alberti y Leonardo, entre los gestos descriptivos, retóricos, simbólicos y automáticos; o que Wittkower produjera un más que confuso conjunto de unos gestos simbólicos convencionales y emblemáticos prerrenacentistas más que psicológicos; otros descriptivos y retóricos; y unos terceros –si no idénticos a los anteriores– “signos verdaderos”, como respuestas físicas a estados psicológicos de ánimo.

Mucho más interesantes son los artículos de Jaime García-Máiquez, sobre una técnica expansiva, a pesar de unas categorías –por ejemplo “manierismo expresionista”, o “concepciones icónicas”– que nos retrotraen al siglo pasado y simplifican, contra el pensamiento del cretense, los productos artísticos bi-

zantinos, y de José Redondo Cuesta, sobre los retratos al vivo o vivificantes como viajes al alma humana, aunque olvide que El Greco jamás usó la palabra alma –y solo podamos constar su presencia pictórica en la fantasmal e incorpórea figurita del hálito del Señor de Orgaz, y a través de su corporeización tras la resurrección de la carne– y solo la de *spirito* como aliento vital, tanto de sus referentes como de la forma de sus representaciones.

Por otra parte, de las 42 piezas expuestas, solo 23 son adscribibles al cretense, a su hijo Jorge Manuel Theotocópuli y a sus talleres, aunque mantener como obra autógrafa el *Cristo crucificado* de Unicaja Banco o la *Crucifixión* de Martín Muñoz de las Posadas raya en el sarcasmo, convirtiendo a un artista tan pagado de sí mismo y autoconsciente de su valía y calidad en un incompetente. ¿No sería ya hora de descatalogar algunas obras para nosotros sonrojantes?

Muy diversa naturaleza presenta la segunda exposición magiar, pues una previa había tenido lugar en 1991 como extraño *Hommage à El Greco. Tisztelet El Grecónak*, ed. István Barkóczi (Budapest, Szépművészeti Múzeum, 1991).

En Budapest, ahora se han reunido 68 piezas con sus respectivas fichas (tanto de los autores de los ensayos como otras a cargo de María Eugenia Alonso, Mar Borobia, Elena Celamor Bruquetas, Carmen García-Frías Checa, Véronique Gerard-Powell, Pedro Miguel Ibáñez Martínez, Nicoletta Koruhely, James Macdonald, Szilvia Pallai, Miriam Szöcs y Vilmos Tátrai); piezas algunas sobresalientes y difíciles de lograr para una exposición temporal, como el *San Sebastián* de Palencia, la *Resurrección* de Santo Domingo el Antiguo de Toledo, el *Bautismo* del Museo del Prado, el *Laocoonte* de Washington o el *San Francisco* de Siedlce en Polonia, que justificaban una visita a la capital húngara; y otras que podrían denominarse “de repertorio expositivo”.

Esas obras incluyen desde el texto de Vasari anotado por el pintor (aunque de nuevo el catálogo prescindía de su lección autógrafa), 8 obras italianas (Tintoretto, Veronese, Guglielmo della Porta) como contexto, dos dibujos (Fondation Jan Krugier) y tres estampas (solo las de la BNE de Madrid, pues no se prestaron las del Ermitage de San Petersburgo), una más que dudosa atribución a Jorge Manuel (#66, *San Martín y el pobre* de Sarasota) y dos lienzos de Luis Tristán, hasta 53 o 54 obras asignadas a Doménico, pues no queda claro si se muestra el *Santo Entierro* de la colección Alana de Delaware, con foto pero sin número ni ficha, quizá por los avatares del mercado.

Entre éstas hay obras indiscutibles y sencillamente magníficas, y otras discutibles y de discutidas atribuciones; entre las obras que hoy conserva el Szépművészeti Múzeum (al lado de la siempre insuperable *María Magdalena*, #15) hay lienzos que tendrían que estudiarse pormenorizada y desapasionadamente (#19 *Expolio*, #27 *Oración en el huerto*, #29 *Anunciación*, #33 *Sagrada Familia*, #48 *San Bartolomé* y #50 *San Andrés* supuestamente del apostolado de Almadrones, y el actualmente en depósito #36, *Retrato de San Luis Gonzaga*). Todos ellos, a excepción de la *Anunciación* que salió de España en 1836 con el Barón Taylor, poseen una procedencia modernísima (1902/1907), en manos de poco fiables coleccionistas-marchantes que vendieron sus obras a diferentes galeristas en París, hasta terminar –tras ventas y subastas diversas– en el museo de Budapest. Así pues, dedicaremos unos párrafos a su estudio.

La *María Magdalena*, como otros lienzos llegados a Budapest, presenta una curiosísima y casi novelesca procedencia; pasaría del coleccionista y marchante ruso Ivan Ivanovitch Shchukin (1851-1908) en París en [1907]1908 (quizá adquirido en su viaje a España de 1905), donde lo recogía como #319 Cossío en aquéllas fechas aunque sin haber visto el cuadro) y subastado en Berlín en 1907 con la colección del ruso, a Marcell Nemes; éste lo subastó en París a través de Charles Sedelmeyer (#70) en 1907 o 1911 y en la venta Louis Manzi en 1913 (#28), y en manos de Bousquet de París a partir de 1913; de Nemes de nuevo hasta su donación al museo de Budapest en 1921. Citado por vez primera en la revista *L'art et les artistes* de Armand Dayot, 6, 1907-1908, p. 201, fue fotografiado por primera vez en el catálogo de Berlín de 1907, *Katalog der Sammlung Iwan Stchoukine Paris: Gemälde alter Meister; Versteigerung in Berlin am Dienstag, den 9. April 1907, Kunstsalon Keller und Reiner*, il. 1, junto a un *San Francisco*, de 112 x 89 cm.

El *Expolio* húngaro fue propuesto al Musée du Louvre en 1903 para su venta por parte de Théodore Duret, de París, aunque se hallaba en su poder todavía en 1907-1908; en 1912 estaba en manos del Baron Guy de Thomitz (1862-1912) y de inmediato en las de Nemes hasta su venta (Manzi, 1913, #37) para terminar en las de Davy (?) y Mór Lipót Herzog. Ha reafirmado la autografía, lógicamente como conservador del museo húngaro, István Barkóczi (“El ‘Maestro de El Espolio de Budapest’. Una mano identificada del círculo del Greco”, *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, 40, 2009, pp. 63-68).

La *Oración en el huerto* procedería supuestamente de la catedral de Sigüenza (aunque sin referencia antigua o moderna), para haber pasado a Lisboa, donde aparecía por primera vez en manos del marchante judío portugués y poeta Abílio Manuel Guerra Junqueiro (1850-1923), en su villa do Conde Porto y quien lo ofreció en 1908 al museo de Oporto pero le fue rechazado. Más tarde pasó el lienzo a París, en poder de Marcell Nemes en 1910, para ser subastado en 1913 (#35 de la venta Manzi de París); después reaparece en poder de Paul Durand Ruel, hasta ser adquirido en fecha inexacta por Mór Lipót Herzog.

La *Anunciación* fue adquirida por el Barón Isidore Justin Séverin Taylor (1836-1880), aunque ignoramos a quién, y pasó en esta última fecha al Marquis de Rochefort, de París; en 1907 fue comprada al marchante húngaro François (Franz) Kleinberger (1858-1937) por el museo de Budapest (véase al respecto Ladislaus Nagy, “The art dealer François Kleinberger (1858-1937) and his family”, en <https://www.family-search.org/ark:/61903/3:1:3Q57-L96B-TFXB?i=460&cc=2185145>

La *Sagrada Familia* es una versión ligeramente mayor (138 x 103,5 cm) del magnífico original del Hospital Tavera de Toledo (127 x 106 cm), del que partiría. Supuestamente procedía de la colección “P. Tronchet” de París [personaje desconocido, quizá solo se tiene información sobre una dirección 3, rue Tronchet de la Galerie d’art ancien et d’art contemporain, con exposición de 1911] al pasar a manos de Nemes (quien no la expuso en Munich en 1911 ni aparece en el artículo de August L. Mayer, “Los cuadros del Greco y Goya de la colección Nemes de Budapest”, *Museum*, 10, 1911, pp. 459-468, sino solo en Düsseldorf en 1912, #67 del *Katalog der aus der Sammlung des Kgl. Rates Marczell von Nemes-Budapest ausgestellten Gemälde*, Städtische Kunsthalle, con August L. Mayer como autor de los tres catálogos de 1911, 1912 y 1913), y quien la vendió en 1913 (Manzi, #33; quizá a través de Sedelmeyer, #53) y terminar en manos de Mór Lipót Herzog. No obstante, el primer lienzo poseído por Nemes entre 1911 y 1913, de acuerdo con las medidas (130 x 100 cm) y la fotografía de la exposición de la Alte Pinakothek de Munich y del citado artículo de 1911 era otra versión completamente distinta, localizada primero en París (Stanislas O’Rossen más que la errata O’Rosseau de Mayer) por Cossío en 1907/1908, fotografiada en la casa de Mór Lipót Herzog y que hoy se conserva –desde 1926– en The Cleveland Museum of Art en Cleveland, Ohio.

El *San Bartolomé* procedía de la colección del Marqués de la Vega-Inclán, donde se hallaba todavía en 1908 al pasar a manos de Nemes, quien lo enajenó en 1913 (Manzi, #38) para ser adquirido por Lipót Herzog.

Por último, el *San Andrés*, supuesto integrante de la serie del apostolado del pueblo guadalajareño de Almadrones, parece haber sido propiedad también de Abílio Manuel Guerra Junqueiro (1850-1923) [que Mayer transformaba en un inexistente exministro portugués Gerrara Jungairo, error mantenido por lo menos hasta el artículo de Marianna Harasztiné Takács, “Adalékok Greco képeink történetéhez”, *Bulletin du Musée hongrois des Beaux-Arts. A Szépművészeti Múzeum közleményei*, 53, 1979, pp. 287-293]; el lienzo pasaría en 1910 a Nemes, quien lo vendió en 1913 (Manzi, #36) antes de pasar a Mór Lipót Herzog y definitivamente al museo de Budapest.

Si la *María Magdalena* nunca ha tenido problemas respecto a su autografía, la *Sagrada Familia con Santa Ana* (Harold E. Wethey, *El Greco and His School*, Princeton, Princeton University Press, 1962 (trad. esp. *El Greco y su escuela*, Madrid, Guadarrama, 1967 y 1975², nº X-98) ha sido considerada copia temprana pero mediocre; el *Expolio* (Wethey X-95) obra de escuela del siglo XVII como el de la Colección Masaveu, el *San Andrés* (Wethey X-234) como escuela a pesar de sus siempre sospechosas iniciales δ y θ, y el *San Bartolomé* (Wethey X-370), difícilmente aceptable como parte de un apostolado, fuera el de San Feliz o el de Almadrones. La *Oración en el huerto* (Wethey 46), firmada como “δομῆνικος θεοτοκόπουλος

ἐποίει” sin el más frecuente “κρής” y la *Anunciación* (Wethey 49, obra aceptada como autógrafo, aunque sin haberla visto nunca personalmente), con una inscripción en cursivas griegas “δομήνικος θεοτοκόπουλος ἐποίει” bastante diversa respecto a la anterior y que debieran ser verificadas como originales, sobre todo la primera.

Similar estudio merecería la pieza en depósito o finalmente –como parece– adquirida por el museo, #36, un supuesto *San Luis Gonzaga* (fig. 1). Procede por venta de la Alana Collection de Delaware, del coleccionista colombiano Álvaro Saieh, en Christie’s New York (LIVE AUCTION 21540 Old Masters New Perspectives: Masterworks from The Alana Collection) el 9 de junio de 2022, adquirido (por US\$ 3.660.000) por MOL (New Europe Foundation) y depositado en el Szépművészeti Múzeum, y adquirido en 2023 (Inv. Number 2023.1). Se trata de un retrato lleno de problemas, pero del que no se dice ni palabra sobre los repintes (un halo desaparecido) y una mano izquierda añadida ya en 1911, a tenor de la fotografía de catálogo muniqués de la colección Nemes (*Sammlung Marczell von Nemes. Leihgabe. Katalog der aus der Sammlung des Kgl. Rates Marczell von Nemes-Budapest ausgestellten Gemälde*, Munich, Alte Pinakothek, 1911, #13). También aparece así en las fotos de August L. Mayer (como propiedad de Georg Schwarz de Berlín en 1931) y en la monografía de Legendre & Hartmann de 1937 (ya en la colección Bachstitz). Nada se parece el joven retratado a las miniaturas juveniles o retratos seculares del futuro santo (1568-1591) –hijo del Marqués de Castiglione delle Stiviere Ferrante Gonzaga y Maria Tana de Santena, beatificado en 1605 y solo santo desde 1726–, que estuvo en España entre 1582 y 1584, pero de quien no se tienen noticias de algún viaje a Toledo, jesuita desde 1585. ¿Por qué se iba a retratar hacia 1583 (Wethey 195) si no se hizo jesuita hasta 1585 en Roma?

La supuesta procedencia que hoy se aduce, desde el colegio de los jesuitas de San Pablo de Granada de 1767, año de su expulsión, parece endeble. En la relación descriptiva del colegio, por parte del pintor Luis Sanz Jiménez (1729-1803), se señalaba que en la capilla del colegio había un lienzo de un San Francisco firmado en caracteres griegos, y en la escalera, en un retablo, el lienzo de un “retrato de San Luis Gonzaga quando era niño... original hecho por Dominico Greco”, aunque el editor moderno de esta relación nos previene de que sería aventurada su identificación con el lienzo de Pablo Bosch (que según Manuel Gómez-Moreno había sido adquirido a las monjas Comendadoras de Santiago de Granada por parte del Marqués de la Vega-Inclán); véase José Manuel Rodríguez Domingo, “El patrimonio artístico del Colegio de San Pablo: de la Compañía de Jesús a la Universidad de Granada”, en *Obras maestras del patrimonio de la Universidad de Granada*, ed. María Esther Galera Mendoza, Granada, Universidad, 2006, pp. 127-164, esp. 157-159.

Apareció en una fotografía de la exposición publicada por la revista *Hojas sueltas*, Barcelona, 1, 1902, p. 591, aunque extrañamente Salvador Viniegra, responsable de la famosa exposición del Museo del Prado (1902, p. 22, #16, aun sin publicar su foto) y Manuel Bartolomé Cossío (1908, pp. 433-435) lo consideraron retrato de un *estudiante*, quizá San Ignacio de Loyola (beato solo desde 1609 y santo desde 1622); añadían que el lienzo pertenecía desde hacía tiempo a Pablo Bosch Barrau (1841-1915), aunque en esa fecha de 1907-1908 estaba ya en manos de los marchantes Trotti en París (según la lámina 127 de Cossío) (fig. 2). Su ulterior procedencia sigue tan enrevesada como las de otras obras de Budapest. Si desde al menos 1907 estaba en la galería Trotti de París de donde pasó a Nemes (vendido en 1913, en la venta Manzi, #29, pero sin citarse en el artículo de August L. Mayer, “Los cuadros del Greco y Goya de la colección Nemes de Budapest”, *Museum*, 10, 1911, pp. 459-468) y más adelante ser adquirido por Franz Kleinberger; en 1926 era propiedad de Stephan von Auspitz o Stefan Auspitz von Artenegg (1889-1945) de Viena; en 1931 estaba en Berlín en poder del fotógrafo Georg Schwarz (según Mayer, 1931, #328), y luego en poder de Daniël George van Beuningen (1877-1955) en Rotterdam, consignándose en 1932 al *Kunsthandel* Kurt Walter Bachstitz (1882-1949) de La Haya, y pasar temporalmente a Londres (Agnew’s Galleries de Old Bond Street; véase Tancred Borenius, “The Stefan von Auspitz Collection”, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Dec., 1932, 61, 357, pp. 283 y 286-288) y después, hacia 1939, a Leo van den Bergh (1882-1941), en La Haya o Santa Barbara de California, y a su viuda Alexa van den Bergh; en los años 1950’s estaba en la

colección Converse de Santa Barbara, California. Después estuvo en manos de Otto Naumann, Ltd., New York, hasta 1996, al ser adquirido por Álvaro Saieh; finalmente fue subastado en Christie's el 9 de junio de 2022 por 3,600,000\$. Da la impresión de que nadie quería quedarse con el retrato en cuestión, aparentemente jamás firmado, pero sucesivamente restaurado y manipulado.

Cossío señalaba la presencia de un nimbo que juzgaba no añadido –cuyos restos eran y son aún visibles– y fechaba el lienzo después de 1609, fecha de la beatificación de Ignacio de Loyola; también consideró como candidato a San Luis Gonzaga, con fama de santo desde su muerte en 1591... pero no beatificado hasta 1605. No tendría demasiado sentido, en cualquiera de los casos, representarlo como un joven estudiante y esconderle la mano izquierda por debajo del infolio, en estas fechas tardías.

Por otra parte, en un catálogo fundamentalmente propedéutico se reúnen ocho ensayos en tres grupos, algunos de repertorio, aunque excelentes (de María Cruz De Carlos Varona y José Manuel Matilla o Joaquín Bérchez), otros específicos para esta muestra húngara: de Éva Nyergues; de Adriána Lantos –a quien agradezco su amable acogida en el museo– lógico e interesante en sus aportaciones sobre el “coleccionismo” húngaro (de Gábor Térey [Moses Klein, 1866-1930] a Marcell Nemes, Zoltán Farkas y el Barón Mór Lipót Herzog [1869-1934]), contextualizado por el interés de aquellos años en relación con los Fauves húngaros y el grupo de los Ocho, y el paso desde el Imperio a las Repúblicas popular (1918-1919) y soviética (1919) y al nuevo Reino de Hungría (1920), tal vez demasiado benevolente respecto al concepto de coleccionismo interesado y mercado; y de Judit Geskó, algo extemporáneo.

Y unos terceros textos, realizados *ex profeso*. En éstos, y aunque no tenga consecuencias para el resto de los ensayos, Macarena Moralejo Ortega analiza los textos grequianos sobre el arte y los artistas vasarianos, insistiendo en sus nexos con respecto al pensamiento de Federico Zuccari en términos de exigencia de libertad y en su carácter intencional de “freeing himself from his mask”, una glosa de una carta de 1609 de Paolo Sarpi que debiera referirse a la máscara pública del cretense –un antinormativo para sí mismo– en Toledo. Leticia Ruiz Gómez aborda en su introducción una visión tradicional y poco problemática del pintor, de su personalidad difícil, su pensamiento extravagante, su religiosidad personal o grupal, o de sus obras, para el que curiosamente y planteándose como ejemplo de artista *transformativo*, se han obviado las obras de periodo creto-veneciano hasta 1566, o casi del romano hasta 1576, y el estudio de su temprana separación respecto a las tradiciones icónicas de su contexto tardopaleólogo y sus aprendizajes en Venecia y Roma; se resuelve su caso, el de uno de los artistas “strangest and most fascinating in the history of European art” (p. 19) como una mano que no piensa sino que solo pinta y se serializa, ayudado por la de una mano, imposible de identificar, de Francesco Prevosti, y “alejando” de su propio taller al hijo Jorge Manuel Theotocópuli (1578-1631), a pesar de los achaques físicos del padre, al menos desde 1608, y de su estrecha colaboración, legamente desde 1603 y quizá ya desde 1596 a sus 18 años de edad.

Mayor enjundia presenta el ensayo de Palma Martínez-Burgos García, en el que a pesar de sacar del panorama la “espinosa cuestión” de su religión –más ortodoxa griega que católica, ¡ay!– y de su religiosidad –menos encendida ¡ay! de lo que siempre se ha querido–, nos muestra al cretense como artista que “conjure up a psychological and emotional atmosphere that was sufficiently expressive to make his religious pictures ‘moving’ and to inspire devotion”, a pesar de sus numerosos pleitos por superfluo en sus formalismos –desnudos incluidos– y desinteresado por el decoro, y las críticas recibidas por él como un pintor que alejaba al fiel de la oración. Concepto éste del decoro tan ambiguo como predica la autora; era evidente en la época el triple sentido del mismo: decoro natural, decoro social/histórico y decoro textual; el primero lo cumplía a rajatabla como pintor retratista y naturalista; los otros dos quedaban en algunos casos a expensas de las exigencias de sus variopintos clientes. Echamos aquí de menos un análisis del concepto de oración, para entonces más plural de lo que se mantiene como contrarreformista, como de un supuesto “Toledan taste”: ¿cuál era la “renewed spirituality” defendida por clérigos y laicos? ¿creían de la misma forma los conversos de Toledo, los filoalumbrados y filoevangelistas carrancistas o por otra parte Felipe II y los inquisidores que encarcelaban a sus aposentadores, como el mismísimo arquitecto regio Juan de Herrera? ¿los poderosos arzobispos y sus canónigos, los cultivados clérigos y los párrocos rurales o los anónimos

personajes que adquirirían sus lienzos o sus estampas? ¿los inmaculadistas o los maculadistas? Pensemos en las imágenes de la *Inmaculada Concepción* del cretense (San Román, Capilla Ovalle o Thyssen-Bornemisza) que optaron por la *naturalización* de los símbolos de las Letanías lauretanas, incluyéndose el sol y la luna, que nunca apareció como soporte de la Virgen como había usado en su *Asunción* de Santo Domingo el Antiguo; y recordemos que si en 1617 juraron los franciscanos, el ayuntamiento y la universidad de Toledo su defensa, ya en 1590 Fray Damián de Vegas había publicado su *Libro de poesía christiana, moral y divina. En qve mvy de principal intento se trata de la Immaculada Concepción de nuestra Señora*, Toledo, Pedro Rodríguez, 1590.

¿Pensaban lo mismo Fray Luis de Granada y Ambrosio de Morales? y ¿quién había leído los inéditos, pero aquí citados, ‘Apuntes para confeccionar lecciones de Santos’ de este último, para escribir sus vidas de 1566?, texto que se ha conservado manuscrito también como “Instrucciones para escribir vidas de santos”, hoy en el Archivo General de Simancas, Sección Escorial, Cultura religiosa, leg. 258, fol. 240, o en Casas y Sitios Reales, leg. 258, fol. 179, y citado por Elena Vázquez Dueñas, “Sobre la prudencia y el decoro de las imágenes en la tratadística del siglo XVI en España”, *Studia Aurea*, 9, 2015, pp. 443-460, esp. 445, n. 37 y antes por la propia Martínez-Burgos García (*Idolos e imágenes. La controversia del arte religioso en el siglo XVI español*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1990, pp. 212-214, fols. 231-243) y por Pierre Civil (“Flos sanctorum et iconographie religieuse dans l’Espagne de la Contre-Réforme: le portrait de la Vierge”, *Les Langues Néolatines*, 1995, 295, p. 123).

¿Tenían las mismas intencionalidades religiosas e ideológicas todos sus clientes? Es difícil conciliar afirmaciones como la de que El Greco “employed artistic, visual, intellectual and spiritual devices that challenged the accepted role” y “did not conform to Counter-Reformation standards”, y no intentar situarlo como individuo pensante y autor –recordemos a Michel Foucault y su deconstrucción de la autoría– al servicio de una demanda y unas agendas radicalmente plurales, ante las que el pintor no renunciaba a sus ideas o se plegaba de manera menos heroica de lo que se nos ha transmitido desde su mitificación novecentista.

Seguimos sin aceptar –por razones nacionalistas y religiosas ¡ay!– lo que nos ha dejado escrito El Greco, e incluso los documentos más comprometedores para con su construcción de hacia 1900. Disfrutamos de magníficas obras de este maravilloso pintor del color y la naturaleza, y nos asombramos de la falta de calidad de algunas de sospechosas atribuciones, mientras evitamos abordar los grandes problemas que sus lienzos y sus palabras nos proponen todavía.

Fernando Marías
RAH y UAM emérito

SEMINARIO *EN CONSTRUCCIÓN*

En Construcción. Seminario de Posgrado del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM. Memoria del curso 2023-2024

En el curso académico 2023-2024, la dinámica del Seminario de Posgrado *En Construcción* cambió respecto de la de los cursos anteriores. Con el objetivo de generar espacios de encuentro y debate en torno a las metodologías histórico-artísticas estudiadas y aplicadas por las y los doctorandos del Departamento de Historia y Teoría del Arte, se decidió reformular el seminario y organizar sesiones de seminario a lo largo del curso académico. Así, los *Encuentros En Construcción* se han abierto tanto a estudiantes de la rama “Historia y teoría del arte y culturas del conocimiento y de la imagen” del Programa de Doctorado *Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura*, como a colegas estudiantes de doctorado que hayan venido a nuestro Departamento a realizar estancias de investigación.

Otro de los propósitos de esta nueva modalidad de *En Construcción* ha sido potenciar nuestras investigaciones añadiéndoles un componente colectivo. Dado que las nuevas sesiones han contado con la intervención de un solo estudiante -o, en algún caso, de dos-, se ha logrado crear un entorno que confería la oportunidad de presentar problemas de índole metodológica o historiográfica, o un caso de estudio concreto, y recibir retroalimentación de parte tanto de docentes del Departamento, investigadores externos a la Universidad, y de compañeros y compañeras del Programa de Doctorado que podían encontrarse en situaciones similares. Centrar el foco en un problema de estudio concreto permitió conducir las conversaciones al tema del que trataba la sesión, dando la oportunidad al estudiante de escuchar las opiniones y *feedback* de especialistas de distintas cronologías, pero bajo el mismo paraguas metodológico. Esto es precisamente lo que se quería alcanzar con esta nueva dinámica: enriquecer nuestra perspectiva de estudio a partir de las maneras de hacer Historia del Arte de colegas de otros períodos históricos.

En total, en el curso 2023-2024 se celebraron 6 encuentros, entre diciembre de 2023 y mayo de 2024. Por el seminario han pasado compañeras que se encontraban en primer, tercer y cuarto año de doctorado, así como tres colegas de universidades extranjeras que quisieron compartir sus investigaciones con nuestra comunidad académica.

Equipo organizador: Agathe Bonnin, Francisco Javier García Martín, Pedro Merchán Mateos, Blanca Molina Olmos, Amaya Oslé Prieto, Marina Sánchez Montero.

Coordinación académica: Elena Alcalá Donegani.

Página web y redes sociales: seminarioenconstruccion.blogspot.com (web); [seminario_en_construccion](#) (Instagram).

Primera sesión – “La imagen como conocimiento universal: Génesis de la colección de estampas de Hernando Colón, Sevilla siglo XVI”. Diana López Meléndez (Universidad Nacional Autónoma de México). 5 de diciembre 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, 11:00-12:00.

La primera sesión de *Encuentros* nos brindó la oportunidad de escuchar a Diana López Meléndez (Universidad Nacional Autónoma de México), quien hizo una aproximación a su estudio sobre la colección de estampas de Hernando Colón, y la relación entre el coleccionista y la imagen impresa. Presentó los ejes temáticos de investigación, e hizo especial hincapié en la necesidad de retomar la metodología de los estudios visuales para abordar este proyecto.

Segunda sesión – “Prácticas femeninas, imágenes y cultura material. Una aproximación de género al espacio cortesano en la Monarquía Hispánica”. Agathe Bonnin (Cergy Paris – Universidad Autónoma de Madrid) y Marina Sánchez Montero (Universidad Autónoma de Madrid). 16 de febrero de 2024.

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, 11:00-12:30.

Para la segunda sesión pudimos contar con una intervención conjunta de la mano de Agathe Bonnin (Cergy Paris – Universidad Autónoma de Madrid) y Marina Sánchez Montero (Universidad Autónoma de Madrid). Era pertinente que expusieran en una participación doble porque ambas tratan en sus tesis dos ejes temáticos o metodológicos comunes: el espacio regio y cortesano femenino del siglo XVII español y los estudios de cultura material. Además, ambos enfoques se complementaban, puesto que la primera centró su exposición en el estudio de la devoción a la Eucaristía por parte de las mujeres de las élites cortesanas, y la segunda en el estudio de la reina doña Mariana de Austria como viuda desde el ámbito de la cultura material, concretamente desde los estudios de política sartorial.

Tercera sesión – “Construyendo el cine español con la participación de RTVE: Una aproximación a la Cultura de la Transición a través de las relaciones económicas, institucionales y culturales entre el Ente Público, el Ministerio de Cultura y la industria cinematográfica española (1979-1994)”. Jose Antonio Roch Ortega (Universidad Autónoma de Madrid). 20 de marzo de 2024.

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, 16:00-17:30.

La tercera sesión giró en torno a la investigación de Jose Antonio Roch Ortega (Universidad Autónoma de Madrid). Esta se centra en la participación de Televisión Española en el desarrollo del cine español durante la Transición, analizando su colaboración con la industria cinematográfica y el Ministerio de Cultura. Así, se explicó la necesidad de reexaminar la historiografía del cine de los años ochenta, más allá de la influencia de la “Ley Miró” y de Pilar Miró, para entender el papel de Televisión Española en la financiación de largometrajes. Esta tesis busca desentrañar los criterios de selección de las películas, la naturaleza de dicha colaboración y sus consecuencias cinematográficas y culturales; y abordando el proceso metodológico utilizado y la utilidad del concepto de Cultura de la Transición como marco interpretativo en este contexto.

Cuarta sesión – “Intermitencias materiales: pervivencias del universo visual religioso desde la Revolución de Mayo a Caseros (Buenos Aires, siglo XIX)”. Victoria Rodríguez do Campo (CONICET-Universidad de Buenos Aires). 24 de abril de 2024.

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, 12:00-13:00.

El cuarto encuentro vino de la mano de Victoria Rodríguez do Campo (CONICET-Universidad de Buenos Aires), quien investiga los modos en que lo religioso persiste y se transforma en un contexto de cambio en la Argentina del siglo XIX. Se analizó el auge de nuevos espacios de sociabilidad y la transición de las imágenes religiosas hacia el ámbito privado. La investigación se articuló en torno a dos ejes principales: el uso del universo simbólico religioso como estrategia de poder y las expectativas generadas en torno a las obras de temática religiosa. Este enfoque permite una comprensión más profunda de la influencia de lo religioso en la cultura visual del siglo XIX.

Quinta sesión – “Tiempo e historicidad de las imágenes narrativas del Antiguo Testamento en los templos ibéricos (1080-1200)”. Lucía Rodríguez Navarro (Universidad Autónoma de Madrid). 8 de mayo de 2024.

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, 11:30-12:30.

Para la cuarta sesión pudimos contar con la participación de nuestra compañera de departamento Lucía Rodríguez Navarro (Universidad Autónoma de Madrid), quien nos presentó algunos de los puntos clave de su proyecto de tesis doctoral escasos meses previos a su defensa. El avanzado estado de su investigación nos permitió explorar en profundidad cuestiones como la narratividad de las imágenes y su inserción en los discursos visuales correspondientes. Para ello, abordamos temas como la presencia del Antiguo Testamento en las imágenes, la manera en que estas configuran el espacio dentro de los edificios sagrados - así como su inscripción temporal-, o bien la importancia de revisar las definiciones teóricas y su significado para plantear correctamente hipótesis sólidas de investigación.

Sexta sesión – “Experimentar el grupo: dimensión colaborativa, espacios de relación e incidencia social de las experiencias artísticas en La Habana (1989-2021)”. Francesca D’Andrea (Universidad de Génova). 23 de mayo de 2024.

Lugar de celebración: Sala de Vídeo 3, Departamento de Historia y Teoría del Arte, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid, 11:30-13:00.

En el último encuentro del curso, Francesca D’Andrea (Universidad de Génova) presentó el papel de las experiencias artísticas colectivas en la sociabilidad y la identidad en La Habana. A través de diez casos de estudio, diferenciando entre el Instituto de las Artes Visuales y barrios como Alamar y San Isidro, analizó su impacto social. La metodología propuesta incluye historiografía y entrevistas, destacando el potencial político del arte colaborativo y su función en la autonomía cultural de La Habana. El estudio subraya la relevancia de estas experiencias en el contexto social de la ciudad.

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

ESTUDIOS

AGATHE BONNIN

Cuerpo(s) de Cristo, cuerpos de mujeres: prácticas del don, culto a la eucaristía y cultura cortesana en el Real Monasterio de la Encarnación de Madrid (siglo XVII) / *Body/ies of Christ, women's bodies: gift-giving practices, the cult of the Eucharist, and court culture in the Royal Convent of La Encarnación, Madrid (17th century)*

NATHANIEL SOLA RUBIO

Explorando el género, poder y monacato en la retratística indígena novohispana. Los casos de Juana, Theodora y Sebastiana / *Exploring Gender, Power, and Monasticism in Novohispanic Indigenous Portraiture: The Cases of Juana, Theodora and Sebastiana*

MÓNICA VÁZQUEZ ASTORGA

El diseño arquitectónico de cafeterías al "estilo americano" en la Zaragoza de los 50: una necesidad de los tiempos modernos / *Architectural design of "American-style" cafés in the Zaragoza of the 1950s: a necessity of the modern times*

DANIEL A. VERDÚ SCHUMANN

Los cursos de arte de José Camón Aznar en la UIMP (1967-1975) / *José Camón Aznar's Art Courses at the UIMP (1967-1975)*

JOSÉ RIELLO

Fray Juan Andrés Ricci y el misterio de la Inmaculada Concepción: el frontispicio de Imagen de Dios y de sus obras (Pintura sabia) / *Friar Juan Andrés Ricci and the Mystery of the Immaculate Conception: The Frontispiece of Imagen de Dios y de sus obras (Pintura sabia)*

JOSÉ FERNANDO VÁZQUEZ CASILLAS

Tradición y modernidad en el registro artístico y documental de la agonía, muerte y funeral de Giuseppe Verdi, 1901 / *Tradition and modernity in the artistic and documentary record of the agony, death and funeral of Giuseppe Verdi, 1901*

RECENSIONES

Chaves Amieva, Óscar. *Imágenes cautivas. Arte, violencia política y cultura visual en España (1923-1959)* (Juan Albarrán Diego)

CRÍTICA DE EXPOSICIONES

Dos/seis nuevas exposiciones sobre El Greco
(Fernando Marías)

SEMINARIO EN CONSTRUCCIÓN

Memoria del curso 2023-2024