

# ANUARIO

del Departamento de Historia y Teoría del

# ARTE

Vol. 26, 2014. Madrid. ISSN:1130-5517



Departamento de Historia y Teoría del Arte



# ANUARIO

del Departamento de Historia y Teoría del

# ARTE

Vol. 26, 2014. Madrid. ISSN:1130-5517



Departamento de Historia y Teoría del Arte

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

**Anuario** de 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 = 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 FRANCIS, ISOC-Arte, Dialnet, ERIH, REGESTA IMPERII, COMPLUDOC, PIO y otras.

**Dirección:**

Carmen Sánchez Fernández (Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM); Olga Fernández López (Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM).

**Editores:**

Noemí de Haro García, Ignacio González Cavero y Juan Luis Blanco Mozo (Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM).

**Comité de redacción:**

Isabel Cervera (Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM); María Dolores Jiménez-Blanco Carrillo de Albornoz (Departamento de Historia del Arte III de la Universidad Complutense de Madrid); Alberto López-Cuenca (Universidad de las Américas Puebla); Fernando Marías (Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM); Javier Portús Pérez (Museo Nacional del Prado); Juan Carlos Ruiz Souza (Departamento de Historia del Arte I de la Universidad Complutense de Madrid); Juan Luis González García (Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM).

**Comité científico:**

Claire Bishop (The City University of New York); Craig Clunas (University of Chicago); Jaime Cuadriello (Universidad Nacional Autónoma de México); 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); Carlos Reyero (Universidad Autónoma de Madrid); 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: [anuariodehistoriadelararte@gmail.com](mailto:anuariodehistoriadelararte@gmail.com)

**Intercambios:**

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

**Edición:**

Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)

**ISSN:** 1130-5517

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

### MUSEOS EN CRISIS

- 11 **JORGE LUIS MARZO**  
La exposición *La bestia y el soberano* en el MACBA. Crónica de un cortocircuito anunciado / The exhibition *The Beast and the Sovereign* in MACBA. Chronicle of a Short Circuit Foretold
- 21 **LOLA HINOJOSA**  
Museo y acontecimiento / Museum and Event
- 29 **MARÍA IÑIGO CLAVO**  
Las argucias de la razón nacionalista / The Cunning of Nationalist Reason

### ESTUDIOS

- 43 **ALEJANDRO MARTÍNEZ**  
La sonrisa del mono: una sátira de Herrera el Mozo sobre el conocimiento en las Artes / The Monkey's Smile: a Satire by Herrera the Younger on Knowledge in the Arts
- 55 **MIRIAM CERA BREA**  
Jovellanos y Ceán Bermúdez, hacia una historia de las artes en España / Jovellanos and Ceán Bermúdez, toward a History of the Arts in Spain
- 69 **BORJA FRANCO LLOPIS**  
El marqués de Campo y sus estrategias de promoción social en el Madrid de finales del siglo XIX. Una visión artística a través de la prensa / The Marquis of Campo and his Social Promotion in Madrid at the End of the 19<sup>th</sup> Century. An Artistic Vision through Newspapers
- 83 **JOSÉ JAVIER AZANZA LÓPEZ**  
Encargo, autoría y ejecución de *La familia de Felipe V* (Palacio Real de La Granja), copia del original de Louis-Michel van Loo / The Commission, Authorship and Execution of *The Family of Philip V* (Royal Palace of La Granja), a Copy of the Original by Louis-Michel van Loo
- 99 **MARÍA DEL CARMEN MOLINA BAREA**  
Góngora: atracción y aversión de la vanguardia española / Góngora and the Spanish Avant-garde: Attraction and Aversion

### RECENSIONES

- 123 ANDREW R CASPER, *Art and the Religious Image in El Greco's Italy*, Pennsylvania State University Press, University Park, 2014 (Fernando Marías)

## CRÍTICA DE EXPOSICIONES

129 *Las Furias. De Tiziano a Ribera*, Museo Nacional del Prado, 21 de enero- 4 de mayo 2014 (María Bolaños)

## SEMINARIO *EN CONSTRUCCIÓN*

135 Memoria del curso 2013-2014

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 of the credibility and authenticity of the works. All works published in both the printed and online versions of the *Anuario* is 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 número inaugura una nueva etapa del *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* de la Universidad Autónoma de Madrid. Tras 25 años de existencia y más de 150 contribuciones al estudio y a la investigación de la Historia del Arte, la revista renueva su diseño y sus contenidos. Incorpora dos secciones con el deseo de ofrecer una tribuna crítica a la disciplina: reseñas de libros y críticas de exposiciones; y se abre a la experiencia de organizar monográficos sobre temas que afectan a la misma y que tratarán de complementar los artículos de contenido libre.

Esta tentativa se inicia con tres artículos dedicados a los problemas que acechan al museo en los primeros años del siglo XXI. Algunas de las cuestiones aquí planteadas cuestionan su propia naturaleza jurídica, el contenido y la forma de sus discursos, y la función social y política de las instituciones donde se localizan. Tal vez, el caso del MACBA, por su impacto mediático, sea un buen ejemplo de la compleja trama urdida en torno a la función del museo de arte contemporáneo, en la que sus propios relatos se reconocen determinados por el interés político de sus gestores y propietarios.

La inserción en el museo de las prácticas efímeras, en un afán por dotar de transversalidad a sus discursos, problematiza la propia naturaleza de este tipo de expresiones artísticas, nacidas en los bordes del sistema del arte como herramientas de crítica política e institucional. La apertura del museo a la sociedad civil y el incontestable dominio de la experiencia visual han convertido a la performance en un exitoso instrumento democratizador y/o participativo amenazado de sucumbir a las dinámicas culturales asociadas a la industria del entretenimiento. Frente a esto el Museo Reina Sofía propone otras posibilidades de manera que el museo pueda tener una función política y transformadora. La incorporación de las prácticas performativas e intermediales se ha realizado de manera que se desafíen las nociones tradicionales de objetualidad, de propiedad y, en definitiva, de las relaciones del museo con las artes hegemónicas y las lecturas cronológicas y lineales.

Por último, el estudio de un caso, el brasileño, de la mano de la exposición *Historias Mestiças* (Instituto Tomie Othake, Sao Paulo, 2014) nos abre la posibilidad de indagar en la persistencia de los discursos coloniales y en la efectividad de algunas estrategias metodológicas –como el “comisariado transhistórico”, entendido como el diálogo entre objetos de cultura material y obras de arte de distintos momentos históricos, mezclados con arte contemporáneo– para contrarrestarlo.

El equipo editor



# **MUSEOS EN CRISIS**



# La exposición *La bestia y el soberano* en el MACBA. Crónica de un cortocircuito anunciado

## The exhibition *The Beast and the Sovereign* in MACBA. Chronicle of a Short Circuit Foretold

Jorge Luis Marzo

BAU Centro Universitario de Diseño de Barcelona

Miembro de GREDITS (Grupo de Investigación en Diseño y Transformación Social)

Fecha de recepción: 1 de julio de 2015

Fecha de aceptación: 31 de agosto de 2015

*Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*

vol. 26, 2014, pp. 11-20

ISSN. 1130-551

<http://dx.doi.org/10.15366/anuario2014.26>

### RESUMEN

En 2015, el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) fue el escenario de una de los conflictos más relevantes de la historia reciente de las instituciones museísticas españolas. La censura por parte de la dirección del museo de una obra de la artista austriaca Ines Doujak, en el marco de la exposición *La bestia y el soberano*, además de tener graves efectos sobre el funcionamiento y la estructura de uno de los museos de arte más significativos del país, reveló la existencia de una serie de dinámicas políticas subyacentes que habían enturbiado y condicionado la institución desde su gestación a finales de la década de 1980, y que pivotaron siempre alrededor de cómo definir el factor público de la misma.

### PALABRAS CLAVE

MACBA. Censura. Política museística. Historia cultural. Cataluña.

### ABSTRACT

In 2015, the Museum of Contemporary Art in Barcelona (MACBA) was the scene of one of the most important conflicts of the recent history of Spanish museum institutions. The museum director censored a work of Austrian artist Ines Doujak as part of the exhibition *The beast and the sovereign*, an incident which had serious effects on the functioning and structure of one of the most important art museums in the country. Moreover, it also revealed the existence of a number of underlying political dynamics that had clouded and conditioned the institution from its inception in the late 1980s especially how its public condition should be defined.

### KEY WORDS

MACBA. Censorship. Museum Politics. Cultural History. Catalonia.

---

La secuencia de hechos ocurrida en el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) a mediados de marzo de 2015 permite iluminar con inusual intensidad una serie de cuestiones relativas a la función adscrita a los museos de arte contemporáneo en España durante las últimas tres décadas. La singularidad catalana de la constitución, desarrollo y desenlace del MACBA en relación al resto de infraestructu-

ras museísticas españolas nos ofrece, además –pero no tan paradójicamente como parece a simple vista–, el contraste necesario para radiografiar la *querelle* surgida sobre la función pública de estas instituciones en un país, el surgido de la transición política, sin apenas experiencia ni debate institucional sobre modos de gestión cultural que expresen independencia política, económica y administrativa, pluralidad social y estética y transparencia pública. En definitiva, lo ocurrido recientemente en el MACBA parece ser el barniz final de una imagen que se ha ido cosificando a la misma velocidad que se craquelaba. Nos habla de los pies de barro de un experimento público-privado que pretendía ofrecerse como alternativa a la tradicional estatalización de la política cultural, y cuyo fracaso determina en gran parte tanto la interpretación del relato que de todo aquel proceso se hizo como de la exploración de modelos futuros.

Pero vayamos por pasos. El primero será abordar la secuencia misma de los hechos y proponer algunas interpretaciones. En el segundo, interpretaremos algunos de los conceptos vertidos por las diversas partes. El tercero tendrá que ver con una mirada hacia la génesis y evolución del MACBA.

## Los hechos

El 18 de marzo de 2015, Bartomeu Marí, director del MACBA desde 2008, comunica a los comisarios de la exposición *La bestia y el soberano*, Valentín Roma, Paul B. Preciado, Iris Dressler y Hans D. Christ, la suspensión de la muestra, que había de inaugurarse al día siguiente<sup>1</sup>. La exposición estaba co-producida por el MACBA y por el Württembergischer Kunstverein (WKV) de Stuttgart. Tal y como figura en la web del MACBA, la exposición

explora cómo las prácticas artísticas contemporáneas cuestionan y deshacen la definición occidental y metafísica de la soberanía política: el modo en que estas proponen maneras de entender la libertad y la emancipación que exceden el marco de la autonomía individual, así como la forma moderna del Estado-nación. La exposición toma el título del último seminario impartido por Jacques Derrida en 2002-2003, dedicado a analizar los límites de la soberanía política en la tradición metafísica. La bestia y el soberano encarnan, para el filósofo francés, las dos figuras alegóricas de lo político que se han situado históricamente más allá de la ley: la bestia supuestamente desconcedora del derecho y el soberano cuyo poder se define precisamente por su capacidad de suspender el derecho. Esta división ontoteológica produce una serie de oposiciones binarias de género, clase, especie, sexualidad, raza o discapacidad que estructuran relaciones de dominación. Por un lado, la bestia entendida como animalidad, naturaleza, feminidad, el sur, el esclavo, el sitio colonial, el sujeto no blanco, lo anormal. Por otro, el soberano que representa lo humano o incluso lo sobrehumano, Dios, el Estado, la masculinidad, el norte, el sujeto blanco y sexualmente normal. ¿Cómo pensar la soberanía más allá del poder? ¿Cómo producir soberanía cuestionando estas relaciones de dominación?<sup>2</sup>

Al hilo de estos conceptos, pocos pudieron pensar que los acontecimientos que estaban a punto de ocurrir en el MACBA se convertirían en la verdadera obra de la exposición, en el artefacto que, no de manera fortuita pero sí inesperada, espejaría algunas de las cuitas propuestas por la muestra y por las obras de los artistas que la conformaban.

La razón esgrimida por la dirección para la suspensión era la presencia de la obra titulada *Not Dressed for Conquering/Haute Couture 04 Transport* de la artista austriaca Ines Doujak, realizada en 2010 y expuesta previamente en la Biennial de Sao Paulo; una escultura en su mayor parte de papel maché cuya

---

<sup>1</sup> Con obras de Efrén Álvarez, Ángela Bonadies y Juan José Olavarría, Peggy Buth, Martin Dammann, Ines Doujak y John Barker, Juan Downey, Edgar Endress, Oier Etxebarria, León Ferrari, Eiko Grimberg, Masist Gül (presentado por Banu Cennetoglu y Philippine Hoegen), Ghasem Hajizadeh, Jan Peter Hammer, Geumhyung Jeong, Glenda León, Julia Montilla, Rabih Mroué, Ocaña, Genesis Breyer P-Orridge, Prabhakar Pachpute, Mary Reid Kelley, Jorge Ribalta, Hans Scheirl, Wu Tsang, Stefanos Tsivopoulos, Yelena Vorobyeva y Victor Vorobyev, Sergio Zevallos. El presupuesto de la muestra era de 240.000€, 180.000 de ellos procedentes de una subvención otorgada por la Kulturstiftung des Bundes.

<sup>2</sup> Texto de presentación de la exposición *La bestia y el soberano* [en línea], web del MACBA: <http://www.macba.cat/es/expo-bestia-soberano> [Consulta: 31 de agosto de 2015].

iconografía representa a un perro pastor alemán copulando con una figura humana cuyos rasgos faciales son los de la activista boliviana Domitila Barrios de Chúngara (fallecida en 2012), que a su vez practica sexo anal con una figura cuyo rostro parece ser el del rey Juan Carlos I de España, quien vomita flores en un suelo lleno de cascos alemanes de la Segunda Guerra Mundial. Todo el conjunto se sustenta sobre una pila de cartones de embalaje sujeta con cuerdas (Fig. 1).



Fig. 1. Ines Doujak, *Not Dressed for Conquering/Haute Couture 04 Transport*, 2010 (foto del autor).

Según Marí, el mensaje de la escultura era “inapropiado” y “ofensivo” por lo que el museo no debía canalizarlo: “El MACBA trabaja siempre con una gran libertad y responsabilidad y tiene una filosofía muy abierta, pero hay mensajes que no hay que vehicular desde el museo. El arte son mensajes y los museos sus transmisores”<sup>3</sup>. En una entrevista emitida ese mismo día en televisión, Marí insistió en la misma línea: “Las lecturas que se derivan de la obra serían nocivas para la institución y tengo la potestad de pedir que no se exponga, porque no todo el arte vale [...] hemos de ser muy exigentes [...] El MACBA no puede ser altavoz de una provocación espectacular”, al tiempo que subrayaba que no había recibido presiones de ningún tipo<sup>4</sup>. En paralelo, el director del museo adujo que no había sido oportunamente informado de todos los contenidos de la exposición por parte de los comisarios, lo que fue desmentido por éstos y por la artista Ines Doujak, aportando documentación acreditada<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Roberta Bosco, “El rechazo de una escultura en el Macba desata polémica y protestas”, *El País*, 18 de marzo de 2015.

<sup>4</sup> Entrevista a Bartomeu Marí, *8TV*, Programa “8 al día”, 18 de marzo de 2015, Barcelona [en línea], <http://bcove.me/duhd06af> [Consulta: 31 de agosto de 2015].

<sup>5</sup> El autor del presente texto intentó en varias ocasiones mantener una entrevista con Bartomeu Marí para conocer de primera mano su posición. Éste declinó finalmente la invitación.

Al transmitir la decisión a los comisarios, Marí les solicitó la retirada de la pieza de la muestra como forma de desencallar el conflicto. Tras unas horas en las que la artista, los comisarios y el resto de participantes de la muestra contemplaron diversas opciones, finalmente el equipo comisarial confirmó su negativa a retirar la obra y emitió un comunicado:

Acceptar la supresión de la obra de Ines Doujak no sólo habría comprometido la integridad conceptual de la exposición, sino que también amenaza nuestra comprensión del arte, de la libertad de expresión, así como del papel del museo en la sociedad contemporánea. En estas circunstancias la cancelación de la exhibición es un acto de censura. [...] La decisión del director del MACBA pone en peligro no sólo esta exposición en concreto sino que revela también el funcionamiento no democrático de una institución cultural pública<sup>6</sup>.

La noticia, inmediatamente difundida en las redes sociales y en los medios informativos, provocó un alud de reacciones opuestas a la decisión tomada por la dirección del museo. Decenas de personas se congregaron en la puerta del museo, cuyas puertas fueron cerradas, manifestándose a favor de la apertura de la exposición (Fig. 2). También los trabajadores del museo —a los que se prohibió momentáneamente el acceso a algunas dependencias del edificio— emplazaron a la dirección a dar a conocer “los motivos exactos de la cancelación y qué consecuencias podría tener”<sup>7</sup>. Asociaciones profesionales de artistas, críticos, gestores culturales y diversas entidades culturales solicitaron públicamente la apertura de la muestra, criticando severamente la censura ejercida por la dirección<sup>8</sup>.



Fig. 2. Personas manifestándose en las puertas del MACBA.

<sup>6</sup> Marta PEIRANO, “Las cinco claves del escándalo del MACBA”, *Eldiario.es*, 19 de marzo de 2015 [en línea], [http://www.eldiario.es/cultura/politicas\\_culturales/claves-escandalo-MACBA\\_0\\_368163341.html](http://www.eldiario.es/cultura/politicas_culturales/claves-escandalo-MACBA_0_368163341.html) [Consulta: 31 de agosto de 2015].

<sup>7</sup> “El MACBA censura una obra ‘ofensiva’ con el rey Juan Carlos”, *El confidencial*, 18 de marzo de 2015 [en línea], [http://www.elconfidencial.com/cultura/2015-03-18/el-macba-censura-una-obra-ofensiva-con-el-rey-juan-carlos\\_730372/](http://www.elconfidencial.com/cultura/2015-03-18/el-macba-censura-una-obra-ofensiva-con-el-rey-juan-carlos_730372/) [Consulta: 31 de agosto de 2015].

<sup>8</sup> “Comunicado de la Plataforma d’Arts Visuals de Catalunya solicitando la apertura de la muestra *La bestia y el soberano* en el MACBA”. Firmado por la Associació d’Artistes Visuals de Catalunya, la Associació Catalana de Crítics d’Art, Art Barcelona (asociación de galerías),

Entre el 19 y 20 de marzo, la noticia había trascendido ampliamente el ámbito local y figuraba ya en numerosos medios nacionales e internacionales, tanto generalistas como especializados en arte y cultura. La presión mediática y las apabullantes reacciones del sector artístico de Barcelona condujeron a la dirección del museo a rectificar su posición inicial, permitiendo la mañana del día 21 la apertura de la muestra y la exhibición de todas sus obras, pero sin el aparato informativo habitual (rueda de prensa, entrevistas con los medios, exposición oral de los comisarios, etc.). La Asociación de Directores de Arte Contemporáneo de España (ADACE) celebró la rectificación, mostrándose en contra de cualquier censura, pero apoyando explícitamente a Marí<sup>9</sup>.

El día 23 de marzo, la comisión delegada del Consorcio del MACBA (integrada por la Generalitat, el Ayuntamiento, el Ministerio de Cultura y la Fundación MACBA)<sup>10</sup>, y reunida en sesión extraordinaria con Bartomeu Marí, recibió del director su dimisión, que le fue aceptada inmediatamente. Jaume Ciurana manifestó a la prensa que la Fundación MACBA “había tenido un papel impecable” en la crisis y que “no había que buscar manos negras detrás de ninguna decisión”: “No hay que entenderlo en clave de censura, sino en falta de confianza y desencuentro profesional”<sup>11</sup>. La comisión delegada aceptó también, a propuesta de Marí, el cese de Valentín Roma (conservador jefe) y Paul B. Preciado (directora de programas públicos) como comisarios de la programación general del MACBA (que cubría tres años) así como la rescisión de sus contratos, bajo la premisa de una cláusula en los mismos que contemplaba un “periodo de pruebas”; un “trámite” que no habría sido superado por ambos profesionales a juicio de Marí. En aquella reunión, se ratificó asimismo a Joan Abellà en su cargo de gerente para “garantizar el funcionamiento ordinario del museo hasta que se encuentre el sustituto de Bartomeu Marí”<sup>12</sup>, y se hizo público el inicio del procedimiento para convocar un concurso público internacional a fin de nombrar un nuevo director, quedando Marí como director en funciones hasta julio de 2015<sup>13</sup>.

Tras la reunión, se supo que toda la programación diseñada por Roma y Preciado –más de treinta exposiciones, en muchos casos ya en fase de producción– quedaba cancelada, desmantelando así la casi totalidad del calendario de actividades del museo<sup>14</sup>. Asimismo, se suspendía *sine die* el Programa de Estudios

la Associació Professional de la Gestió Cultural de Catalunya, el Gremi de Galeries d'Art de Catalunya, el Instituto de Arte Contemporáneo (Grup Catalunya) y la Xarxa d'Espais de Producció d'Arts Visuals de Catalunya [en línea. Disponible en la web del Instituto de Arte Contemporáneo: <http://www.iac.org.es/comunicado-de-la-plataforma-darts-visuals-de-catalunya-solicitando-la-abertura-de-la-muestra-la-bestia-y-el-soberano-en-el-macba> [Consulta: 31 de agosto de 2015].

<sup>9</sup> Comunicado de la ADACE: “Ante los sucesos recientes del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, la Asociación de Directores de Arte Contemporáneo de España, ADACE, quiere señalar que reprueba la censura como forma de silenciar ideas y enmascarar el debate y que no hemos dudado nunca en denunciar este tipo de prácticas cuando se han producido. Por eso, ADACE celebra que nuestro compañero Bartomeu Marí haya rectificado su decisión inicial y la exposición “La bestia y el soberano” se encuentre finalmente abierta al público desde hoy. La trayectoria de Bartomeu Marí, socio de ADACE, ha estado siempre comprometida con la defensa de la libertad en los museos y centros de arte, no solo a través de las acciones que como presidente del CIMAM ha impulsado durante estos últimos años, sino especialmente como se desprende de las propias actividades y exposiciones realizadas en el MACBA, de la que esta exposición es un ejemplo. La crisis de estos días revela las enormes dificultades con que se enfrentan los gestores de centros de arte contemporáneo a la hora de desarrollar proyectos que no estén condicionados por las industrias de la cultura o directamente por los intereses económicos o partidistas. Es imprescindible reivindicar el museo como un lugar público de reflexión y de debate, que pertenece a todos, que pueda abordar críticamente la realidad desde cualquier punto de vista. La polémica de estos días da un nuevo argumento a la imperiosa necesidad de dotar de autonomía real a nuestros centros de arte y de fórmulas de gobierno que les pongan al servicio de la sociedad”. 21 de marzo de 2015 [en línea]. Ver la web de ADACE: <http://www.adace.es/comunicado-adace-sobre-el-macba/> [Consulta: 31 de agosto de 2015].

<sup>10</sup> La comisión delegada del Consorcio del MACBA reunida en aquella ocasión estuvo formada por la siguientes personas: Ferran Mascarell, Conseller de Cultura, en representación de la Generalitat de Catalunya; Jaume Ciurana, Teniente de Alcalde de Cultura, y Lluçia Homs, director de Promoción de Sectores Culturales del Institut de Cultura de Barcelona, en representación del Ayuntamiento de Barcelona; Begoña Torres, subdirectora general de Cooperación Cultural con las Comunidades Autónomas, en nombre del Ministerio de Cultura; y Leopoldo Rodés, presidente de la Fundación MACBA.

<sup>11</sup> Blanca CIA, Entrevista a Jaume Ciurana: “A mí mismo me cuesta entender lo que ha pasado en el MACBA”, *El País*, 26 de marzo de 2015.

<sup>12</sup> Europa Press, “Dimite el director del Macba y despedidos los comisarios de la exposición polémica”, *Diario ABC*, 23 de marzo de 2015.

<sup>13</sup> El jurado del concurso estaba formado (a fecha de 15 de mayo) por: Chris Dercon, miembro del comité asesor del MACBA; Alfred Pacquement, exdirector del Centro Pompidou; Pepe Serra, director del MNAC; Ignasi Aballí, artista; Emilio Álvarez, galerista; Xavier Antich, profesor de filosofía; Jordi Sellas, representando a la Generalitat de Catalunya; Lluçia Homs, representando al Ayuntamiento de Barcelona; y Ainhoa Grandes, representando a la Fundación MACBA. Dado el cambio político que se ha producido en el Ayuntamiento de Barcelona tras las Elecciones Municipales del 24 de mayo, con la obtención de la alcaldía por la coalición Barcelona en Comú, y la pérdida de la misma por Convergència i Unió, es muy posible que se produzcan cambios en la representación municipal en el jurado (Nota a fecha del 22 de junio de 2015).

<sup>14</sup> Roberta Bosco, “Recorte al Macba de Marí”, *El País*, 14 de mayo de 2015.

Independientes (PEI), dirigido por Preciado que, al cesar en el MACBA, también abandonaba la dirección del Programa, dejando en la estacada al cuerpo docente y al alumnado ya matriculado. El 10 de abril, los estudiantes del PEI realizaron y difundieron un manifiesto (“Todo está en orden”) en el que denunciaban el acto de censura, criticaban la estructura del museo y solicitaban la continuidad del Programa<sup>15</sup>. El 30 de mayo, la comisión delegada del MACBA realizó un cambio de estatutos en el personal del museo –aparentemente previsto antes de los hechos aquí analizados–, que otorgaba al gerente los máximos poderes de decisión, dejando de depender jerárquicamente del director<sup>16</sup>.

## Conceptos y marcos

“**Los límites de lo ofensivo**”. Hemos visto cómo Bartomeu Marí, el director del MACBA, declaraba como justificación de su intento de censura que “hay mensajes que no hay que vehicular desde el museo. El arte son mensajes y los museos son transmisores”. ¿Cuáles son los mensajes que sí o que no pueden ser transmitidos? Es evidente que ésta no es una cuestión formal, sino de base moral, en relación a un principio de autoridad que viene encarnado en el museo como espacio de veridicción social y cultural; un asunto patrimonial.

Mientras se producían los hechos antes relatados, el MACBA exhibía una exposición del trabajo plástico del escritor argentino Osvaldo Lamborghini, titulada *Teatro Proletario de Cámara*, con una gran presencia de explícitas imágenes pornográficas. A la entrada de la sala de exposición figuraba una advertencia que avisaba al público del carácter explícitamente gráfico de las imágenes, y que podría herir la sensibilidad de algunos espectadores. La dirección del MACBA consideró, por consiguiente, que esas imágenes podían ser vehiculadas por el museo, pues finalmente, al poner la nota de advertencia, proyectaba la idea de que todo era una cuestión de sensibilidad personal, y que la obra del artista y escritor argentino utilizaba la pornografía como “vehículo” para reflexionar sobre otras cuestiones, que serían las “realmente importantes”.

La obra de Ines Doujak, ¿en qué se distingue de la de Lamborghini a efectos instrumentales? La dirección del museo pareció aducir una falta de respeto a la persona del ex monarca. Se trataba, por tanto, de una cuestión de moralidad pública (y no privada) la que se presentaba: un ejercicio de definición de lo que es moral o no en términos “patrimoniales” (pues se trata de una institución con una cierta condición pública). La afrenta al rey no es entonces materia de “sensibilidad personal” sino de moral. Aquí ya no funciona el *disclaimer*. El mensaje, en este sentido, es muy claro: el museo se convertiría pues en un espacio donde determinar la moral pública, no un espacio para explorar sensibilidades privadas: los museos, según este criterio, deberían fijar el canon a través del cual establecer las fronteras entre lo común y lo privado.

“**Un papel impecable**”. Así definió el representante del Ayuntamiento en la comisión delegada del MACBA el comportamiento de la Fundación MACBA durante la crisis. Cabe, no obstante, señalar algunos asuntos. Leopoldo Rodés, presidente y fundador de la Fundación, es una figura con una gran ascendencia en la Casa Real española. Inició su carrera profesional como publicista. Gracias a sus gestiones, la presidencia honorífica de la Fundación MACBA recae en la reina Sofía. Es, asimismo, miembro, entre

<sup>15</sup> “Manifiesto @todoestaenorden”, 10 de abril de 2015 [en línea]. Ver <http://bestiasriseup.tumblr.com> [Consulta: 31 de agosto de 2015].

<sup>16</sup> El periodista José Ángel Montañés se hacía eco de las nuevas responsabilidades del gerente derivadas del cambio estatutario: “Además de autorizar y disponer los gastos, ordenar pagos y rendir cuentas, contratar obras y servicios, siempre que no supere un 10% del presupuesto y gestionar los bienes inmuebles adscritos al Macba, suma otros tan golosos como la dirección de todo el personal que trabaja en el centro, con el poder de contratar, despedir y sancionar a todos los empleados y la de poder elaborar el contrato programa, dos de las funciones que hasta ahora eran potestad del director que no tendrá ninguna autoridad sobre el personal y se limitará a elaborar el programa artístico”. Respecto al director: “La figura del director dentro de los nuevos estatutos también crece en funciones, de seis a siete, pero todas son de menor rango: Mantiene la dirección artística (no la patrimonial), el poder de asesorar técnicamente a otros órganos de Gobierno y suma la dirección de los servicios que el museo preste y las actividades que haga; emitirá un informe sobre la aceptación de donaciones y herencias y propondrá la compra de obras de arte que no sean superiores a los 15.000 euros, que tendrá que acabar aprobando el gerente, y si supera esta cifra lo tendrá que validar la Comisión Delegada”, en José Ángel MONTAÑÉS, “El gerente del Macba toma el poder”, *El País*, 30 de mayo de 2015.

otras muchas empresas, del Consejo de Administración de “la Caixa”; papel que ha sido determinante para la constitución de la Fundación Arte y Mecenazgo (una entidad creada con capital exclusivo de “la Caixa” y dedicada al fomento y defensa del coleccionismo privado) y la gestación de la alianza entre las colecciones privadas de la Fundación MACBA y de la Fundación “la Caixa” firmada en julio de 2010<sup>17</sup>.

Se antoja demasiado insólito pensar que las decisiones censoras de la dirección hayan sido tomadas por iniciativa propia, sin que haya habido presiones procedentes de la Fundación respecto a la idoneidad de exhibir ciertos discursos que cuestionan temas políticos sensibles. En este sentido, cabe también señalar que el perfil del relato que los programas iniciados por Roma y Preciado en el MACBA proyectaban, despertaron notables recelos en la dirección de la Fundación, mucho más interesada en tejer narrativas que hicieran visibles las supuestas bondades de fusionar su colección privada con la de la Fundación “la Caixa”. Es sintomático, en este sentido, la fulminante rapidez con que la presidencia de la Fundación MACBA aceptó la renuncia de Marí, que parece indicar el descontento de ésta hacia la opción independiente emprendida por éste al poner al frente de los programas del museo a dos comisarios “militantes” como Preciado y Roma. La defensa de Marí de los postulados pro-monárquicos de algunos miembros relevantes de la Fundación, asumidos hasta un grado crítico de no retorno, no parece haber jugado a su favor. Todo hace pensar que la “apuesta” de Marí a la hora de ejercer la censura, acaso con la convicción de ganarse el favor de la Fundación, fracasó estrepitosamente. Cuando quiso volver a posiciones de partida, se encontró sin ningún apoyo.

Es necesario, llegados a este punto, analizar también el papel de las instituciones públicas en esta crisis. ¿Cómo se entiende el silencio de unos responsables políticos adscritos a formaciones soberanistas –Convergència– acerca de la censura de la figura más simbólicamente unionista como la del rey? Aunque es necesario remitirse a la tercera sección de este artículo para analizar con más detalle esta cuestión, vale la pena recordar ahora que Ferran Mascarell, Conseller de Cultura, impulsó un cambio en la Ley de Museos de Cataluña en 2012, bajo la idea de cultivar relatos que vertebraran un marcado constructo nacionalista. Al mismo tiempo, es sabido que tanto el Conseller como el responsable municipal de cultura solicitan constantemente de los museos y centros de arte de Barcelona un tipo de programación que conlleve una mayor cantidad de público<sup>18</sup>. No hace falta ser muy perspicaz para comprender la apagada actitud de ambas instituciones frente a lo ocurrido en el MACBA: por un lado, confirmaban el apoyo a la estrategia de la Fundación privada MACBA, que desea conformar un espacio espectacular y fácilmente comercializable, al tiempo que se deshacían de una línea comisarial (que incluía el PEI) que entorpecía los planes políticos y económicos delineados institucionalmente.

En este orden de cosas, se explica –lo que no deja de causar estupor– la aceptación por parte de la comisión delegada no ya de la dimisión del director del MACBA sino del cese de los comisarios de la exposición de todas sus actividades en el museo, suscribiendo así, explícitamente, los postulados expuestos por la dirección del museo a la hora de ejercer la censura. En resumen, unos y otros han aprovechado la ocasión para delinear una estructura museística acorde a sus propios intereses particulares, dejando en la cuneta a justos y pecadores.

**“Críticas poscoloniales”.** Las analogías semánticas que se produjeron entre el acto censor y los conceptos proyectados por la exposición fueron de tal naturaleza, que algunos quisieron pensar que toda la secuencia de hechos era en realidad una ficción, un *fake*<sup>19</sup>. Demasiado perfecto para ser verdad. Lo ocurrido alrededor de *La bestia y el soberano* se convirtió en una suerte de espejo fidedigno de los enunciados propuestos en la muestra. Al mismo tiempo, lo acontecido describe con propiedad la negligencia ins-

---

<sup>17</sup> Sobre el proceso de “convergencia” de ambas colecciones, ver Jorge Luis MARZO, *L'era de la degradació de l'art. Poder i política cultural a Catalunya*, Barcelona, El Tangram, 2013, pp. 57-63. Hay versión castellana descargable: <http://www.soymenos.net>

<sup>18</sup> Según la encuesta cultural del Ayuntamiento de Barcelona realizada en 2014, sólo el 10% de los visitantes del MACBA son vecinos de la ciudad. Ver *Enquesta 2014 als visitants dels museus de Barcelona*, Ayuntamiento de Barcelona, mayo de 2015.

<sup>19</sup> Jorge Luis MARZO, “MACBA: Manual (imposible) de cómo hacer un *fake*”, *Diari de Tarragona*, Suplemento Encuentros, 28 de marzo de 2015, p. 3.

titucional a la hora de proyectar el museo como lugar de exploración de conflictos sin percibir que el museo y su aparato cobertor es en realidad un espacio conflictivo en sí mismo, una fuente constante de contradicciones.

Por razones de espacio, no podemos ocuparnos aquí del aparato político y conceptual que desplegaba la muestra. Sólo valga señalar que, en su conjunto, pretendía ofrecer una “contraiconografía” de las relaciones de poder, tanto con respecto a lo subalterno corporal como a lo subalterno de los relatos históricos. A este respecto, la obra de Doujak fue emplazada por los comisarios del siguiente modo:

La escultura forma parte de un proyecto iniciado en 2010, que arroja luz sobre las complejas y asimétricas relaciones entre Europa y América Latina. Es una obra que se inscribe en la gran tradición de las relaciones entre arte y poder. Desde hace siglos, el arte caricaturiza los arquetipos del poder y eso es lo que hace Doujak [...] <sup>20</sup>.

Eloy Fernández Porta, en un excelente artículo escrito en abril, en el que planteaba agudas claves de interpretación tanto de la obra de Doujak en el contexto de las prácticas artistas decoloniales como de las condiciones “morales” de recepción y difusión de la misma, concluía:

Como se ha podido ver en los últimos días hay en el *caso MACBA* una pasión corporativa por la uniformidad y el uniforme, una filia de Patronato, en que han vuelto a aparecer, bajo otras formas, las fuerzas fácticas y reglamentaciones sobre el cuerpo de las que hablan los artistas que han expuesto en esa muestra <sup>21</sup>.

El museo no es, por tanto, simple espejo de esta guerra iconográfica, de lenguajes, sino uno de sus principales actores. Es necesario que recordemos esto en todo momento. Esto no tiene nada que ver con la fabricación de escándalos, como muchos críticos hacia el arte contemporáneo denuncian, sino con la exploración de lo que precisamente no parece nunca escandaloso. El MACBA se ha revelado como un espacio incongruente a la hora de explorar lo común, porque fija la moral pública en función de la gestión de las sensibilidades privadas, no la de los artistas, comisarios y públicos, sino la de sus gestores. Tachar de inmorales a realidades sensibles “subalternas” que no responden al núcleo central de la administración identitaria supone un ejemplo fehaciente de lo que intentaba explorar críticamente la muestra. El escándalo, continuamente invisibilizado, reside aquí: en la gestión “moral” de un patrimonio que no se considera común.

## Génesis

Es necesario conocer la génesis y tortuosa evolución del MACBA para comprender con amplitud de miras lo acontecido en el museo. Como decíamos al inicio, el MACBA emblematiza con gran propiedad el nuevo orden que la cultura asumirá tras la Transición, pero, además, simboliza los fallidos esfuerzos por crear e implantar modelos mixtos de gestión cultural: fallidos, porque esos modelos sólo hacían emborronar una concepción privatizada de los imaginarios culturales <sup>22</sup>.

En 1985, Joan Rigol, Conseller de Cultura del gobierno catalán, ofrece el Pacto Cultural al resto de formaciones políticas, especialmente al Partit dels Socialistes de Catalunya (al frente de la alcaldía de Barcelona) y al PSUC (comunistas, más tarde Iniciativa per Catalunya). Previamente Conseller de Trabajo (1980-1984), Rigol había interpretado que la conflictividad social y laboral podía encontrar en la cultura un medio para el consenso. El Pacto Cultural respondía a una concepción “noucentista” y ecuménica de la vida

<sup>20</sup> Roberta BOSCO, “El rechazo de una escultura...”, *op. cit.*

<sup>21</sup> Eloy FERNÁNDEZ PORTA, “En torno a la obra de Ines Doujak y el ‘caso MACBA’”, *Jot Down*, abril de 2015 [en línea], <http://www.jot-down.es/2015/04/en-torno-a-la-obra-de-ines-doujak-y-el-caso-macba/> [Consulta: 31 de agosto de 2015].

<sup>22</sup> Una parte importante de los argumentos expuestos aquí sobre la génesis del museo procede de SUB (Societat U de Barcelona), *MACBA: la derecha, la izquierda y los ricos*, documental en vídeo, 2013 [en línea], <http://www.youtube.com/watch?v=rDzt22T-xJY&> [Consulta: 31 de agosto de 2015].

social, muy presente en gran parte del relato nacionalista creado en la burguesía catalana que daba su apoyo a *Convergència i Unió*. Según esta mirada, la política cultural tenía que ser un espacio transversal e ilustrado cuyas acciones permearan de arriba abajo con el objetivo de crear lenguajes de confianza en donde expresar la bondad del “encuentro” social, político y económico. Así, el Pacto establecía que la cultura debía ser el puente de entendimiento entre izquierdas y derechas, en la línea planteada por los sucesivos gobiernos socialistas en Madrid: la cultura era destinada a administrar los conflictos de la nueva democracia.

El Pacto Cultural ofrecía los instrumentos para generar infraestructuras de “maridaje” institucional en un periodo en que se apostaba claramente por convertir la cultura en el vehículo de reconstrucción urbana: desde planes como el Eje Cultural del Raval (Ayuntamiento, 1980) hasta la Ley de Museos (Generalitat, 1990). Un tiempo en que se comenzó a diseñar un conjunto de equipamientos estrella de la ciudad: el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB), l'Auditori, el Teatre Nacional, el Mercat de les Flors, o el Museu d'Art Contemporani de Barcelona<sup>23</sup>.

Cuando el Pacto Cultural llegó abruptamente a su fin, a raíz de las disputas políticas creadas por el caso “Banca Catalana”, ya había cobrado fuerza la idea de constituir un museo dedicado al arte moderno catalán, cuya presencia en la ciudad era entonces menor y atomizada. Para los círculos nacionalistas, el museo debía concebirse como una suerte de recorrido genealógico estructurado por las grandes figuras catalanas (o catalanizadas) de la modernidad internacional (Picasso, Dalí, Miró, Tàpies) para acabar con los supuestos herederos posmodernos (Barceló). Sin embargo, esta opción contaba con un hándicap: Miró, Picasso y Dalí ya tenían sus instituciones museísticas propias (y rentables) y Tàpies planeaba entonces la suya (creada en 1984 e inaugurada en 1990). Era, por consiguiente, harto difícil poder congregarse una colección canónica de artistas que preferían ir por libre, escapando de ciertos abrazos oficiales, acaso gracias a recuerdos procedentes de la Dictadura.

Por su parte, el Ayuntamiento de Barcelona, de tonalidad socialista y poco orientada hacia el nacionalismo, optaba por un museo que se pusiera a la estela de las nociones heredadas de las políticas culturales francesas, orientadas a vertebrar estructuras culturales “urbanizantes” y “hacedoras” no tanto de “identidad” como de “ciudadanía”. La idea, derivada de la “acción cultural” gala, capaz de apaciguar conflictos y de crear al mismo tiempo marca generadora de valor, pasaba por la constitución de un museo que proyectara la ciudad en el universo del nuevo turismo cultural representado por los museos de arte contemporáneo nacidos en Europa (especialmente Francia y Alemania) y Estados Unidos.

Así, el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) nace oficialmente en 1987 como reflejo de aquella dinámica contrapuesta. La concepción de una “co-participación” institucional en el museo (Ayuntamiento y Generalitat), originada por el Pacto Cultural, pero ya sin el paraguas de éste, llevaría a la postre a la aparición de un tercer actor, sobre el que pivotaría una parte importante del proceso evolutivo del MACBA. Ese actor se llama Leopoldo Rodés.

Leopoldo Rodés, empresario publicista en sus primeros días, y muy vinculado con el tiempo a los patronatos de notables museos internacionales, en especial neoyorquinos, fue uno de los principales artífices de la captación de recursos y difusión internacional de los Juegos Olímpicos de Barcelona de 1992. Muy cercano personalmente al alcalde Pasqual Maragall, Rodés postuló entre los círculos políticos y culturales del Ayuntamiento la idea de un museo que hiciera suyas algunas de las señas de identidad de la “sociedad civil”; esto es, la participación de la burguesía adinerada de la ciudad como mecenas. Aunque hubo figuras prominentes del consistorio que criticaron abiertamente esa lectura (como el arquitecto y urbanista Oriol Bohigas), otros como Pep Subirós y el propio alcalde dieron abierto respaldo a las tesis de Rodés.

La entrada de la burguesía liberal servía, por un lado, para poner freno a las disputas políticas entre izquierda y derecha; por el otro, proyectaba una imagen “desestatalizadora” de la política cultural como forma de diferenciarse de los tradicionales *modus operandi* de las instituciones españolas, acercándolas,

---

<sup>23</sup> Para un análisis a fondo de las políticas culturales en Cataluña, ver Nicolás BARBIERI, *¿Por qué cambian las políticas públicas? Una aproximación narrativa a la continuidad, el cambio y la despolitización de las políticas culturales. El caso de las políticas culturales de la Generalitat de Catalunya (1980-2008)*, Barcelona, Universitat Autònoma, 2012 (tesis doctoral inédita).

aparentemente, a los modelos anglosajones. Conscientes de la derrota de *Convergència i Unió* en la batalla por el MACBA, la Fundación MACBA, que sería el nombre que recibiría la “pata” del museo sostenida por los empresarios, optó por invitar a formar parte como miembros privados –entre otros– a figuras destacadas del aparato político convergente, como fue el caso de Macià Alavedra.

Las pugnas por elaborar un relato “nacional” o “internacional” del museo se saldaron con graves tensiones. La figura del crítico Daniel Giralt-Miracle se perfiló como un profesional de consenso, capaz de aunar ambas visiones. Sin embargo, las presiones de los sectores de la Fundación que abogaban por una línea “globalizada” acabaron imponiéndose, colocando a un comisario como Jean-Louis Froment a fin de elaborar un plan de programa y de colección. Las indefiniciones políticas también acabaron con él. Finalmente, el museo se inauguró en 1995 bajo la dirección de Miquel Molins, que presentó en las salas piezas de la colección de la Fundación “la Caixa”. Precisamente, el intento de alianza del MACBA con esa colección le costaría el cargo a Molins, al encontrarse abiertamente enfrentado con la Fundación MACBA y con su negativa a ceder terreno a “la Caixa” en la autoridad sobre los órganos del museo y de su colección. Recordemos que la Fundación MACBA es quien adquiere la colección que alberga el MACBA y de la que es propietaria en exclusiva, mientras el museo es de titularidad pública.

Manolo Borja-Villel tomará las riendas del museo en 1998 con la intención declarada de dar por finalizada la apuesta “nacional” y explorar la plena contemporaneidad internacionalista. La posible opción (nunca ejecutada) de crear una colección propia y pública del museo, relegando a un segundo plano la colección privada, sirvió de cortafuegos para frenar las tendencias invasivas de la Fundación; tendencias que renacerían con la llegada a la dirección del museo de Bartomeu Marí (2008), tras la marcha de Borja-Villel al Museo Reina Sofía de Madrid. Rodés, en medio de los recortes producidos por la “crisis”, forjará entonces una alianza con “la Caixa” a fin de disponer mutuamente de ambos fondos para ser expuestos tanto en las salas y exposiciones de la fundación bancaria como, y esto es lo relevante, en las salas públicas del MACBA. Paralelamente, la Fundación MACBA irá oscureciendo sus informaciones sobre capital invertido en la colección del museo, sin saber a fecha de hoy cuál es la cantidad que destina<sup>24</sup>.

Vemos, por consiguiente, que el encaje de la Fundación MACBA en el entramado del museo ha condicionado enormemente los debates sobre lo que debe constituirse como “espacio público y común” de reflexión, mixtificando los límites que deben existir entre intereses privados y públicos. Es en esos polvos en los que cabe entender los lodos creados por las presiones y censuras producidas en el MACBA durante el pasado mes de marzo y que han dilapidado la credibilidad del museo entre profesionales y ciudadanos en general. Cabe preguntarse, y con lógica preocupación, si todos los hechos aquí narrados no suponen, en realidad, una mayor carta blanca en el proceso de privatización de una institución emblemática como el MACBA.

**JORGE LUIS MARZO** es historiador del arte, realizador audiovisual, profesor del Centro Universitario de Diseño BAU de Barcelona y miembro del Grupo de Investigación GREDITS (Grupo de Investigación en Diseño y Transformación Social). Ha desarrollado numerosos proyectos nacionales e internacionales de investigación, en formato expositivo, audiovisual o editorial, a menudo en relación a las políticas de la imagen: *Arte en España (1939-2015)*. *Ideas, prácticas, políticas* (2015, con Patricia Mayayo), *No es lo más natural. Escritos y trabajos de Octavi Comeron* (2014, con Joana Masó), *No tocar, por favor* (2013), *MACBA: la derecha, la izquierda y los ricos* (2013, SUB), *Videocracia. Ficción y política* (2013, con Fito Rodríguez), *El defecto barroco. Políticas de la imagen hispana* (2010, con Tere Badia), *Low-Cost* (2009, con Mery Cuesta), *Spots electorales* (2008, con Fito Rodríguez), *Arte Moderno y Franquismo* (2008), *Fotografía y activismo social* (2006), *Tour-ismos* (2004, con Montse Romaní y Nuria Enguita), *Me, Mycell and I* (2003), *Indivisuals* (2002), *En el lado de la TV* (2002), *El corazón de las tinieblas* (2002, con Marc Roig).

Web: [www.soymenos.net](http://www.soymenos.net)

Correo: [diga@soymenos.net](mailto:diga@soymenos.net)

<sup>24</sup> Ver José Ángel MONTAÑÉS, “El Macba enriquece su colección con Hamilton, Ferrer y Baldessari”, *El País*, 16 de junio de 2015.

# Museo y acontecimiento

## Museum and Event

Lola Hinojosa Martínez

Museo Reina Sofía

Fecha de recepción: 1 de julio 2015

Fecha de aceptación: 31 de agosto 2015

*Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*

vol. 26, 2014, pp. 21-28

ISSN. 1130-551

<http://dx.doi.org/10.15366/anuario2014.26>

### RESUMEN

La proliferación de prácticas performativas e intermediales, dentro de las colecciones y programaciones públicas de los museos de arte contemporáneo de todo el mundo, se ha convertido en una estrategia generalizada de dinamización y apertura a otros públicos. Este artículo intentará plantear respuestas y, sobre todo preguntas, en torno a las consecuencias e implicaciones de este proceso, así como sobre las posibilidades discursivas de estas manifestaciones artísticas, en relación a la agenda política y crítica del museo como institución cultural y ciudadana.

### PALABRAS CLAVE

*Performance*. Museo. Intermedia. Acontecimiento. Participativo. Democrático. Archivo. Colección.

### ABSTRACT

The proliferation of performative and intermedial practices within collections and public programming of contemporary art museums around the world has become a widespread strategy of revitalization and openness to other audiences. This article will attempt to bring answers and, above all questions about the consequences and implications of this process, as well as the discursive possibilities of these art forms, in relation to political and critical stances regarding the museum as a cultural institution and citizen agenda.

### KEY WORDS

Performance. Museum. Intermedia. Event. Participatory. Democratic. Archive. Collection.

---

En el ámbito anglosajón, “performance” es un vocablo de amplio espectro, empleado desde muy diversas ópticas y campos de trabajo. Para aquellos que se dedican al estudio del arte de *performance*, resulta desconcertante comprobar cómo es cada vez más frecuente encontrar este término aplicado al museo, no para designar un tipo de prácticas artísticas, sino para analizar y evaluar su “actuación”, entendida casi siempre en términos de rentabilidad económica y social. El número de visitantes es, a su vez, uno de los principales baremos para alcanzar conclusiones. En Europa, y en especial en el territorio español, la cultura se asume como un bien deficitario y al mismo tiempo público, es decir, en el ámbito de lo común, de lo que es compartido por todos. En este contexto, el dato cuantitativo de visitantes no importaría en relación al dinero recaudado mediante la venta de entradas o en la tienda de regalos. Podríamos escapar de la crítica fácil al sistema capitalista que traduce toda *performance* en un beneficio económico. Sin embargo, la perversión de esta defensa iría más allá, al considerar la capacidad de atraer a la mayor cantidad de público posible como un éxito democrático y participativo. Un sistema que es, sin embargo, propio de los

medios de masas donde el público pasa a ser audiencia y la institución, lugar de ocio, sometida a la misma presión que cualquier industria del entretenimiento.

Definir qué se entiende por democrático o participativo es una de las principales cuestiones en la agenda del museo contemporáneo y lo performativo, como contenedor de la posibilidad de acción, de generar acontecimientos, es considerado uno de los agentes esenciales en su articulación.

### Una posible crítica institucional

Han sido los propios artistas quienes se han encargado de desafiar los grandes discursos impuestos desde la institucionalidad, en especial a partir de la segunda mitad del siglo XX. Marcel Duchamp o Marcel Broodthaers —éste último ejerciendo especial énfasis en la idea de museo— dotaron de contenido alegórico a objetos extraídos de la cotidianeidad o supuestamente no artísticos para demostrar el vacío del arte y volver a llenarlo de contenido. El arte demostraba ser un ejercicio de representación y el museo su altavoz legitimador de significados. De este modo, el dominio de lo óptico, de la contemplación del objeto artístico como experiencia estética sublimadora y estrictamente individual, como fue establecida por el museo moderno de Alfred Barr<sup>1</sup> en los años treinta, quedaba políticamente desactivado. Arquetipo moderno que, más tarde, la crítica greenbergiana asoció paradójicamente al triunfo de valores “democráticos”. El impulso de socavar dicha lógica llevó a numerosos artistas a sacar el arte del museo y llevarlo al espacio público, ya fuese al entorno urbano habitado o a la naturaleza más recóndita y aislada. En el rechazo de los artistas hacia la institución museo o/y de ésta hacia las prácticas artísticas que no tuvieran cabida en el canon establecido, surge el arte de *performance*. Sin embargo, históricamente, los intentos de salir de la institución por parte de los artistas sólo les han llevado a volver a ella una y otra vez.

El diálogo mantenido entre Allan Kaprow<sup>2</sup> y Robert Smithson, publicado en 1967, ejemplifica las dos aproximaciones a esta cuestión por parte de la vanguardia. Ambos artistas articulan ideas dispares respecto al museo, hasta el punto en que Kaprow sólo acierta a deducir ironía o sarcasmo de las palabras de Smithson. El primero sostiene la imposibilidad de permanecer dentro del museo, mausoleo depositario del arte muerto, que intenta sin éxito realizar concesiones hacia la vida o la acción, conceptos que le son del todo ajenos. En cambio, Smithson considera esa falta de acción una de las mayores virtudes del museo, la cual debería ser enfatizada. Mientras Kaprow se centra en lo que está pasando, Smithson está interesado en desvelar lo que no está pasando, entiende el espacio expositivo como lugar de posibilidad e intervención, aspecto que denomina “grieta entre acontecimientos”<sup>3</sup>. Smithson es conocido por sus intervenciones en espacios abiertos, como pueden ser los paisajes industriales abandonados, y especialmente, por sus obras monumentales en medio de la naturaleza, habitualmente parajes aislados, connotados por su naturaleza geológica y geográfica entrópica. Sin embargo, nunca perdió de vista el espacio museístico y la reflexión sobre los procesos y relaciones que éste generaba. Precisamente, una de sus principales aportaciones al vocabulario conceptual del arte de la década de los setenta fue lo que llamó *Non-Site*, “una ausencia de sitio”, que consistía en llevar al espacio de exhibición museístico elementos provenientes de algún lugar de la realidad exterior, que refirieran y significaran dicho enclave geográfico, generando un desplazamiento, una dislocación. Por tanto, Kaprow y Smithson muestran dos actitudes contrapuestas: la búsqueda de una liberación de la institución establecida frente a una crítica dialéctica a la misma.

<sup>1</sup> El museo moderno privilegia una lectura de la historia cronológica y lineal, autoritaria en tanto que excluyente de otras culturas o latitudes geográficas diferentes al llamado norte/occidental, y además, de cualquier otro relato al margen de la preeminencia del objeto como forma de arte autónoma. Modelo que defendía una experiencia hiper-individualizada, privada y basada en lo retiniano.

<sup>2</sup> Allan Kaprow es uno de los principales responsables históricos de la consideración de la *performance* como lenguaje artístico, tanto a través de su práctica como de sus escritos, acuñando el término *happening*.

<sup>3</sup> Robert SMITHSON y Allan KAPROW, “What is a Museum?” en Nancy HOLT (ed.), *The writings of Robert Smithson, essays with illustrations*, New York University Press, Nueva York, 1979, pp. 43-51.

Aún hoy nos encontramos con esta fisura presente desde entonces, momento en que nace la crítica institucional. Prevalece la percepción de las instituciones como lugares representativos de fuerzas monolíticas que hay que destruir, donde cualquier intento de transformación fracasaría como una ilusión reformista. Esta perspectiva sugiere que una práctica artística crítica sólo puede ser efectiva fuera de la institución. Imaginar que el museo pueda proporcionar un lugar para la intervención política activa sería igual, según esta interpretación, a permanecer ciego ante el conjunto de fuerzas –económicas y políticas– que hacen posible su existencia. La teórica Chantal Mouffe califica esta tesis como errónea, considerándola un obstáculo para el empoderamiento y el reconocimiento de los caminos que pueden conducir al compromiso político. Mouffe emplaza el rol de los museos en el contexto de políticas democráticas radicales, afirmando que las instituciones artísticas pueden fomentar nuevas subjetividades críticas ante el sistema de consenso neoliberal<sup>4</sup>. Esta tesis nos conduce al punto inicial de este escrito, y cabría preguntarse si las obras performativas e intermediales, cuyas raíces se asientan en el desafío a lo institucionalizado –entendido como un proceso de banalización y desactivación ideológica– y al mercantilismo, podrían servir también como herramienta de intervención artística y autocrítica institucional.

## Museo y acontecimiento

La incorporación de la *performance* a los programas públicos y exposiciones de los museos de arte contemporáneo, un fenómeno que se ha ido generalizando durante la última década, está relacionada con la preocupación por democratizar la institución, por atraer a un espectro más amplio de público y hacerla más participativa. Este proceso de cambio suele traducirse en la propuesta de una experiencia colectiva y en directo, viva, activa, que funcione como una compensación y complemento al supuesto paseo solipsista y pasivo a través de las salas del museo, pero ¿son en realidad las actividades performativas y el dispositivo de exposición, propuestas enfrentadas?, ¿basta con la inclusión de estas prácticas en vivo y efímeras<sup>5</sup>, como forma de interpelar al visitante, para generar una transformación del medio institucional y de su relación con el público?

Probablemente la respuesta a ambas preguntas sea negativa. No todos los intentos de ruptura planteados como reverso al cubo blanco de la modernidad, arquitectura de lo neutro, han resultado satisfactorios. A partir de los años noventa, debido a la proliferación del arte del vídeo y del cine de exposición entre los lenguajes artísticos museables, las exposiciones son invadidas por la caja negra. Este dispositivo, en un intento de asemejarse a la sala de cine, no ha sido capaz de generar la experiencia inmersiva y colectiva de ésta. Aunque en ocasiones los museos se esfuerzan en ofrecer cómodos asientos, enormes pantallas y un sofisticado sonido envolvente, el tipo de visita y circulación que propone una exposición no es proclive al detenimiento sostenido. La imagen en movimiento es duración, cada obra está dotada de una duración interna que le es propia y la define, la cual no suele coincidir con el tiempo del espectador que transita un museo. Puede que ahí resida el principal desafío a la hora de mostrar estas obras o quizá no sea necesario afanarse en reproducir la experiencia de un espacio que es otro, cuyas connotaciones y posibilidades son diversas. La exposición, como lenguaje o sistema de escritura, propone una experiencia que se asemeja más a la del tiempo y el espacio teatral. La teatralidad es un mecanismo que remite al afuera. Ésta sólo se hace presente en el momento en que el espectador se reconoce como tal y asume la presencia de un relato que va más allá de las imágenes y los objetos concretos. Ese relato se acompaña de una experiencia estética, que cada visitante debe hacer suya aceptando un papel activo, por medio de la construcción de sus propias lecturas y significados.

Por otro lado, en relación a la pregunta de si bastaría con incluir en el museo dichas prácticas performativas, la aparente radicalidad crítica de lo efímero y de la experiencia subjetiva enfática de lo colectivo

<sup>4</sup> Chantal MOUFFE, “The Museum Revisited”, *Artforum International*, XLVIII, vol. 10, verano de 2010, pp. 326-327.

<sup>5</sup> Se entiende que aquí se incluyen manifestaciones como la danza, el teatro, las acciones sonoras, los conciertos de música contemporánea y experimental, etc.

como un nuevo espacio simbólico de intercambio *per se* no asegura ni tan siquiera el impulso por generar una estética política del acontecimiento<sup>6</sup>. La urgencia por integrar la idea de interacción ha llevado a algunos museos y centros de arte a traducir sus programas en una actualización de lo que Nicolas Bourriaud definió como “estética relacional”<sup>7</sup>. Con este concepto trató de articular críticamente unas determinadas formas de hacer, frecuentes en el arte de los años noventa. Entre los ejemplos más recordados figuran las instalaciones performativas de Tiravanija, en las que el espacio de la galería era transformado en un lugar para cocinar, comer y beber junto al artista. Se trataba de un espacio que, con seguridad, generaba la interacción entre el público asistente, creando situaciones hasta ese momento propias de una realidad conocida pero ajena a la sala de un museo, que no buscaba la articulación de ningún discurso en torno a la construcción crítica de otros mundos posibles. Algunas voces<sup>8</sup> se levantaron para contestar el texto de Bourriaud, el cual estuvo inmerso en un debate sobre si el arte debe tratar simplemente de integrar la sociedad y la realidad, tal y como es, o si, en cambio, exige además una agenda política y crítica. El escritor y comisario francés interpretó estas prácticas como una unión de arte y vida que diera salida a la utopía no realizable del arte de las vanguardias.

Manteniendo la distancia con estos planteamientos “relacionales” y ante el riesgo de caer en la espectacularización de una institución que pretenda atraer al público en masa por medio de la programación de una práctica artística, en cierto modo instrumentalizada, el Museo Reina Sofía ha puesto en marcha un proyecto de investigación sobre las artes performativas e intermediales dentro de su colección. La recuperación de la idea de *intermedia*<sup>9</sup>, concepto flotante entre la poesía, la acción, el juego y el lenguaje de los media en su dimensión visual y/o sonora, supone la demanda de un posicionamiento consciente en el legado posterior a la Segunda Guerra Mundial, donde lo experiencial, procesual y corporal irrumpen, incluso desde su ausencia, como la herramienta para articular afectos o teorías sobre el sujeto, el tiempo, el espacio y la materialidad<sup>10</sup>. Este posicionamiento se alinea con las metas del arte de vanguardia, que funciona como una crítica o reflexión en torno al propio metarrelato del arte, al contexto social o al político, frente a la simple integración en la realidad cotidiana —o de su versión más festiva y espectacular— en el espacio galerístico que no tiene, sin embargo, intención de transformarla.

Al margen de la colección, también existe en el Museo Reina Sofía una programación pública en torno a dichas manifestaciones artísticas. La presencia de lo performativo y la producción de acciones en vivo es una constante en la actividad del museo, pero la intención es que surja en el marco de una investigación más amplia o de una línea programática transversal del museo en su conjunto. Ejemplos significativos los encontramos en las obras *The American Moon* (1960), del artista americano Robert Whitman, representada en 2010 al hilo de la exposición temporal *Nuevos Realismos: 1957-1962. Estrategias del objeto, entre readymade y espectáculo*. O las piezas de danza de Simone Forti, *Huddle, Platforms, Slant Board*,

---

<sup>6</sup> Con esto me refiero a la idea de acontecimiento desarrollada por Brian Holmes en su articulación del concepto *eventwork*. Holmes recupera la vieja noción utópica de la vanguardia de llevar el arte a la vida y la teoría a la revolución. El “arte participativo”, según el americano, es vital porque enfatiza un doble compromiso con la representación y con la experiencia vivida. Los acontecimientos deben ser tejidos y dispersados creando dinámicas de movimiento, con el fin de producir consciencia y contribuir a la resistencia activa. Según la cita que recoge Holmes, lo que distinguiría al arte de una campaña de agitación al uso o de la acción colectiva organizada por los movimientos sociales es, precisamente, la reflexión preliminar sobre las nociones de acontecimiento, participación y proliferación de la experiencia estética.

<sup>7</sup> Artistas como Olafur Eliasson, Rikrit Tiravanija o Liam Gillick la representaban, según la mirada del crítico francés. Nicolas BOURRIAUD, *Esthétique relationnelle*, Les Presses du réel, Dijon, 1999.

<sup>8</sup> Claire Bishop, Grant Kester o Stewart Martin, entre otros.

<sup>9</sup> El término *intermedia* fue acuñado por Dick Higgins en 1965 en un texto homónimo, publicado originalmente en la editorial Something Else Press y revisado por el autor en 1981. Dick HIGGINS, “Intermedia”, *Leonardo*, vol. 34, 1 (2001), pp. 49-54.

<sup>10</sup> Este término es usado por algunos críticos y comisarios, de forma indiscriminada y tergiversando la interpretación original de Higgins, para designar instalaciones conformadas por una mezcla de medios, en sustitución del quizá menos a la moda, “medios mixtos”. Para ahondar más en esta reflexión ver Lola HINOJOSA, “Objetualizar la experiencia, historiar la ausencia. Notas sobre performance y museos” en Juan ALBARRÁN e Ignacio ESTELLA, (eds.), *Llámalo performance: historia, disciplina y recepción*, Brumaria, Madrid, 2015, pp. 23-47.

*Accompaniment for sound* y *Censor* (1961), escenificadas en 2013 dentro del propio espacio de la exposición temporal +/- 1961, *La expansión de las artes*. En ambos casos, las acciones históricas fueron reinterpretadas por bailarines y actores locales entrenados por los propios artistas, lo cual, a su vez, supone un ejercicio desaturático de dichas prácticas, que no requieren la presencia física del autor. Estas reescenificaciones tuvieron lugar en el marco de sendas investigaciones en torno a lo performativo, la coreografía y la experimentación con el objeto, la partitura o la noción de “composición”, como forma de ruptura y revolución del acto creativo a finales de los años cincuenta-principios de los sesenta.

Otra de las posibilidades es encontrar, dentro del museo, estas obras en forma de “intervalos”, entendiendo este término en el sentido acuñado por Dziga Vertov. Según la teoría de intervalos del cineasta soviético, la construcción del relato no reside sólo en las imágenes o acciones concretas, sino especialmente en el espacio, la distancia entre ellas. Vertov enuncia el intervalo como un terreno de asociaciones, como un lugar de posibilidad. Por tanto, pueden tener lugar *performances* y actuaciones que no estén asociadas a una exposición temporal o muestra de la colección concreta, pero que bien funcionen como resonancia de alguna de estas investigaciones vertebrales, bien inicien una nueva, o sirvan de anclaje para líneas aún incipientes y en terreno subterráneo. Ejemplos de ello los tenemos en las intervenciones artísticas de la Merce Cunningham Dance Company, Falke Pisano, Jérôme Bel o Steve Paxton, entre otros, que han tenido lugar entre 2009 y 2015.

### **Colección y mnemotecnica: objeto, documento, memoria**

Trabajar con una colección sugiere no sólo una presencia, sino que lleva implícita la idea de permanencia. El museo ha vivido, desde sus inicios en las *Wunderkammer*, atrapado en la colección, la posesión y la exhibición de objetos. Las tesis más frecuentes, cuando se han llevado a cabo investigaciones en torno a la *performance* desde el ámbito expositivo<sup>11</sup>, han considerado al objeto no como un residuo o detritus, ni como un agente transmisor de nostalgia hacia una acción pasada, finalizada y no experimentada, sino que han planteado que dichos objetos jueguen un papel fundamental a la hora de clarificar lo que aquellas acciones significaron, afirmando incluso que pueden contener lo elemental de la obra performativa, desde el pasado hasta el presente y hacia el futuro.

De forma muy reciente encontramos una línea de investigación, aún residual, que avanza en otra dirección. Hablamos de exposiciones que han vaciado sus salas por completo. Éstas han sido despojadas de todo objeto o elemento escénico y ocupadas, en su lugar, mediante piezas en vivo, tan sólo cuerpos en movimiento. Un ejemplo digno de mención es la exposición *Anne Teresa De Keersmaeker: Work/Travail/Arbeid*, organizada por el Centro de Arte Contemporáneo Wiels de Bruselas en 2015. En ella, la coreógrafa belga, junto a su compañía de danza Rosas, ha adaptado una pieza anterior, *Vortex Temporum*, concebida inicialmente para el tiempo –hora y media de duración– y el espacio de un escenario tradicional. En esta exposición la obra es reconceptualizada para adaptarse a las nueve horas de horario ininterrumpido que permanece abierto el centro y al espacio desnudo de las salas de esta antigua fábrica de cerveza. A través de ellas, el público es un espectador que puede permanecer estático o deambular de forma libre junto a bailarines y músicos. El proyecto pretende transformar los materiales y condiciones que han sido esenciales en la danza de Keersmaeker: en concreto, el rigor estructural y la idea de escritura, como conjunto de gestos aprendidos y reproducidos. La muestra *Choreographing exhibitions*, organizada por el Centre d'art contemporain de la Ferme du Buisson en 2013, es otro ejemplo. En esta ocasión la muestra, una colectiva de varios artistas, no giró en torno a piezas de danza sino que incluyó *performances* de muy diferente naturaleza. Aun así, en palabras de su comisario Mathieu Copeland, la exposición fue pensada

---

<sup>11</sup> No podemos dejar de citar la muestra histórica *Out of Actions, between Performance and the Object, 1949-1979*, organizada por Paul Schimmel en el MoCA de Los Angeles en 1998, la cual ha marcado buena parte de la aproximación teórica del museo a la práctica performativa desde entonces.

[A] través del prisma de la coreografía, lo que significan los términos que componen una exhibición: partitura, espacio, tiempo y memoria. Comisariar una exposición incluye la partitura que permite su realización, los cuerpos que la harán posible, el espacio que se habitará, el tiempo que durará la experiencia y la memoria que permanecerá una vez haya ocurrido. [...] una experiencia crítica de lo efímero<sup>12</sup>.

Existe una tensión entre ambas aproximaciones. Lo objetual frente a la experiencia de lo precedido. Es precisamente esta idea de lo efímero la que entra en colisión con la noción de permanencia implícita en una colección. Sin embargo, dicha premisa se ha puesto en suspenso y es terreno de investigación dentro del proyecto de colección del Museo Reina Sofía. Como señala Rebecca Schneider, una vez la acción ha sucedido, penetra en el campo mnemotécnico de la materia y, por tanto, no solo puede ser reproducida sino que permanece, en sí misma, dentro del espacio de la memoria<sup>13</sup>. Al hablar de memoria, Schneider se refiere a la repetición de gestos, la transmisión oral, la reescenificación, afirmando la capacidad de éstos para explicar o escribir historia. Pero el comisario que traza los relatos a través de la adquisición y exposición se pregunta ¿cómo crear memoria desde la oralidad?, ¿cómo exponer objetos o, más en concreto, eventos donde el mito y el relato se funden en cualquier intento de representación, sin fetichizarlos ni transformarlos en mercancía? La respuesta nos conduce al archivo. La democratización, según Derrida, sólo puede ser posible permitiendo el acceso y la interpretación del archivo. Pensar la colección desde esta clave nos permite dar el mismo tratamiento al objeto único y al documento. Construir la colección desde la noción de archivo también supone un intento de ruptura de cualquier dicotomía entre ausencia y presencia, entre efímero y permanente.

El archivo que intento definir puede ser material o corporal. Rebecca Schneider, Joseph Roach, Diana Taylor o André Lepecki depositan en el cuerpo, la oralidad y la repetición de gestos, la capacidad para la construcción de memoria y la escritura de historia. Siguiendo esta interpretación, el relato puede ser escrito mediante actos, objetos o materiales documentales, al margen de jerarquías canónicas o ejercicios de mercado. La imagen en movimiento, la fotografía o la grabación sonora funcionan como lenguajes de registro paradigmáticos. Cualquier signo de escritura que remita a la acción constituye un mecanismo de representación. En este contexto, la colección del Museo Reina Sofía integra la partitura como un elemento preeminente, contenedor del acto en sí mismo. “Signos de existencia” llamaba José Luis Castillejo a los cartones *zaj*<sup>14</sup>, plagados de propuestas de acción realizadas o no por los componentes del grupo. La partitura entendida como contingencia.

Por tanto, es imposible entender esta actividad si no es desde la idea de archivo. La investigación, puesta en marcha dentro de la colección del Museo Reina Sofía, es casi siempre una actividad subterránea e invisible que ensaya su traducción y materialidad a través de numerosos recursos destinados a la difusión y la discusión: publicaciones, repositorios de imágenes digitales accesibles al público, ciclos de vídeo y cine programados para el auditorio, puestas en vivo de obras performativas integrantes de la colección, y muy especialmente, por medio de las diferentes exposiciones “permanentes”<sup>15</sup>. Pero esta investigación

<sup>12</sup> Mathieu COPELAND, *Choreographing exhibitions: an exhibition happening everywhere, at all times, with and for everyone*, Centre d'art contemporain de la Ferme du Buisson, Noisiel, 2013, p. 19 (traducción de la autora).

<sup>13</sup> Rebecca SCHNEIDER, “Los restos de lo escénico (reelaboración)”, en Isabel de NAVERÁN (ed.), *Hacer historia, reflexiones desde la práctica de la danza*, Centro Coreográfico Galego, Institut del Teatre Mercat de les Flors, La Coruña, Barcelona, 2010, p. 176.

<sup>14</sup> José Antonio SARMIENTO, “El recorrido *zaj*”, en José Antonio SARMIENTO (ed.) *zaj*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996, p. 16.

<sup>15</sup> Esta idea de permanencia es una de las cuestiones que es necesario desafiar. En primer lugar, me refiero a la permanencia asociada a la idea de posesión de obras. En la mayor parte de los casos, los materiales expuestos en estas muestras pertenecen al Museo Reina Sofía, pero también pueden integrarse depósitos o préstamos. La posesión sólo puede ser entendida como preservación, con el consiguiente objetivo prioritario de su difusión y su circulación. Del mismo modo, el que sean obras pertenecientes al museo no convierte estas exposiciones en permanentes, sino que son cambiantes y porosas. La pluralidad de discursos sólo es posible a través de múltiples representaciones. Las muestras de la colección siempre están repensándose a sí mismas.

sobre lo performativo, lo teatral e intermedia no supone el motor o el objeto del relato de las exposiciones de la colección de este museo, no es un medio o un fin, sino que constituye un proyecto de transversalidad discursiva. Se trata tan sólo de uno más de los elementos del *collage* de microhistorias que vertebran un recorrido anclado en un contexto histórico, social y político predeterminado por la narración.

Lo performativo se expande a través de vasos comunicantes a lo largo de las muestras de la colección. La diversidad de materiales escogidos para su representación –fotografías, vídeos, documentos aurales, grabaciones de radio o música, objetos escénicos, indumentaria para danza o teatro, dibujos de escenografías, partituras, carteles, etc.– proponen hacer visibles las tensiones entre exposición y acción. En este ejercicio también se reflexiona en torno a la relación entre las consideradas tradicionalmente artes hegemónicas, la pintura o la escultura, y las mal consideradas artes menores, citemos la danza, la *performance* o el cine.

Entre las numerosas fibras que recorren este organismo vivo podríamos mencionar el intento por reubicar la importancia del cuerpo, el juego, lo popular y la teatralidad en relación con la modernidad: Cubismo, Dadá, Surrealismo, la Bauhaus o la Guerra Civil española y el exilio -tanto interior como exterior. La acción, la fiesta, el carnaval o el flamenco cobran protagonismo para mostrar la teatralización de la vanguardia y su interés por lo escénico y lo popular. Como ejemplos en exposición cabe mencionar a Ramón Gómez de la Serna, quien encarnará como nadie este espíritu teatral asociado a lo español, y para quien el arte nuevo será la fusión de la literatura, las artes plásticas y demás músicas. También ha estado presente Federico García Lorca, cuyas colaboraciones con la Argentinita, o la compañía de teatro La Barraca, muestran el interés por parte de intelectuales y artistas asociados a la II República en la alfabetización del pueblo mediante el traslado del cine o las artes escénicas al espacio público y en la dignificación de lo popular. En otro momento se ha podido observar la particular lectura de las vanguardias parisinas y su reverso, por parte de bailaoras como Vicente Escudero, a quien podemos ver retratado, entre otros, por Man Ray, Herbert Matter o José Val del Omar.

La imagen cinematográfica coloreada de Loïe Fuller, bailarina alejada de los espectáculos dirigidos a la élite cultural y más cercana al vodevil como manifestación popular, se exhibe junto a obras fundamentales del Cubismo<sup>16</sup>. Como caso de estudio central dentro de la exposición aparece la obra de Oskar Schlemmer y su labor pedagógica dentro de la Bauhaus. Pintor y escultor, Schlemmer fue, sobre todo, el ideólogo de una de las transformaciones más asombrosas del concepto de danza y teatro en la primera mitad del siglo XX. Su creación más singular, *El ballet triádico*, es mostrado a través de figurines, máscaras, dibujos y fotografías. Se trata de un baile sinfónico dividido en tres partes que evolucionan desde lo hilariante a lo solemne. Los bailarines producen movimientos secuenciales y rítmicos en los que resuena el mundo tubular y maquinico de Fernand Léger y el Cubismo contemporáneo. También aluden al autómatas como un nuevo hombre fundido con la máquina, presente en los escritos de Blaise Cendrars. La figuración de este ballet muestra un cuerpo fragmentado, desmembrado y anclado en las visiones de la Primera Guerra Mundial como primer enfrentamiento bélico tecnologizado y significativo del arte de entreguerras. El espíritu de experimentación de la Bauhaus y la búsqueda de la obra de arte total, permite entender el arte performativo posbélico. Sus enseñanzas viajarán con el exilio provocado a causa de la Segunda Guerra Mundial y calarán en experiencias como la norteamericana Black Mountain College, pero también en Latinoamérica, citemos prácticas singulares como los ballets neoconcretos de Lygia Pape y Reynaldo Jardim.

Figurar el estallido artístico de la *performance* y su conceptualización teórico-crítica a partir de la década de los sesenta aparece como otro núcleo discursivo dentro del Museo Reina Sofía. Será muy especial-

---

<sup>16</sup> Su *Danza serpentina*, plagada de efectos luminicos y formas sinuosas, alabada por poetas como Stéphane Mallarmé, muestra una obsesión por la electricidad y su relación con la forma y el color, en sintonía con la investigación desarrollada por la pintura científica, dinámica y vibrante del matrimonio Delaunay. El Museo Reina Sofía muestra una película de los hermanos Lumière, con una secuencia de la danza serpentina interpretada por una de las innumerables imitadoras de Loïe Fuller.

mente a partir de este momento que las *disidencias* artísticas tomen la forma de prácticas intermedia. La música, la danza, las actividades literarias y teatrales se entremezclan con la cultura popular, denominada entonces contracultura. Esta actitud también desembocó en la recodificación del cuerpo desde una mirada feminista y en la exploración de identidades no normativas. Las presencias en esta línea son numerosas: la Internacional Letrista y sus “derivadas” situacionistas; el trabajo teórico y artístico que John Cage y Merce Cunningham ejercieron en la generación posterior; el lenguaje poético de las obras teatrales de Guy de Cointet, revulsivo para artistas de la costa oeste norteamericana; el feminismo lingüístico, activista y poético de artistas como VALIE EXPORT, Martha Rosler, Eugènia Balcells o Sanja Iveković.

En este dibujo de prácticas y relatos trazados por la colección, el viraje de lo local a lo internacional es constante. En el caso del Estado español, al igual que otros países sometidos a regímenes dictatoriales, la desmaterialización del objeto artístico rompió el poder absoluto del Estado en relación con la exhibición y difusión del arte. Las prácticas performativas, al situarse en los márgenes, pudieron esquivar las estructuras oficiales y del mercado, lo que posibilitó la crítica a esas mismas estructuras. Alberto Greco es mostrado en el museo como una figura seminal para entender la escritura de este proceso, desde Argentina a España. En esta línea, recuperar los significados, afectos y reverberaciones de la naturaleza vital, tropicalista, popular o activista del arte latinoamericano de acción, como parte de su interpretación antropofágica<sup>17</sup> de las vanguardias, será uno de los proyectos más amplios puestos en marcha por la colección del Museo Reina Sofía<sup>18</sup>.

Una colección de obras performativas e intermediales supone en sí misma un desafío a las nociones tradicionales de propiedad, objetualidad e incluso autoría. Conceptos que se diluyen y multiplican, como ocurre en el archivo. Un archivo que, si seguimos a Michel Foucault, no entenderemos como un simple conjunto de documentos transmisores de memoria y testimonio de un pasado, ni tampoco haremos referencia con dicho término a la institución que los guarda. El archivo, que este artículo sostiene, se refiere a la posibilidad de generar enunciados, entendidos como “acontecimientos” discursivos.

**LOLA HINOJOSA MARTÍNEZ** es responsable de la Colección de Artes Performativas e Intermedia en el Museo Reina Sofía. Se incorpora a esta institución en 2006 donde participa en la creación del Servicio de Conservación de Cine y Vídeo, en el que ha trabajado hasta 2013. Es licenciada en Historia del Arte, Máster en Museología y Diplomada en Estudios Avanzados con el trabajo final *La identidad en acción. Teatralidad, humor y feminismo(s) en la obra de Paz Muro*. Sus principales ámbitos de investigación son performance, imagen en movimiento y teoría de género, sobre los que ha publicado artículos en revistas y editoriales como *Artigramas*, *Concreta*, *L'Atalante*, *Carta o Brumaria*. Ha sido comisaria invitada en programas de la Mondriaan Fonds (Róterdam) o del Flanders Arts Institute (Bruselas). Ha formado parte del equipo curatorial de las presentaciones de la colección del Museo Reina Sofía desde 2009, destacando *Encuentros con los Años 30* (2012-13) y *Mínima resistencia. Entre el tardomodernismo y la globalización: prácticas artísticas durante las décadas de los 80 y 90* (2013-2014). También ha participado en el comisariado de los ciclos de cine y vídeo *Merce Cunningham*, *Archipiélago Val del Omar*, *La pantalla convulsa* y *La imagen es un virus* (entre 2009 y 2013).

e-mail: lola.hinojosa@museoreinasofia.es

---

<sup>17</sup> Tomo prestado este término del *Manifiesto Antropófago*, elaborado en 1928 por el brasileño Oswald de Andrade, que conformó uno de los fenómenos más importantes de la cultura latinoamericana. Con esta noción de la antropofagia -práctica considerada repulsiva para el europeo colono- se articula la iniciativa o estrategia de devorar toda manifestación cultural extranjera para modificarla y reinterpretarla según la idiosincrasia de la cultura local, huyendo de cualquier tipo de colonización cultural o artística y creando un modelo completamente autónomo.

<sup>18</sup> Por su salas podemos encontrar la obra de artistas como Lygia Pape, Helio Oiticica, Lygia Clark, y la siguiente generación con ejemplos como Cildo Meireles, Carlos Peppe, Roberto Jacoby, Juan Carlos Romero, Lotty Rosenfeld y colectivos como el CADA o las Yeguas del Apocalipsis.

# Las argucias de la razón nacionalista

## The Cunning of Nationalist Reason

María Iñigo Clavo

FAPESP, Universidad de São Paulo.

Fecha de recepción: 5 de julio de 2015

Fecha de aceptación: 31 de agosto de 2015

*Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*

vol. 26, 2014, pp. 29-40

ISSN. 1130-551

<http://dx.doi.org/10.15366/anuario2014.26>

### RESUMEN

El título de este ensayo está basado en el texto de Pierre Bourdieu y Loic Wacquant titulado “Las argucias de la razón imperialista”, donde discuten la pertinencia de transferir conceptos de raza del contexto estadounidense al brasileño. Los autores consideran que este concepto es un falso amigo por usar las mismas palabras significando cosas distintas en espacios que construyen su racismo de forma diferente. Éste es justamente mi objetivo, comprender ciertos usos de la “teoría poscolonial” en Brasil y la complejidad de conceptos como el mestizaje. Un buen punto de partida para este artículo es la siguiente contradicción: en el extranjero Brasil es un gran foco de interés por su condición poscolonial, la potencia de sus discursos de hibridez racial o conceptos como la antropofagia cultural. Todo ello le convierten en un enclave interesante para desafiar el eurocentrismo. Pero dentro del país poco, o casi nada de interés, se ha prestado a los estudios poscoloniales, especialmente en la Academia. ¿Por qué esta limitación? Usaremos un estudio de caso para mostrar esta transferencia: la exposición *Histórias Mestiças* realizada en 2014.

### PALABRAS CLAVE

Poscolonialidad. Historia nacional. Falsos amigos. Mestizaje. Raza. Comisariado transhistórico. Display. Linchamientos populares.

### ABSTRACT

The title of this essay is based on the text written by Pierre Bourdieu and Loic Wacquant entitled “The Cunning of the Imperialist Reason” in which they discuss the pertinence of transferring concepts regarding race from the American to the Brazilian context. The authors maintain that this is a false friend because the same words are used to signify different things in places in which the concept of race is understood in different ways. I would like find the false friends in certain uses of “postcolonial theory” in Brazil in the field of art and understand the complexity of notions such Mestizaje. An excellent point of departure for this essay is the following contradiction: Abroad, Brazil attracts a great deal of international interest due to its postcolonial condition, and the power of its discourses of racial hybridity through concepts such as cultural *anthropophagy*. This makes Brazil an appealing enclave from which to challenge eurocentrism. But, internally, postcolonial studies have attracted little or no interest, especially in academic circles. Why? We will use the exhibition *Histórias Mestiças* (2014) as a case study for this purpose.

### KEY WORDS

Poscoloniality. National history. False friends. Mestizaje. Race. Transhistorical curating. Display. Popular lynching.

---

El título de este artículo está basado en el texto de Pierre Bourdieu y Loic Wacquat titulado “Las argucias de la razón imperialista”<sup>1</sup>, en el que se discute la pertinencia de transferir, del contexto estadounidense al brasileño, conceptos de raza. Los autores consideran que éste es un falso amigo por usar las mismas palabras, significando cosas distintas en espacios que construyen su racismo de forma diferente. Este es justamente mi objetivo, comprender ciertos usos de la “teoría poscolonial” en Brasil. Un buen punto de partida para este artículo sería la siguiente contradicción: en el extranjero Brasil es un gran foco de interés por su condición poscolonial, por la potencia de sus discursos de hibridez racial o por conceptos como la antropofagia cultural. Su contexto recoge los elementos principales de la teorización poscolonial: hibridación, mestizaje, diferencia cultural/colonial, exotismo, afrodescendencia, indigenismo o esclavitud. Todo ello le convierten en un enclave interesante para desafiar el eurocentrismo. Pero dentro del país poco o casi nada de interés se ha prestado a los estudios poscoloniales, especialmente en la Academia. ¿Por qué esta limitación? “¿Es Brasil un país poscolonial?” es la pregunta de Simon Sheik en respuesta a este ensayo presentado en la conferencia F(r)ictions of Art en la Freie University de Berlín. Si entendemos la idea de “post” como lo que está libre de colonialidad, ni Brasil ni ningún país entrarían en esta categoría. Por el contrario, si entendemos “post” como un espacio de lectura crítica que ayude a entender las relaciones de poder coloniales vivas, la pregunta tendría que ver con comprender qué es lo que continúa creando una barrera en el contexto brasileño para adoptar esa perspectiva.

En los últimos años algunos curadores e investigadores del campo artístico han comenzado a hacer referencias a autores como Boaventura de Sousa Santos o Walter Dignolo, tratando de repensar la historia de Brasil desde su condición poscolonial. Se podría decir que el campo artístico (que, como siempre, abre caminos) es una de las puertas principales que le está dando acceso a este discurso en el país<sup>2</sup>. Una muestra de ello es la exposición *Histórias Mestiças*, realizada en 2014 por Adriano Pedrosa y Lilia Moritz Schwarcz en el centro Tomie Othake de São Paulo. Esta muestra será el caso de estudio de este trabajo que, espero, nos ayudará a comprender dichas contradicciones. Pensemos que muestras como *Histórias Mestiças* son un síntoma de cómo cierta élite intelectual brasileña presenta *la alteridad* y por eso genera lo que, en mi opinión, es una traducción equivocada de la teoría poscolonial. Espero mostrar a través del análisis de esta exposición que el malentendido de estas teorías en el contexto brasileño viene dado por el hecho de que la perspectiva poscolonial es incompatible con la celebración nacional que esta muestra soporta y que, al mismo tiempo, tiene una gran influencia en la producción intelectual de país.

*Histórias Mestiças* es una exposición de arte contemporáneo dedicada a la Historia de Brasil que hace dialogar obras de arte contemporáneo con arte colonial, artefactos etnográficos, religiosos o de cultura popular o material. Esta metodología se viene denominando “comisariado transhistórico”<sup>3</sup>, en la que objetos de la cultura material y diferentes momentos históricos se mezclan con el arte contemporáneo. Como resultado se produce una superposición de temporalidades que muestra la complejidad de la historia (post)colonial del sur. Se ha defendido que América Latina vivió una postmodernidad precoz teniendo que comprender la coexistencia de diferentes formas económicas, culturas, cosmovisiones, subjetividades e identidades en un mismo tiempo mucho antes que Europa<sup>4</sup>. Por ello el “comisariado transhistórico” fue una valiosa herramienta en exposiciones sobre su historia<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> Ver Piere BOURDIEU y Loic WACQUAT, “On the Cunning of Imperialist Reason” [en línea] <http://www.loicwacquant.net/assets/Papers/CUNNINGIMPERIALISTREASON.pdf> [Consulta: 31 de agosto de 2015].

<sup>2</sup> De gran interés es el trabajo de Videobrasil y, en especial, de la curadora de programas públicos Sabrina Moura, quien está haciendo una interesante labor de traducción.

<sup>3</sup> Durante este año hay una serie de conferencias tituladas “The transhistorical Museum” entre el Frans Hals Museum | De Hallen Haarlem en Holanda y Museum M en Leuven (“The transhistorical Museum” [en línea], <http://www.dehallen.nl/en/transhistorical-museum/> [Consulta: 31 de agosto de 2015]).

<sup>4</sup> Homi BHABHA, *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial, 2002, p. 213.

<sup>5</sup> “F(r)icciones” (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía), influenciada por la 28ª Bienal de São Paulo, ambas curadas por prominentes nombres de las principales instituciones brasileñas. *América: Bride of the Sun* in 1992, que celebraba los 500 años del aniversario del “descubrimiento” de América comisariada por Catherine de Zeher. Quería agradecer a Lucy Steeds por sus comentarios y a Pablo Lafuente por sus preguntas irritantes sobre mi posición. También mi participación en HAR2014-53834-P.

Hay un debate controvertido e inacabado en torno al diálogo entre artefactos etnográficos y arte contemporáneo que va desde la muestra *Primitivism* –en el Museo de Arte Moderno en Nueva York en 1984–, pasando por muestras como *Magiciens de la terre*, *Art/Artifact* de Susan Vogel, *We the People* de Jean Fisher y Jimmie Durham, *Room with Views* de Fred Wilson, o más recientemente el uso de artefactos etnográficos en la 8ª Bienal de Berlín en 2014 o en la reforma del *Humboldt Forum* en la misma ciudad. En otro texto<sup>6</sup> defendí que el mayor problema, cuando se aíslan estos objetos de sus contextos para ser contemplados y se muestran por sus cualidades estéticas, es separarlos de una historia de la colonización y/o de los problemas políticos del presente. Además, en la mayoría de los casos esto produce una “negación de la coetaneidad” de esas culturas con la nuestra; en definitiva, crea una jerarquía entre sociedades más o menos desarrolladas.

En los años 80 el antropólogo Joannes Fabian localizaba la causa del problema en el momento de la *escritura* antropológica que situaba el objeto de estudio en el pasado, pero también en el carácter contemplativo de los métodos de estudio occidentales: “The hegemony of the visual-spatial had its price which was, first, to detemporalize the process of knowledge and, second, to promote an ideological temporalization of relations between the Knower and the Known”<sup>7</sup>. Por ello proponía concentrarnos en su lugar en el momento de la interlocución del antropólogo con las culturas estudiadas, en el momento de comunicación y escucha. Ese es el concepto de “aprender del Sur” de Boaventura de Sousa Santos, desarrollado en su propuesta teórica para cambiar la Academia creando formas de epistemodiversidad. Esa interlocución logrará anular la división entre el objeto de estudio y el sujeto de conocimiento. La transformación de ese objeto en otro sujeto de enunciación –un interlocutor–, es la pieza principal para la superación de la colonialidad y el corazón del presente artículo.

Aunque este debate es complejo, vamos a centrar nuestra atención en las características concretas de Brasil reflejadas en la exposición *Histórias Mestiças*, ya que, a diferencia de las muestras anteriores, este diálogo entre objetos de cultura material/etnográfica y el arte contemporáneo es usado para mostrar/crear un discurso identitario. La pregunta recaería en qué objetos son usados y si su presencia es capaz de cuestionar la narración colonial, las jerarquías entre colonizador/colonizado, lo popular y lo erudito, objetos de estudio y objetos de enunciación, o si más bien su forma de *display* ayuda a apoyar las jerarquías entre culturas. Asimismo, una cuestión importante es ¿en calidad de qué el arte contemporáneo es llamado para compartir espacio con obras y objetos de otros tiempos para contar la historia nacional?<sup>8</sup>

Algo que podría aclararse desde el principio es que este artículo no trata de realizar una mejor definición de una modernidad en Brasil. Sí se trata de modernidades paralelas, o de una modernidad del Norte que fue importada al Sur generando una copia atrasada del primero, transformándose en una aspiración siempre por alcanzar y que el Sur “no merece”. Defendí en otro lugar que antes que tratar de definir la modernidad en América Latina, es mejor comprender los contradiscursos creados en cada momento para contestar la subordinación impuesta por un discurso eurocéntrico<sup>9</sup>. Estoy de acuerdo con Frederick Cooper en que el concepto de modernidad no tiene suficiente claridad como para avanzar en una definición<sup>10</sup>. El

<sup>6</sup> María INIGO CLAVO, “Statues also die, even...”, *Stedelijk Museum journal*, n° 1 [en línea], <http://www.stedelijkstudies.com/journal/430/> [Consulta: 31 de agosto de 2015].

<sup>7</sup> Johannes FABIAN, *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object*, New York: Columbia University Press, 1983; *O tempo e o Outro. Como a Antropologia Estabelece seu Objeto de Estudo*, São Paulo, Editora Vozes, 2013, p. 177. Véase también Christian KRAVAGNA (ed.), *The Museum as Arena. Artists on Institutional Critique*, Cologne, 2001, p. 98.

<sup>8</sup> Para la exposición “America-Bride of the Sun”, Jean Fisher decida un texto que muestra cómo el arte contemporáneo fue usado para actualizar la potencia de las imágenes.

<sup>9</sup> María IÑIGO CLAVO, “Las preposiciones de la modernidad”, en Fabiola Fernández y Paula Barreiro, *Encuentros transatlánticos: discursos vanguardistas en España y Latinoamérica*, Museo Reina Sofía, 2015 [en línea] [http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/publicaciones/textos-en-descarga/modernidad\\_y\\_vanguardia.pdf](http://www.museoreinasofia.es/sites/default/files/publicaciones/textos-en-descarga/modernidad_y_vanguardia.pdf) [Consulta: 31 de agosto de 2015].

<sup>10</sup> “Scholars should not try for a slightly better definition so that they can talk about modernity more clearly. They should instead listen to what is being said in the world. If modernity is what they hear, they should ask how it is being used and why” (Frederick COOPER, *Colonialism in Question. Theory, Knowledge, History*. Berkeley, University of California Press, 2005, p. 115).

texto de Pedrosa para el catálogo recuerda el deseo de John Kelly de parar de buscar “alternative modernities but alternatives to ‘modernity’ as a chronotope necessary for social theory”<sup>11</sup>. Aunque como veremos aquí es cuestionable que ello fuese conseguido en la exposición escogiendo lo nacional como tema y sin que este marco sea descolonizado.

El punto de partida que damos por asumido es que la colonialidad es la otra cara de la modernidad, su cara oculta. La una no podría haberse realizado sin la otra. Y occidente es una cultura local que se impuso como global y cuya identidad se conformó a través de su contraste con lo no-occidental como “no civilizado”, “primitivo” y “subdesarrollado” que debe ser redimido<sup>12</sup>. Como veremos, hablar de lo nacional –así como hablar de modernidad– es hablar de colonialidad. Pero este trabajo no trata de hacer una apología a la teoría poscolonial, ni éste es su tema principal. Esta es una herramienta que muestra cómo se organizan los discursos de poder coloniales y algunas estrategias para comprenderlos y superarlos. Y eso es justamente lo que me interesa mostrar aquí, es decir, cuál es el uso específico en esta muestra y si corresponde con los propósitos iniciales de sus autores.

### *Histórias Mestiças*

La exposición se inauguró en septiembre de 2014 en el Instituto Tomie Ohtake, con la curaduría Lilia Moritz Schwarcz y Adriano Pedrosa en São Paulo. Este último fue parte del equipo curatorial de la Bienal de São Paulo de la antropofagia de 1998, así como de la muestra *F(r)icciones* en el Museo Nacional Reina Sofía en el 2001, que trabajaba con una metodología similar mostrando objetos de diversa naturaleza. *Histórias Mestiças* reunía en torno a 400 obras y objetos desde la época colonial hasta la contemporánea, así como artefactos etnográficos indígenas, máscaras africanas, artefactos religiosos y fotografías y otros objetos de la cultura material para ofrecer otra perspectiva de la “Historia de Brasil”. La muestra se dividía en siete partes: 1. Caminos y mapas. 2. Encuentros y desencuentros. 3. Máscaras y retratos. 4. Ritos. 5. Cosmologías y emblemas nacionales. 6. Inscripciones gráficas y tejidos. 7. Trabajo.

No podré detenerme aquí en cada una de ellas, pero sí quisiera señalar que una de las más importantes tentativas de la muestra fue precisamente la de igualar la producción de arte de estas diversas áreas sociales con el canon nacional ilustrado (religión, cultura popular, arte contemporáneo, literatura modernista, cultura afrobrasileña). Uno de los ejes principales que articula cada una de sus partes fue el reconocimiento de la diáspora africana y las historias y cosmologías indígenas. De esta forma en “Ritos” los artefactos religiosos del candomblé convivían con objetos cristianos, junto con representaciones de deidades africanas y con obras de arte modernistas inspiradas en algunos de estos motivos. Ello es importante dado que el candomblé no está admitido como religión por el estado brasileño<sup>13</sup>. Si bien esta coexistencia de objetos es muy habitual en las casas brasileñas, en el espacio museológico son esferas que generalmente no se encuentran. Así, por ejemplo, había una sala dedicada a las “Cosmologías y emblemas nacionales”, haciendo convivir pintura histórica de representaciones fundacionales de la nación junto con los dibujos realizados por indígenas (pedidas por antropólogos brasileños). En esta sección los curadores también incluyeron críticamente las imágenes oficiales de la abolición y lo que ellas escondían.

<sup>11</sup> Adriano PEDROSA y Lilia SCHWARCZ, *Histórias Mestiças* (catálogo de la exposición), São Paulo, Instituto Tomie Ohtake, 2015.

John D. KELLY, “Alternative Modernities or an Alternative to ‘Modernity’: Getting out of the Modernity Sublime”, en Bruce M. KNAUFT (ed.), *Critically Modern: Alternatives, Alterities, Anthropologies*, Bloomington, Indiana University Press, 2002. El texto de Pedrosa, equivocadamente, concede esta cita a un libro de Walter Mignolo publicado en 2011.

<sup>12</sup> Walter MIGNOLO, *Local Histories/Global Desing: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*, Princeton University Press, 2000.

<sup>13</sup> “Umbanda e candomblé não são religiões diz juiz federal” [en línea], <http://www1.folha.uol.com.br/poder/2014/05/1455758-umbanda-e-candomble-nao-sao-religioes-diz-juiz-federal.shtml> [Consulta: 31 de agosto de 2015].

En *Histórias Mestiças* un documento puede ser admirado por sus cualidades estéticas y una obra de arte ser analizada como documento o, incluso, ser tomado por un artefacto. La sala de “Máscaras y retratos” recordaba un salón del siglo XVII cuando los cuadros y objetos se amontonaban alrededor de espectador. Los curadores de *Histórias Mestiças* realizaron secuencias de retratos de esclavos, amas de leche junto con máscaras africanas, retratos modernistas de mestizos y obras contemporáneas en torno a la negritud para crear un mapa de la presencia africana en la sociedad brasileña. En los salones del siglo XVII se mostraban colecciones particulares donde sus dueños realizaban encuentros, se socializaban y debatían sobre arte con los visitantes, con obras llenando las paredes. Que los curadores de *Histórias Mestiças* escogieran un *display* similar al de estos salones en lugar de optar por el modelo disciplinar de los siglos posteriores, permitía que el espectador crease sus propias relaciones y recorrido, ya es una declaración. Sin embargo también se acerca a un modelo eurocentrista de pertenencia, que bien podría recordar las colecciones privadas realizadas con objetos traídos de las colonias.

En la parte de “Inscripciones graficas y tejidos” se mostraban la similitud de los dibujos y tramas indígenas con la famosa tendencia neoconcreta brasileña como Helio Oiticica, haciendo dialogar sus *parangolés* con los vestidos de las bahianas del siglo XIX, pintados por Jean Baptiste Debret, o con tejidos de Ghana. Entre otros símbolos nacionales se incluyeron pinturas paradigmáticas de Emanuel Araujo, actual director del Museo Afro Brasil, y de Rubén Valentín, uno de los artistas más visibles en el mismo museo, quien trabaja con signos de las religiones africanas sintetizadas en “abstracciones geométricas europeas”<sup>14</sup>. Grandes nombres dialogan con las imágenes de pinturas corporales indígenas tradicionales o con los estampados de textiles. De alguna forma ese gesto implicaba hablar de influencias mutuas, pero termina por reafirmar el marco canónico de la historia del arte brasileña institucional como si hasta los grafismos indígenas tuvieran que pasar por ese embudo de grandes nombres y movimientos artísticos.

Es sintomático que en el número 11 de la revista *Exhibitionist*, dos de los reseñistas invitados para comentar *Histórias Mestiças*, Cristina Freire y Manuel Zaya, rinden tributo a Emanuel Araujo, mencionándolo en sus cortas notas e indicando su trabajo curatorial en el Museo Afro Brasil que dirige desde hace 12 años<sup>15</sup>. Apostar por su presencia fue un guiño claro al museo que, desde su nacimiento, ha presentado la curaduría transhistórica como la realizada por *Histórias Mestiças*. Este museo es otro salón del siglo XVII, que muestra una colección personal (izada) realizada entre Benin, October Glarery de Londres y el recorrido vital y amistades del director, monopolizando la representación cultural de toda comunidad en Brasil que necesita urgentemente espacios institucionales de debate, representación y reflexión sobre el presente.

En ese sentido *Histórias Mestiças* representa muy bien el modo en que gran parte de la intelectualidad brasileña confronta la alteridad *colonial* de Brasil. O ellos mismos se representan como otros o representan al otro indígena/afro saltando de una posición romántica o folclórica (y a veces inquietantemente nostálgica) a la denuncia de sus víctimas. *Histórias Mestiças* fue un buen documento de una tradición de representación de la colonialidad en Brasil. Su catálogo contiene tan solo dos textos, los de sus curatoriales, y el resto son citas en páginas sueltas conviviendo con las obras de la exposición: citas y más citas de intelectuales prominentes de la historia del país. Lo que no se vio en *Histórias Mestiças* era una buen retrato de lo que no se ve en Brasil, lo que no se considera, que es la agencia<sup>16</sup> de estos colectivos, sin mediaciones de antropólogos o sin representaciones de los artistas contemporáneos o escritores. ¿Cómo los esclavos o los esclavos fugados y los indígenas influyeron en la independencia de Brasil? ¿Por qué no hay referencia a la revuelta abolicionista de Malês realizada por esclavos islámicos en la Bahía en 1835? ¿Cómo estos colectivos cuestionaron ciertas nociones de ciudadanía? ¿Cómo desafían o enriquecen las

<sup>14</sup> Fernando CORONIL, “Más allá del occidentalismo: hacia categorías geo históricas no-imperiales”, en S. Castro Gómez y E. Mendieta (coords.), *Teorías sin disciplinas*, México D.F.: Universidad de San Francisco/Porrúa, 1998, p. 274.

<sup>15</sup> Cristina FREIRE, “Colonial Unconscious on Display” y Octavio ZAYA, “Three Counts for a Brazilian Puzzle”, *Exhibitionist*, nº 11 (2015).

<sup>16</sup> Véase Judith BUTLER, *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*, Stanford, Stanford University Press, 1997, pp. 7-14.

maneras de comprender lo colectivo? ¿Y los recursos naturales? ¿Cómo ellos mismos querrían verse en una muestra sobre la Historia de Brasil? ¿Cómo podrían desafinar nuestros modos de representación? ¿Cómo podemos reaprender la modernidad desde el Sur (como lugar del oprimido-Sousa Santos<sup>17</sup>)? ¿Cómo negociar con otras cosmovisiones como sujeto de enunciación lejos de considerarlas solo objeto de estudio antropológico?

Walter Mignolo insistió en que el nacionalismo fue uno de los grandes encubridores de la colonialidad, de las pasadas y presentes estructuras coloniales y sus relaciones de poder/saber<sup>18</sup>. Por lo tanto ¿es compatible la teoría poscolonial con las narrativas nacionales? Los modelos nacionales en la América Latina del siglo XIX se inspiraron sobre todo en el de los franceses y del norte de Europa en cuyos programas políticos la colonización era fundamental. Estos modelos de naciones (colonizadoras) en América Latina implicaron necesariamente continuar manteniendo (y validando) las antiguas estructuras coloniales. Especialmente en el caso de los indígenas, estos continuaron siendo considerados bienes a administrar. Pensar desde la perspectiva poscolonial implicaría tener que teorizar sobre estructuras vivas de poder y dar nombre a los modos de colonialismo interno<sup>19</sup> que operan a diario y sus complicidades con los discursos nacionales. Uno de ellos es el de negar la posibilidad de autorrepresentación, la negación de minorías (sean estratégicas o no<sup>20</sup>) con agencia política. Fernando Coronil ha descrito cómo una de las técnicas del occidentalismo consiste en la “incorporación del Otro en el Yo” en la que se oculta el papel desempeñado por los pueblos no occidentales en la conformación el mundo moderno, reiterando sutilmente la diferencia entre el Otro y el Yo que subscribe la expansión imperial europea<sup>21</sup>.

Lo cierto es que cuando Boaventura de Sousa Santos habla de la potencia emancipadora de NUESTRA AMERICA (de Martí), es decir, del Sur, aunque se base en una idea de mestizaje como diálogo interracial, lo hace siempre en términos transnacionales y redes entre *movimientos sociales* y minorías en uno y otro contexto, que lucha por la justicia y otras formas de ciudadanía. Es decir, la lucha contra el colonialismo interno que lleva consigo los discursos nacionales. Si algo ha mostrado la crisis del Estado-nación es la existencia de diferentes regímenes de ciudadanía, existiendo unos ciudadanos de primera clase y otros de segunda o tercera. Estos últimos suelen estar relegados al campo de lo natural-espiritual y la pseudo-ciudadanía<sup>22</sup>. Por ello él insiste en la agencia política transnacional de estos colectivos como los creadores de una globalización contrahegemónica<sup>23</sup> para transformar el sistema. Uno de sus principales intereses es precisamente reconocer esta interlocución epistémica y capacidad política tanto en el pasado como en el presente. Por ello no podemos dejar de pensar que citarle en la entrada de una exposición donde estos movimientos sociales son invisibles o reducidos a representaciones siempre a través del pensamiento ilustrado occidental, es resultado de un malentendido. ¿Que polémicas podría abrir la perspectiva poscolonial y que, sin embargo, los curadores de *Histórias Mestiças* no terminan de aplicar? Podríamos comenzar por la propia noción de mestizaje o la antropofagia.

<sup>17</sup> Boaventura DE SOUSA SANTOS, “A Discourse on the Sciences”, en *Cognitive Justice in a Global World: Prudent Knowledges for a Decent Life*, Lexington Books, 2007.

<sup>18</sup> Walter MIGNOLO, *Local Histories/Global Desing: Coloniality, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*, Princeton University Press, 2000.

<sup>19</sup> Para colonialismo interno véase Silvia RIVERA CUSICANQUI, *Violencias (re)encubiertas en Bolivia*, Santander, Otramérica, 2012.

<sup>20</sup> Para esencialismo estratégico véase Gayatri CHAKRAVORTY SPIVAK, “Subaltern Studies: Deconstructing Historiography”, en Ranajit GUHA (ed.) *Subaltern Studies IV: Writings on South Asian History and Society*, Delhi: Oxford University Press, 1985, pp. 330-363.

<sup>21</sup> Fernando CORONIL, 1998, p. 139.

<sup>22</sup> Boaventura DE SOUSA SANTOS, *Una epistemología del sur*, CLACSO, Coediciones, 2009, p. 261.

<sup>23</sup> “La naturaleza contrahegemónica de Nuestra América yace en su potencia social para desarrollar una cultura política transnacional progresista. Dicha cultura progresista se concentrará en (...) promover choques entre tendencias y presiones de globalización hegemónicas, por un lado, y las coaliciones transnacionales que resisten contra ellas, abriendo así la posibilidad de que ocurran globalizaciones transnacionales.” Boaventura DE SOUSA SANTOS, 2009, p. 257.

## Palabras mágicas: antropofagia, mestizaje, democracia racial

El mestizaje tiene un largo recorrido en Brasil y en el resto de países de América Latina con peculiaridades en cada uno de ellos. Los primeros ideólogos de la nación brasileña durante el siglo XIX entendieron, por primera vez, el mestizaje como solución a los problemas de Brasil por ser la esperanza de blanqueamiento de la población, garantizando la adecuada nacionalización u occidentalización del país<sup>24</sup>. Ya en el siglo XX la noción de mestizaje para países como México o Brasil fue una forma de reconocer el carácter poscolonial de sus proyectos nacionales. En el caso de Brasil Gilberto Freyre creó el concepto “Democracia racial” en los años treinta, fundamental para los discursos políticos de Estado Novo (1937-1945) y para las dictaduras de los años sesenta y setenta. La democracia racial mostraba un equilibrio entre pobres y ricos, señores (la Casa Grande) y esclavos (que vivían en la Senzala), indígenas y europeos. Para las décadas de los años setenta este concepto ya estaba desacreditado por los grupos activistas afrobrasileños que demandaban un reconocimiento de las desigualdades.

Unos años antes de la creación de la democracia racial, en 1928, Oswald de Andrade presentaba su manifiesto antropófago en el primer número de la revista oficial del movimiento modernista paulistano, la revista de *Antropofagia*. Seguramente por causa de sus referencias a un indigenismo comunitario y su posterior militancia en el PCB, el manifiesto no tuvo una repercusión a nivel nacional hasta los años cincuenta, cuando fue retomado por el grupo de poesía concreta y, en especial, por Haroldo de Campos. Fue entonces cuando se convirtió en uno de los estandartes de la identidad brasileña. Éste contiene las frases más citadas de la historia<sup>25</sup>. Si tanto Freyre como Andrade proponen una revalorización del mestizaje, el de Freyre ayuda a mantener las estructuras de poder tradicionales de desigualdad, asumiéndolas, naturalizándolas y culturalizándolas como parte de la brasilidad. Por el contrario, la propuesta antropofágica se fundamenta sobre la desautorización de los discursos eruditos europeos, proponiendo su mezcla con elementos indígenas como un modo de cambio epistemológico. El manifiesto explica cómo la ansiada adopción de formas intelectuales del norte son deglutidas en Brasil en el ritual que más asustaba a los europeos, el canibalismo, apropiándolo y reinventándolo, indigenizándolo. En ese sentido descoloniza el discurso nacional europeísta que negaba la condición poscolonial de Brasil: “Tupi or not Tupi.. that the question”.

No se puede desconsiderar que el concepto de antropofagia ha generado riquísimos análisis, tanto desde la literatura como desde el psicoanálisis, el arte o la teoría política. Sin embargo, lo que la perspectiva poscolonial puede aportar a este debate es mostrar cómo el Manifiesto será el germen de la descorporeización del Otro que es sustituido por sus representaciones<sup>26</sup>, negando así su presencia real y política. Es lo que Coronil denominaría “desestabilización del Yo por el Otro”, donde este último se usa como inspiración para proponer cambios. Sin embargo, y como él defiende, éstas refuerzan la polarización y borran lazos históricos, homogeneizando sus diferencias. Al final Oswald de Andrade se valió de la literatura etnográfica europea para hablar del matriarcado de Pindorama anterior a la colonización o declarar que los indígenas no tenían propiedad privada y, en verdad, no le interesaban los procesos políticos indígenas de aquel momento que tenía bien cerca. De hecho Antonio Riserio<sup>27</sup> señala que la antropología en Brasil fue un filtro importante que entor-

<sup>24</sup> Véase Renato ORTIZ, *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*, Sao Paulo, Brasiliense, 2003.

<sup>25</sup> El Instituto Superior de Estudios Brasileños, definió la etapa modernista como el inicio de una historia verdaderamente brasileña.

<sup>26</sup> Barthes describe dos formas de incorporar al otro “La inoculación, en la que el otro es absorbido sólo en la medida necesaria para volverlo inocuo; y la incorporación, donde el otro deviene incorpóreo por medio de su representación”, en este último caso “la representación funciona como sustituto de la presencia activa, nombrar equivale a desconocer”. Citado en Hal FOSTER, *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*, Nueva York: The New Press, 1998.

<sup>27</sup> Antonio Risério ha mostrado como los textos literarios en Brasil a menudo se inspiran en los textos africanos o indígenas pero sin tomarse realmente en serio sus propuestas gramaticales y creativas para integrarlas verdaderamente en el patrimonio textual brasileño: “A Oswald no le importaron los indios contemporáneos que despedían flechas en Mato Grosso y Goias [...] y mira que los kaingang estaban bien cerca de ellos, allí mismo en el oeste de Sao Paulo”. Antonio RISERIO, *Textos e Tribos: Poéticas Extraocidentais nos Trópicos Brasileiros*, Río de Janeiro, Imago, 1993, p. 107.

peció la comprensión del texto indígena o africano como patrimonio intelectual del país. Esto lo van a heredar la mayoría de las apropiaciones que se han realizado del término “antropofagia” durante el siglo XX<sup>28</sup>.

De esta forma, el mestizaje fue acusado de ser una herramienta de homogeneización en América Latina. El educador kichwa Armando Muyolema se ha centrado en la violencia de las nueve letras contenidas en la palabra “mestizaje” por negar la diferencia indígena<sup>29</sup>. Este es también el argumento del antropólogo brasileño Kabengele Munanga en *Rediscutindo a mestiagem no Brasil* sobre el mestizaje como aniquilación del negro y del indio<sup>30</sup>. Este debate está todavía sin resolver. La polémica se divide entre los que defienden la pertinencia de definir identidades políticas (esencialistas) aunque sea de forma temporal o estratégica para así poder emprender luchas políticas eficientes por la igualdad; y los que niegan que exista una identidad afrobrasileña específica y consideran que eso es un recurso artificial injertado del activismo afro de Norteamérica<sup>31</sup>. En defensa y en nombre del mestizaje brasileño se ha cuestionado la creación de cotas para negros en las universidades nacionales: hay más de 136 tonos de piel y ser rico te puede convertir en blanco<sup>32</sup>, por lo tanto todos somos mestizos y el negro no existe<sup>33</sup>, aunque no se niegue que ellos habitan las secciones más pobres del país.

Siendo conscientes de los riesgos de crear discursos homogeneizantes, los curadores trataron de superar este problema pluralizando la palabra en *Histórias Mestiças*, lo que en mi opinión no es suficiente y corre el riesgo de acercarse al modelo de la tolerancia liberal multiculturalista<sup>34</sup>. Para el caso concreto brasileño, y en contra de la opinión de Bourdieu y Wacquat, yo soy partidaria de apostar por definiciones identitarias temporales de raza, ya que es necesario introducir elementos de desestabilización de regímenes de poder colonial establecidos y endémicos, así como sus herramientas (la antropofagia/ el mestizaje) que mantienen un orden desigual.

La cuestión “Is it Possible to Decolonize Mestizaje?” fue el título de un coloquio realizado por la boliviana Silvia Cusicanqui en la Universidad de Nueva York en el 2015. ¿Y la nación? ¿Cómo desoccidentalizarla? Al menos en cuanto al tema de la representación en museos esto sólo puede ser dado a través del proceso de interlocución que Boaventura de Sousa Santos propone. Es decir, defender la epistemodiversidad, nuevas ecologías y relaciones con los objetos, mostrar otras formas de representación y otros regímenes de la imagen. Un buen comienzo sería mostrar los marcos.

## Descolonizar el *display* del museo

En momentos la expografía de *Histórias Mestiças* adopta formas de *display* histórico similar a un museo, como los salones de arte o el uso de vitrinas. Ello tiene total coherencia con el tema de la expo-

<sup>28</sup> Si Boaventura de Sousa Santos ha obviado este “borramiento” del otro a través de sus imágenes cuando habla de la Antropofagia, es porque a él le interesa transformar la figura del intelectual ilustrado que comienza a volcarse y crear un lugar intermedio (mestizo) entre las luchas sociales y los legados occidentales eruditos insuficientes. Por eso también se refiere a un Ariel mestizo. Sin embargo, y como hemos dicho, su objetivo principal es trabajar desde la agencia de los movimientos sociales y no sus representaciones como estandartes nacionales.

<sup>29</sup> “Socialism was interested in the force of indigenous labour to be converted into a proletariat, while capitalism saw in it a small owner and future consumer: because the mestizo is, before anything, a political subject produced by “distancing and negation of the indigenous”. Armando MUYOLEMA, “De la ‘cuestión indígena’ a lo ‘indígena’ como cuestionamiento. Hacia una crítica del latinoamericanismo, el indigenismo y el mestiz(o)aje”, en Ileana Rodríguez (ed), *Convergencia de Tiempos. Estudios subalternos/contextos latinoamericanos, estado, cultura, subalterno*, Ámsterdam, Rodopi, 2001.

<sup>30</sup> Munanga KANENGELE, *Rediscutindo a Mestiagem no Brasil. Identidade Nacional versus Indetidade Negra*, Petrópolis, Editora Vozes, 1999.

<sup>31</sup> Véase Piere BOURDIEU y Loic WACQUAT, “On the Cunning of Imperialist Reason” [en línea] <http://www.loicwacquant.net/assets/Papers/CUNNINGIMPERIALISTREASON.pdf> [Consulta: 31 de agosto de 2015].

<sup>32</sup> Roberto DA MATTA, *Relativizando: uma Introdução à Antropologia Social*, Río de Janeiro, 1987, p. 81.

<sup>33</sup> Véase KANENGELE, 1999, así como ORTIZ, 2006.

<sup>34</sup> Slavoj ŽIŽEK, “Multiculturalism, or the Cultural Logic of Multinational Capitalism”, *New Left Review* n° 225 (1997), pp 28-29.

sición, ya que uno de los ejes principales para los museos durante el siglo XIX fue la representación de la identidad nacional. Estoy de acuerdo con Sharon Macdonald en que “the museum is not, however, merely a product of or a site for displaying the narratives of modern developments; it is also one of the technologies through which modernity – and the democratic ideals, social differences and exclusions, and other contradictions which this has produced – is constituted”<sup>35</sup>. En ese caso, ¿cómo usar uno de los grandes aparatos legitimadores de lo nacional/moderno (y por extensión colonial) como el medio ideal para generar una propuesta descolonial? Ese es el gran desafío que enfrenta ahora mismo a los museos del Norte.

Un proyecto que está sirviendo de inspiración es el concepto “Museo Post-etnográfico” de Clementine Deliss, donde invitó a artistas contemporáneos a intervenir la colección del Weltkulturen Museum en Frankfurt. Citando al curador y artista senegalés El Hadji Sy, Deliss apuesta por una transformación del museo: “Anthropology is leaving these museums and something else is entering them, something that has nothing to do with ethnography. I am not sure what it is yet but I sense that there will be discussions and confrontations around the question of functional objects, anthropology, and objects of performance”<sup>36</sup>. Esto es fundamental dado que el primer malentendido de Occidente es creer que esos objetos pueden ser comprendidos a través de la visión y en algunos casos las comunidades que reclaman objetos etnográficos buscan su reactivación y no su conservación. La invitación a artistas contemporáneos ha sido criticado por desviar la responsabilidad del museo de solucionar los legados coloniales<sup>37</sup>. Sin embargo, Deliss ya parte de asumir la imposible redención del museo etnográfico<sup>38</sup>. Creo que es interesante mostrar la capacidad del arte contemporáneo en negociar temporalidades y transgredir las disciplinas, realizar crítica institucional o, como indica Deliss, mostrar la complejidad de un artista “to integrate past “tribal art” into his/her contemporary practice”<sup>39</sup>. Otros autores como Ivan Gaskell, curador del Museo de Harvard Art, considera artefactos tanto a los objetos del arte como a los de cultura material o etnográficos para igualar el status de ambos. A partir de aquí propone otro ejercicio que consistiría en pedir a etnógrafos comisariar una exposición sobre arte impresionista europeo<sup>40</sup>. En ambos casos, la estrategia está en traspasar perspectivas disciplinares que han generado jerarquías entre formas de producción artística elevada o popular, mostrar y hacer evidentes los marcos de referencia en los que aprendemos la alteridad, al tiempo que se interrumpe la suspensión temporal propia del museo y la visión “científica” occidental<sup>41</sup>. Las obras de arte tienen la posibilidad de crear una *cesura* en esta temporalidad suspendida.

En su texto “Objets abjacentes/agent objets”, Deliss resalta cómo la obra del artista contemporáneo (como El Hadji Sy) crea una traducción entre el pasado y el presente al intervenir la colección del Weltkulturen Museum. De nuevo, la diferencia entre el proyecto de Deliss e *Histórias Mestiças* es que la última está atrapada en la temporalidad de lo nacional. Precisamente Homi Bhabha en su texto “DissemiNation”<sup>42</sup> analiza las transformaciones de los discursos de identificación cultural de las excolonias en su momento de formación nacional. Si bien hasta ahora el historicismo ha dominado la revisión en torno a la formación de su relato (cronológica o del tipo que sea), Bhabha no quiere hablar de historia, sino de los mecanismos discursivos

<sup>35</sup> Sharon MACDONALD, *The Politics of Display. Museums, Science, Culture*, London, New York, Routledge, 1997.

<sup>36</sup> Véase Clementine DELISS, “Objets abjacentes/agent objets”, *Exhibitionist Magazine* n° 11 (2015).

<sup>37</sup> Susanne LEEB, “Asynchronous Objects,” *Texte Zur Kunst magazine*, September, 2013.

<sup>38</sup> Véase Clémentine DELISS, “Coleccionar y comisariar lo desconocido”? en el MACBA [en línea], <https://www.youtube.com/watch?v=YhLbIfcgQc> [Consulta: 31 de agosto de 2015].

<sup>39</sup> DELISS, 2015, p.16.

<sup>40</sup> Ivan GASKELL, “Art and Beyond: Some Contemporary Challenges for Art and Anthropology Museum” [en línea], <https://www.youtube.com/watch?v=RGR1f8HkAy8> [Consulta 31 de agosto de 2015].

<sup>41</sup> En su libro *Museum Memories*, Didi Maleuvre reflexiona sobre la temporalidad dentro de los museos como parte de un proceso de descontextualización de los objetos. “In lifting art out of the hurly-burly of historical survival, the museum strips the artwork of its historical essence. It replaces historicity by historiography. Living historical existence turns into historiographical timelessness” Didier MALEUVRE, *Museum Memories: History Technology, Art*, Stanford, California, Stanford University Press, 1999, p. 57.

<sup>42</sup> Realiza un juego de palabras con la idea de diseminar la nación, pero también hace referencia al texto “La dissémination” de Derrida.

que la sustentan. Es decir, trata de ir más allá de la lectura del origen o la “modernidad como totalidad”, que no se ha preguntado sobre la nación como proceso temporal en el presente.

Por eso presenta esta narración como un espacio agonístico en el que se mezclan dos temporalidades: El *pedagógico* tendría que ver con la continuidad, la acumulación, la narración del pasado. El *performativo*, sin embargo, tiene que ver con la repetición de este discurso en el presente. Este último emerge como una temporalidad molesta que perturba el relato histórico pero, al mismo tiempo, es su legitimación, la demostración en *el día a día* de la coherencia nacional y también una expansión de sus sujetos<sup>43</sup>. Una de las preguntas iniciales era ¿en calidad de qué el arte contemporáneo es usado para formar parte de una narración de la historia? Este último, el performativo, es para mí el papel del arte contemporáneo en una muestra como *Histórias Mestiças*, aunque perturba la narración siendo crítica, la confirma y expande. Por ejemplo, Jonathas de Andrade se inspira en *Casa Grande e Senzala* de Gilberto Freyre para actualizar las representaciones del trabajo esclavo ironizando desde la estética pop y didáctica. Sidney Amaral crea la única obra de la exposición que trata sobre la agencia abolicionista de los esclavos representando una composición en acuarelas que reproduce las fotografías de esclavos del siglo XIX de Christiano Junior o reactualizan famosos retratos de insurgentes junto con imágenes populares reinventadas. Ambas hablan de una negociación agónica “entre la temporalidad continuista, acumulativa, de lo pedagógico, y la estrategia repetitiva, recursiva, de lo performativo”<sup>44</sup>.

Una obra que no estuvo en la muestra: En “Suplício” (Tortura), el artista Jaime Lauriano hace una reflexión sobre la vitrina y cómo ella crea una barrera para comprender la violencia colonial todavía presente. La obra se presentó como contestación a *Histórias Mestiças* en 2015. Lauriano es parte del colectivo *Histórias em Display* que comenzamos un grupo de investigadores y artistas en 2013,<sup>45</sup> lanzado en septiembre de 2013. Desde entonces hemos realizado visitas colectivas a diversos museos de la ciudad de São Paulo para llevar a cabo debates sobre los modos de representación de la historia y la estrategias del olvido oficial. En muchas ocasiones invitamos a escritores o comisarios que se aproximan a los mismos temas para dialogar con nosotros. Uno de los objetivos del grupo es realizar a largo plazo propuestas para los museos brasileños de historia desde la práctica artística y curatorial. Una de las muestras visitadas fue *Histórias Mestiças*. Los museos, por lo general, mostraban falta de reconocimiento de la agencia de los afrobrasileños o indígenas que aparecen representados. Esto se daba a través de dos herramientas fundamentales, el folclore para la afrobrasilidad o la localización fuera de la línea del tiempo para mostrar los objetos indígenas. De forma que instituciones como el Museo Histórico Nacional de Río de Janeiro crean una especie de preámbulo a la narración nacional en donde colocar los objetos de la cultural material indígena, casi convirtiéndose repentinamente en un museo de etnografía.

Jaime Lauriano realizó “Suplício” como contestación al *display* etnográfico de la muestra *Histórias Mestiças* y, en especial, a unos grilletes de esclavos presentados en vitrinas en la sala dedicada al trabajo. Los textos de sus curadores expresan de forma muy clara el tipo de estigmas todavía vivos en la sociedad brasileña heredera de la época colonial, “in the contexts of the recent past, in Brazil the very concept of labour was long associated with slavery, and therefore treated with prejudice [...] daily labour wound up being stigmatized”<sup>46</sup>. El trabajo esclavo tenía una gran presencia en la sala, aunque también había otras aproximaciones como desde la pintura modernista que representaba escenas relativas al trabajo de mestizos<sup>47</sup>. No es de sorprender que hubiese una sala dedicada al trabajo ya que en Brasil hay

---

<sup>43</sup> “Los pueblos son ‘objeto’ histórico de una pedagogía nacionalista, que le da al discurso una autoridad basada en un origen previamente dado o históricamente constituido en el pasado, los pueblos son también los ‘sujetos’ de un proceso de significación que debe borrar cualquier presencia previa u originaria del pueblo-nación para demostrar los prodigiosos principios vivientes del pueblo como contemporaneidad; como signo del *presente* a través del cual la vida nacional es redimida y repetida como proceso reproductivo”. BHABHA, 2002, p. 178.

<sup>44</sup> BHABHA, 2002, p. 182.

<sup>45</sup> Véase <http://www.forumpermanente.org/rede/historia-em-display>. [Consulta: 31 de agosto de 2015].

<sup>46</sup> PEDROSA y SCHWARCZ, 2015, p. 323.

<sup>47</sup> Tasila de Amaral- Operarios 1933. Fotografías de Joao Farkas - Barrera na casa da Bernarda, 1984 o Maurício Dias e Walter Riedweg- Os Raimundos os Severinos e os Franciscos 1998.

una larga tradición de luchas de clase desde la figura del operario y una identidad política construida a través del trabajo. Sin embargo, no había una sala para las luchas políticas identitarias que, como hemos visto más arriba, ha sido disuelta en los discursos de la brasilidad, “no hay negros, todos somos brasileños”.

Lauriano está preocupado por cómo la violencia esta vinculada a la historia y como el *display* etnográfico suele ignorar esta violencia o contextualizarla sólo en el pasado, sin confrontar su genealogía en el presente. En “Suplício” (2015) desplegó en una modesta vitrina diversos objetos de tortura racista y homofóbica que se utilizan hoy en día en la diversas ciudades de Brasil: cuerdas, candados, lámparas fluorescentes, cadenas... En los últimos años brigadas vecinales han comenzado a realizar linchamientos públicos contra jóvenes que, supuestamente, estaban asaltando en diversos barrios. En teoría la medida es una respuesta a la desesperación de los habitantes de la ciudad por ser asaltados constantemente. Este acto de tomar la justicia por cuenta propia no pareció causar demasiados dilemas morales en un país donde, con frecuencia, el pobre está culpado de serlo por las clases altas y conservadoras, y la policía goza de impunidad en las zonas deprimidas. Lo que sí causó conmoción fueron las técnicas utilizadas inspiradas en las imágenes de tortura de los esclavos del siglo XIX. Los supuestos bandidos aparecerían por la mañana golpeados y atados a postes de luz, o atados por el cuello con candados a marquesinas de autobuses. Estas imágenes se tornaron cotidianas y evidenciaron la latencia de imaginarios coloniales y los legados de la esclavitud.

Hablar del *display* etnográfico fue una de las urgencias, ya que éste contiene esa distancia de lo que debe ser estudiado por la mirada, manteniendo fuera de la emoción viva del recuerdo y separándolo del tiempo presente. La contribución de Lauriano fue añadir esta violencia a la vitrina pretendidamente objetiva y científica, actualizarla, contextualizarla en el presente, y dejar de hacerla neutra para remarcar una genealogía colonial de violencia epistémica con el presente, donde permanecen vivos los imaginarios de la esclavitud en las formas de representación. De esta manera hace evidente lo problemático del *marco de referencia disciplinar* que Gaskell proponía. Clementine Deliss preguntaba sobre cómo mostrar los objetos etnográficos para generar una identificación con lo contemporáneo. Citando al antropólogo Paul Rabinow “the exercise is how to present historical elements in a contemporary assemblage such that new visibilities and sayable things become actual, inducing motion and affect”<sup>48</sup>. Justamente la obra apela a la actual conmoción que esos sucesos han causado y la contrapone con la frialdad y distancia de la vitrina etnográfica. ¿No es obsceno tratar de contemplar y racionalizar la violencia racista que tiene lugar en la actualidad? Ello fricciona con el hecho de ver esos objetos como objetos de estudio, remotos, inaccesibles y anacrónicos que son interrogados, pues se revelan como elementos desactivados políticamente. Que estos imaginarios de la esclavitud sigan tan vivos en Brasil como para ser reproducidos en los contextos populares, significa que están activas las estructuras de jerarquización coloniales, el cuerpo humillado del esclavo, no-ciudadano, desposeído de todo.

Creo que en “Suplício” Jaime Lauriano desafía e interrumpe esta temporalidad nacional *performativa* indicada por Bhabha, rompiendo con su marco representacional autorreferencial y épico. No es el gesto de señalar a la víctima, sino el de la denuncia. Por ello esta obra se convierte en un lugar de enunciación, pues no habla de raza sino de racismo y sus efectos en la actualidad. Al mismo tiempo como en Gaskell o Deliss hace visibles los marcos de referencia atemporales disciplinares de la antropología que también denunciaba Joannes Fabian. Esto es justamente porque este trabajo de arte puede ser visto como contrapunto al deseo de los macrodiscursos de la narración nacional y entra en cuestión las identidades que, como hemos visto, la muestra ignora. Lauriano habla desde el punto de vista de la micro-política y micro-identidad, así como desde la perspectiva de raza y género. Este trabajo se confronta con la estrategia nacionalista de cul-

---

<sup>48</sup> Clémentine DELISS, “Coleccionar y comisariar lo desconocido” en el MACBA [en línea], <https://www.youtube.com/watch?v=YhLbIfcgQc> [Consulta: 31 de agosto de 2015]. Véase también, Paul RABINOW, “A Contemporary Museum” en Clementine Deliss, *Object Atlas, Fieldwork in the Ethnographic Museum*, Weltkulturen Museum, Frankfurt, 2012.

turizar la memoria, la violencia o las diferencias coloniales<sup>49</sup> en un intento de trasladarlas a otro plano de visibilidad e identificación. El antropólogo Roberto da Matta<sup>50</sup> dice que en una sociedad jerarquizada, como es el caso de Brasil, lo que es un “delito” no es ser diferente, sino más bien no ocupar el lugar que te ha sido asignado. Es lo que hacen las máscaras africanas y los dibujos indígenas en *Histórias Mestiças*: ocupan el lugar concedido por la intelectualidad brasileña. En ese sentido podríamos pensar que ésta es una buenísima muestra que narra la historia de esa élite y su pensamiento sobre la alteridad.

**MARÍA IÑIGO CLAVO** es investigadora postdoctoral para la Universidad de Sao Paulo subvencionada por la FAPESP (Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de São Paulo). Fue co-fundadora del grupo de investigación “Península. Procesos coloniales y prácticas artísticas y curatoriales” en España, en el Centro de Estudios del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Su investigación se ha ido nutriendo de diversas conferencias o debates internacionales en los que ha participado (Tate Modern, Tate Liverpool, Stedelijk Museum, CAA Chicago, Universidad de Freie de Berlín, Documenta 13, ICI-New York), publicaciones en revistas o libros científicos (Universidad de Freie de Berlín, Stedelijk Museum, Mela\* Project, Editora Reina Sofía), creación, participación y colaboración en grupos de investigación (“Península” en el Museo Nacional Centro de Arte Reía Sofía, AHRC Project Meeting Margins en la Universidad de Essex y la University of the Arts London, colaboró con el proyecto subvencionada por la Comisión Europea a Mela\* Project, I+D nacionales como Modernidades Descentralizadas). Ha realizado estancias y contratos de investigación en centros extranjeros (Universidad de Essex, Universidad de São Paulo, University of the Arts London-Central Saint Martins School, Universidad de Nueva York), ha co-organizado conferencias (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Tate Modern, Universidad de Essex, Universidad de Texas, Universidad de Witwatersrand en Johannesburg), y por último se ha dedicado a la enseñanza sobre arte en América Latina, colonialidad y curaduría, (Universidad de Essex, University of the Arts London, Universidad de São Paulo, Universidad Europea de Madrid).

---

<sup>49</sup> No puedo desarrollar esta parte aquí, pero a ello se refiere el trabajo de Peter OSBORNE, *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art*, en el cual expresa sus dudas sobre la efectividad de las obras de arte que tratan con memoria e historia en Palestina o Siria cuando son mostradas en la Documenta de Kassel, la Bienal de Sydney o la Serpentine Gallery en Londres. Él habla sobre el peligro de culturizar la memoria o las diferencias cuando muchos de estos trabajos están justamente posicionándose contra la “cuantificación” de las diferencias y las memorias, implicaba en la narración nacional y fuertemente enraizada en sus culturas. Mi posición es que los contextos locales demandan otro tipo de análisis basado en la carácter transnacional del arte contemporáneo y, por eso, que se desvincula de la historia de sus dinámicas de poder locales. Lo que Osborne no llega a analizar es el sentido de estas obras en su contexto de origen. Véase Peter OSBORNE, *Anywhere or not All: Philosophy of Contemporary Art*, London, Verso, 2013.

<sup>50</sup> DA MATTA, 1987, p. 79.

# **ESTUDIOS**



# La sonrisa del mono: una sátira de Herrera el Mozo sobre el conocimiento en las Artes

## The Monkey's Smile: a Satire by Herrera the Younger on Knowledge in the Arts

Alejandro Martínez  
Universidad Autónoma de Madrid

Fecha de recepción: 14 de abril de 2015  
Fecha de aceptación: 31 de agosto de 2015

*Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*  
vol. 26, 2014, pp. 43-54  
ISSN. 1130-551

<http://dx.doi.org/10.15366/anuario2014.26>

### RESUMEN

Partiendo de una conocida anécdota literaria en la vida de Herrera el Mozo por Palomino se ofrece un análisis de la imagen satírica del mono cuyo significado remite a los excesos de la imitación servil y a la pintura como ciencia especulativa capaz de reivindicarse en la risa.

### PALABRAS CLAVE

Herrera el Mozo. Sátira. Alegoría. Engaño. Estatus social. Nobleza. Pintor doctor. Literatura artística. Siglo de Oro.

### ABSTRACT

Focusing on a well-known literary anecdote in Palomino's life of Herrera the Younger, this article analyzes the satirical image of the ape whose meaning refers to the excesses of the servile imitation and claims for painting as a speculative science that uses laughter to vindicate itself.

### KEY WORDS

Herrera the Younger. Satire. Allegory. Social Status. Nobility. *Doctus artifex*. Art Literature. Spanish Golden Age.

---

“Tal era su genio satírico, y diabólico”, sentenciaba Antonio Palomino –entre la admiración y la controversia– en el colofón a su vida de Francisco de Herrera el Mozo (1627-1685). Antes, como es habitual en su obra, había salpicado la biografía del artista con anécdotas; como la de aquel “Mono célebre” que pintó para satirizar el pobre conocimiento artístico de uno de sus valedores, el conde-duque de Olivares (Fig. 1):

[...] como también el Mono célebre, que hizo con ocasión de averle mandado el Señor Conde-Duque de Olivares, que fuese á vér las Pinturas, que avia en cierta almoneda, y eligiesse para su Excelencia las mejores, y se las dexasse señaladas. Hizolo assi Herrera pero aviendo ido á verlas el Conde-Duque, las despreció todas, ó las mas: y eligió otras de muy inferior calidad, abominando el mal gusto, y eleccion de Herrera. El qual abrasado de este vexamen, pintó la Satira de un Mono, que hallandose en un vergel de flores, y junto á él unas rosas muy bellas, eligió un Alcarcil de Jumento, con el qual estaba muy gozoso. Hizolo con animo de presentarselo á dicho Señor; pero

el Don Antonio de Soto-Mayor, su amigo, que era mas prudente, le representó las malas consecuencias, que de aí se podian seguir, y lo eligió para sí regalándole con cosa equivalente<sup>1</sup>.



Fig. 1. Anónimo. *Alegoría del conocimiento en las Artes*. S. f. Óleo sobre lienzo. Medidas desconocidas, paradero actual desconocido (antigua colección Estébanez). Instituto del Patrimonio Cultural de España (IPCE), Fototeca, Archivo Moreno, Inv. 16896\_B.

La anécdota como recurso literario venía empleándose recurrentemente en la literatura artística del Siglo de Oro –los tratados de Palomino, Martínez o Carducho están plagados de este tipo de episodios que marginan y ridiculizan al profano, al mismo tiempo que ensalzan el “pincel soberano”<sup>2</sup> – y por otros autores que, como Gracián, siguieron el modelo de los relatos biográficos en una tradición inaugurada por Plinio. El trasfondo de una enseñanza moral a partir de la anécdota presupone el conocimiento directo de los protagonistas –o al menos cierta proximidad–, ya que dice de su carácter, pero además constituye una forma de biografíar en sí misma; como en el caso de Palomino que recurre a ellas al final de sus vidas para dar cuenta del carácter y fama del artista<sup>3</sup>.

Palomino dedicó especial atención al artista sevillano en su obra y puede que se dejara llevar por una cierta predilección al identificarle, al menos en parte, con su ideal de artista hábil, ingenioso y hasta docto: “Y era de tan agudo, y vivaz Ingenio, que en algunas cosas, que disputaba con hombres doctos (sin aver él estudiado) los

<sup>1</sup> Acisclo A. PALOMINO DE CASTRO, *Museo pictórico y escala óptica...* Madrid, Lucas Antonio de Bedmar, 1724, tomo III, p. 414 (la vida completa de Herrera el Mozo comprende las páginas 412-415).

<sup>2</sup> Javier PORTÚS, *Pintura y pensamiento en la España de Lope de Vega*, Hondarribia, Nerea, 1999, p. 50 y ss.

<sup>3</sup> Ernst KRIS y Otto KURZ, *La leyenda del artista*, Madrid, Cátedra, 1982, pp. 22-29.

hazia titubear<sup>4</sup>. De sus páginas se desprende el retrato de un hombre cuyo carácter altivo y desafiante –casi caballeresco<sup>5</sup>– le había servido para hacerse valer en el circo de la corte. A ojos del tratadista, Herrera reunía las principales características del pintor noble, aunque la hiriente mordacidad de su pincel excedía lo permisible. Quizá por ello, la anécdota surgida del desencuentro entre éste y un mecenas ha trascendido su tratado y alcanza la literatura artística posterior como parábola reivindicativa del artista que deviene el único juez autorizado para el entendimiento de las artes; principalmente, por tratarse de un episodio que tiene lugar en plena confrontación entre artistas y coleccionistas sobre el alcance de ver/mirar y comprender el arte<sup>6</sup>.

Sin embargo, el uso y abuso de la imaginación literaria por parte de Palomino en su tratado, y lo incierto e improbable de la identificación de los protagonistas, han provocado un evidente escepticismo respecto a la veracidad del pasaje y la existencia de la obra. En cierto modo, bastaría interpretarlo como un ejercicio de impostura consentida en pro del valor simbólico de la anécdota y de la fama de Herrera en tanto que artista mordaz y genial. Ceán Bermúdez recogió el suceso en su *Diccionario* y aseguró sin más que la obra fue destruida inmediatamente después de pintarse<sup>7</sup>. Pero, más allá de las incertidumbres posteriores, el origen de este entramado confuso hay que situarlo en las primeras identificaciones del escarniado –conde-duque de Olivares– y del cómplice de Herrera y propietario de la obra, don Antonio de Sotomayor.

Es del todo improbable que Gaspar de Guzmán y Pimentel, I conde-duque de Olivares (1587-1645), sea el aludido; al igual que el “Antonio Soto Mayor” referido por Palomino no debe confundirse con Fray Antonio de Sotomayor (1547-1648), confesor del rey e Inquisidor General, ya que ambos estaban muertos en el momento de la llegada de nuestro artista a la corte madrileña. Quizá pudiera tratarse de una mera coincidencia o de pura invención, pero de ser cierta esta anécdota, su protagonista pertenece a otra generación. Antonio Martínez Ripoll sugiere a Luis de Haro Sotomayor y Guzmán (1598-1661) –I duque de Montoro y IV conde-duque de Olivares, VI marqués del Carpio y valido de Felipe IV desde 1643– como el señalado por Palomino<sup>8</sup>. Mientras que Miguel Morán y Javier Portús identifican al heredero de este, Gaspar de Haro y Guzmán.

Según mi lectura, sería este último, el VII marqués del Carpio, la víctima del pincel satírico de Herrera el Mozo (Fig. 2). La obra debió pintarse en el periodo de 15 años que transcurren desde su llegada a Madrid procedente de Sevilla –hacia 1662, tras la fundación de la Academia de Sevilla junto a Murillo (el 11 de enero de 1660 se constituye y en noviembre de ese mismo año desaparece su nombre como Presidente de

<sup>4</sup> PALOMINO DE CASTRO, 1724, p. 415; Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ (comis.), *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo (1650-1700)*, Catálogo de exposición (24 de enero-marzo), Madrid, Museo Nacional del Prado 1986, pp. 94-95.

<sup>5</sup> Como aspecto anecdótico pero significativo de la fama estereotipada de Herrera el Mozo a partir de Palomino y Ceán véase su rol protagonista en: Diego LUQUE DE BEAS, *La dama del conde-duque*, Madrid, Imprenta C. Rodríguez, 1852.

<sup>6</sup> Miguel MORÁN y Javier PORTÚS, *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, Ediciones Istmo, 1997, p. 54 y ss.

<sup>7</sup> Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores...* Madrid, Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1800, tomo II, pp. 279-285. La cita concreta –p. 282– dice así: “[...] y si no fuese por un amigo suyo pudo haberle sido muy sensible otra de estas sátiras. Háblale encargado un personaje de la corte que separase en una almoneda las pinturas que le pareciesen mejores, como en efecto lo hizo; pero habiendo ido después á la propia almoneda el que le había hecho el encargo, escogió otras peores. Resentido Herrera pintó un lienzo en que representó un jardín con muchas flores y frutas, y en el medio un mono con una alcachofa de borrico en la mano, que había preferido a todo lo demás; y fue tal su atrevimiento que iba á presentarle al mismo que le había hecho el encargo; pero habiéndole encontrado un amigo suyo, le arrebató el cuadro y se le hizo pedazos”.

<sup>8</sup> Antonio MARTÍNEZ RIPOLL, “Francisco de Herrera el Viejo, un joven pintor en pos de la modernidad”, en Alfonso E. Pérez Sánchez y Benito Navarrete (eds.), *De Herrera a Velázquez. El primer naturalismo en Sevilla*, Bilbao-Sevilla, Focus-Abengoa, BBK y Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2005, pp. 83-98 (nota 18).

<sup>9</sup> MORÁN y PORTÚS, 1997, pp. 52-54. A esta confusión hay que sumarle el hecho de que el título nobiliario del protagonista es erróneo. A la muerte del conde-duque, el ducado de Sanlúcar pasó a don Luis de Haro, marqués de Leganés, pasando a ser considerados conde de Olivares. Así lo expresan los autores en la nota 45 (p. 54) citando a Gregorio MARAÑÓN, *El conde-duque de Olivares: la pasión de mandar*, Madrid, Espasa-Calpe, 1965, pp. 477-481. Sin embargo, por Real Orden de 1880 se reconoce oficialmente, y con carácter retroactivo, que el condado de Olivares pasó a denominarse condado-ducado de Olivares a la muerte del III conde, así que don Enrique Felipe de Guzmán es II conde-duque de Olivares; Gaspar Felipe de Guzmán y Fernández de Velasco, III Marqués de Eliche y III conde-duque de Olivares; Luis Méndez de Haro Sotomayor y Guzmán (1598-1661) será I duque de Montoro y IV conde-duque de Olivares, VI marqués del Carpio; y Gaspar Méndez de Haro y Fernández de Córdoba (1629-1687) es VII marqués del Carpio y V conde-duque de Olivares.



Fig. 2. Jacques Blondeau (estampa) y Giuseppe Pinacci (pintura). *Gaspar de Haro y Guzmán, VII marqués del Carpio*. 1682. Grabado calcográfico. 416 x 281 mm. Colección particular, Madrid.

la misma)– y la partida del marqués del Carpio a Roma en calidad de embajador el año 1677<sup>10</sup>. Por último, cabe la posibilidad de que esta anécdota sea la fuente de inspiración del lienzo que perteneció a la colección Joaquín Estébanez, que hoy conocemos tan solo a partir de una fotografía del Archivo Moreno<sup>11</sup>. Imagen que constituye el único testimonio gráfico de este episodio y nos permite ilustrar una hipótesis sobre el significado de la sátira de Herrera el Mozo en tanto que imagen alegórica.

<sup>10</sup> De 1662 datan los lienzos de la Iglesia Parroquial de Aldeavieja (Ávila) y los del retablo de la ermita de Santa María del Cubillo en la misma localidad. La cúpula de Atocha se ejecuta antes de la muerte de Felipe IV (1664) según el relato de Palomino y, según el testamento del artista, en 1666 realiza el catafalco para las exequias de Ana de Austria. También en 1666 pinta el *Retrato de don Luis García de Cerecedo*, su mecenas en el proyecto de la pequeña localidad abulense y, en 1668, dibuja a los infantes Carlos y doña Mariana. De 1671 datan los diseños para los grabados de la *Fiestas de la Santa Madre Yglesia* de Torre Farfán. En noviembre de 1672 es nombrado pintor del rey; entre 1672-1673 diseña los decorados para la representación de *Los celos hacen estrellas* para el Salón Dorado del Alcázar de Madrid; en 1674 lleva a cabo el retablo para la iglesia del Hospital de los Aragoneses o de Montserrat y, en fecha próxima aunque indeterminada, los lienzos del convento de Agustinos Recoletos. Por otra parte, el mismo año en que Gaspar de Haro es nombrado embajador en Roma, 1677, Herrera recibe el nombramiento de Ayuda de Furierra –luego Maestro Mayor de Obras Reales–, momento en que abandona prácticamente su actividad pictórica.

<sup>11</sup> En la colección de Joaquín Estébanez –con toda probabilidad descendiente del abogado, escritor y poeta Serafín Estébanez Calderón (1799-1867)– figuran medio centenar de obras fotografiadas por Vicente Moreno Díaz (1894-1954) en la década de 1940.

ARS SIMIA NATURAE: LA VENGANZA POR MEDIO DEL SÍMIL. Un macaco –o mono de berbería– que descansa en un vergel, rodeado de flores y frutas, escoge satisfecho una flor de cardo y sonríe. Para Palomino, o cualquier otro teórico o pintor del diecisiete, esta imagen adquiere un significado alegórico evidente: aquel que no “mira con el entendimiento” está condenado a no alcanzar la verdadera apreciación de las artes, al no saber escoger de la Naturaleza lo mejor. La falta de juicio es su condena. Y esto, en el caso de un cortesano del siglo XVII como el marqués del Carpio, supone un auténtico revés a su criterio artístico. Así lo expresaba el jesuita Lorenzo Ortiz en su tratado para la instrucción de los nobles sevillanos fechado en 1687:

Para ver las obras del ingenio, habíamos de pedir al lince sus ojos, y le pedimos sus anteojos al caballo. Habíamos de ser Argos, y somos Polifemos.

En esto peca una parte del mundo, y otra peca en extremo contrario. El caballo quiere mirar como el lince, y el Cíclope, como Argos. Vamos a los primeros. Vivir a vista de maravillas, y no maravillarse, es arriesgar el crédito de racional. Ver lo grande y negarle la atención, es de troncos [...] Ofrecerse objeto a la vista, donde se pueda cebar gustosamente la atención, y pasar por ello, sin reparo, es ligereza que tendrán los artífices justa queja, de quien, si quiera con el reparo, no aprueba, lo que fue diligencia de su estudio, y primor de su ingenio [...] Resta pues, que lo que se ve, se mire, y se repare, y se aprecie, y se procure saber para hacerlo; y en no sabiendo callar, que así se disfraza la ignorancia, porque es cosa, muy difícil bien notado, el conocer un necio, si es callado<sup>12</sup>.

La venganza por medio del símil constituye uno de los motivos principales de la sátira en la comicidad clásica: *Ridentem dicere verum / quid vetat?*<sup>13</sup>, dice Horacio en una máxima que bien pudiera servir para definir el carácter general de la literatura moral jocosidad y la propia esencia de la *pittura ridicola*. Desde un punto de vista socio-cultural y antropológico, el mono nos hace reír por su capacidad de imitar el comportamiento humano de un modo burlesco. La risa literaria según Aristóteles, Cicerón, Horacio y Quintiliano, llega a nuestro Siglo de Oro de la mano de la *res comica* y el *sermo iocosus* de la educación moral cristiana, creando un lugar común para la educación serioburlesca –*docere/delectare*– en el que lo ridículo está al servicio del conocimiento<sup>14</sup> (Fig. 3). Así lo reconoce el humanista Vincenzo Maggi en su *De ridiculis* (1550), que sirve de coda a la reconstrucción de la teoría aristotélica de la comedia<sup>15</sup>. Enmascarando al aristócrata que no sabe juzgar el valor del buen arte con una metamorfosis ridícula, el pintor busca provocar la irrisión en el espectador; una forma de anagnórisis por identificación del personaje que expresa la función satírica de la imagen.

Los simios están presentes tanto en la literatura y el imaginario popular de la época como en el universo simbólico –o jungla– de la corte. Son objeto de multitud de *exempla* en tanto que reflejo negativo del ser humano (*similitudo/degeneratio hominis*). Horst Woldemar Janson mostró cómo en la tradición medieval y renacentista la presencia del mono como símbolo de lo demoníaco en el cristianismo primitivo fue transformándose hacia una imagen pecaminosa del exceso: del sexo, la glotonería, la avaricia...<sup>16</sup>. El mono pasa a estar presente en el origen mismo del pecado –prefigura la caída de Adán y Eva en la Tentación–

<sup>12</sup> Lorenzo ORTIZ, *Ver; oír, oler, gustar, tocar: empresas que enseñan y persuaden su buen uso en lo político y en lo moral que ofrece el hermano Lorenço Ortiz de la Compañía de Jesús*, Lyon, Imprenta de Anisson, Posuel y Rigaud, a costa de Francisco Brugieres y Compañía, 1687, pp. 42-43. Cita tomada de: Leticia DE FRUTOS, *Cartas del navegar pintoresco. Correspondencia de pinturas en Venecia*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2011, p. 80.

<sup>13</sup> “¿Qué impide decir la verdad al que ríe?”, en HORACIO, *Sátiras* (Sátira I, Libro 1, 24 y 25), México D.F., Univ. Nacional Autónoma de México, 1993, p. 2.

<sup>14</sup> Sirva de ejemplo el grabado flamenco anónimo que acompaña al texto, cuyo carácter satírico queda reflejado en la leyenda escrita en las filacterias: *Laet dit bert ghelinten han / Oft ghy hilt hen myn bruyn wan Mi teunsdiene en wilt nyet syn / want ic u waerscoud(e) te uoren Ende(e)t waerscouwen uuyt scorste druyt / deed u springen ter uenster uuyt* [Mantén este panel cerrado si no quieres que me enfade / No es mi culpa, te advertí / Te avisé, y al final querrás saltar por la ventana].

<sup>15</sup> Véase el estudio y la traducción al castellano: Juan Carlos PUEO, *Ridens et ridiculus. Vincenzo Maggi y la teoría humanista de la risa*. Zaragoza, Anexos de Tropelías (Colección Trópica), 2001.

<sup>16</sup> Horst Woldemar JANSON, *Ape and Apes lore in the Middle Ages and the Renaissance*, Londres, The Warburg Institute & University of London, 1952 (reeditado en Lichtenstein por Kraus en 1976).



Fig. 3. Anónimo flamenco. *Laet dit bert ghelinten han [...]* Inicio del siglo XVI. Óleo sobre tabla. 58,8 x 44,2 cm. Collections artistiques de l'Université de Liège (Inv. 12013), Lieja.

desde su estatus de *figura diaboli*<sup>17</sup> (Fig. 4). La asociación tradicional con el sentido del gusto en una teoría de los humores medieval le conduce hacia el territorio del juicio o discernimiento entre lo bueno y lo malo, así como a aceptar un rol protagonista en la jerarquía de la fábula animalesca<sup>18</sup>. El simio glotón que sostiene una fruta deriva de la impostura y la acedia –también de la locura– hacia una construcción alegórica del gusto más compleja que nos encamina hacia valores estéticos.

En el debate creativo e iconográfico que se produce en torno a la representación de los cinco sentidos en el grabado flamenco de los siglos XVI y XVII, su significado alegórico adquiere mayor dimensión en relación a una cultura del placer a través de los sentidos. Su presencia, en tanto que lección sobre la falsedad y simulacro de la virtud, se hace patente para advertirnos del mal camino<sup>19</sup>. Karel Van Mander lo describe en *Van de Wtlegginghen der Figuren* –opúsculo que acompaña su *Schilder-Boeck*– de la siguiente forma: “Le singe ou simme représente l’homme qui s’écarte du droit chemin. Le singe incarne aussi le simulateur; lorsqu’il fait ses besoins, il s’empresse de tout couvrir, comme le simulateur cache ses défauts sous le manteau de la vertu”<sup>20</sup>. En este mismo contexto, Théodore de Bry va un paso más allá en una de sus series de grabados. En la pareja que forman *De hoopman van weisheyt* [El guardián de la sabiduría] y *De hoopman van narheit* [El guardián de la sinrazón o la insensatez], ofrece ejemplos del buen y el mal gobierno entre protestantes –Guillermo d’Orange– y católicos –Fernando Álvarez de Toledo– y, en este caso, el simio representa al gobernante envilecido por el desconocimiento y la hipocresía<sup>21</sup> (Fig. 5).

El empleo satírico de la imagen del simio sitúa al cortesano en uno de los lugares comunes más comprometidos de la sociedad según la tesis erasmista de que los momentos de mayor felicidad coinciden con los

<sup>17</sup> Véase el grabado de *La Bible historiée d’Antoine Vêrard* (París, hacia 1499) como ejemplo: JANSON, 1952, p. 125.

<sup>18</sup> *Ibid.*, pp. 239-260.

<sup>19</sup> Bert SCHEPERS, “La présence et le symbolisme des singes sans la société et la culture iconographique des Pays-Bas, 1500-1700”, en *Animaux Merveilleux. Leur représentation à l’époque de Plantin*, catálogo de exposición (Cabinet d’Estampes du Musée Plantin-Moretus, 5 de mayo-5 de agosto de 2007), Roland BAETENS et al., Amberes, Musée Plantin-Moretus, 2007, pp. 95-123.

<sup>20</sup> Cita entresacada de SCHEPERS, 2007, p. 101; Karel VAN MANDER, *Schilder-Boeck*. 1604, folo 118v según la edición de Doornspijk, Hessel Miedema Ed., 1994-1999, Libro I, pp. 406-407.

<sup>21</sup> SCHEPERS, 2007, p. 109.



Fig. 4. Pietro della Vecchia. *Santo Domingo y el demonio*. Hacia 1630. Óleo sobre lienzo. 69 x 102 cm. Indianapolis Museum of Art (Inv. 57.133), Indianápolis.



Fig. 5. Théodore de Bry. *De hoopman van narheit*. Hacia 1577-1578. Grabado calcográfico. 125 x 105 mm. Rijksmuseum (Inv. I 56.2), Ámsterdam.



Fig. 6. James Kirk (estampa) y Francis Barlow (dibujo). *The ass eating thistles*. Hacia 1760. 160 x 190 mm. Grabado calcográfico. The British Museum (Inv. 2011,7084.47.4), Londres.

de mayor necesidad. Erasmo es el responsable de que la risa sagrada se vista de risa humanista —o al revés y se difunda por Europa. Una forma de risión que, como señala Burucúa “solo se detiene en los umbrales de la misericordia”<sup>22</sup>. Pero De Bry no es el único que alude a este nuevo significado de la imagen del mono. Las fuentes emblemáticas aportan más acepciones que completan el sentido de la imagen en un contexto social contemporáneo para hacerla más próximas al lector. En nuestro caso, la flor de cardo que sostiene el mono podría proceder de una vía emblemática que tiene su origen en las *Metamorfosis* de Ovidio (Libro 7, 7.20-21) y se traduce en imagen por Alciato: el emblema *Contra los avarientos* en el que un jumento o asno cargado de ricos manjares se alimenta de cardo seco<sup>23</sup> (Fig. 6). La fuente literaria procede del pasaje “meliora proboque, deteriora sequor” [apruebo lo mejor, sigo lo peor] que, además, servirá de lema al emblemista SCH en su propia versión del tema. Y también conduce al entorno fabulístico de Esopo que sirve a Erasmo para bautizar el lema *Asinus et vitulus* (225). Por otra parte, Hernando de Soto en sus

<sup>22</sup> José Emilio BURUCÚA, *Corderos y elefantes. La sacralidad y la risa en la modernidad clásica (siglos XV a XVII)*, Buenos Aires-Madrid, Miño y Dávila Editores, 2001, p. 227.

<sup>23</sup> Es el caso de la lámina cuarta de la edición de las *Fábulas* de Esopo publicada por Robert Sayer en Londres (1760), cuya imagen aparece reproducida aquí como sexta figura.

*Emblemas Moralizadas* incluye –bajo el lema *Nemo in alienis sapiens*–, una escena en la que un mono es reprendido por un labriego al entrometerse en su huerto, haciendo referencia a la insensatez del mono entrometido. El comentario del emblema reza así: “Reprende el sabio a todos los que quieran saber mas de lo que puede alcançar la capacidad de su entendimiento. Y dizeles que no busquen ni escudriñen lo que es mas alto y mas fuerte que ellos: porque ninguno ha de procurar saber mas de lo q viere que comprehende su sujeto, midiendose con el”<sup>24</sup>. Con todo, el trasunto alegórico del simio se enriquece al incorporarse en determinados roles sociales y varía según sea el lema o coartada que sirve de fondo.

La clave, como reconocen Kris y Kurz, está en que el artista se enfrenta al príncipe lego como un experto; esto permite a Apeles burlarse de Alejandro. El mono deviene la imagen del sicofante, el hipócrita y el imitador fraudulento que ofrece un criterio artístico innoble. Al menos desde que Jenócrates de Sición y Duris de Samos –en el siglo IV a. C.– operaran este cambio en la apreciación del artista que resulta tan reveladora. Multitud de anécdotas sobre artistas del Renacimiento y sus patronos jalonan esta particular senda mítica y alegórica: Miguel Ángel y el papa Clemente VII, Donatello y el Patriarca de Venecia o Durero y el emperador Maximiliano. Así como Luciano y Séneca, padres del cinismo y la sátira, se ocuparon de reforzar la reivindicación desde la paradoja: “Veneramos las imágenes divinas, les rezamos y ofrecemos sacrificios, y, sin embargo, despreciamos a los escultores que las ejecutaron”<sup>25</sup>.

LA SONRISA DEL MONO. La risa es exclusiva del ser humano. Las razones que conducen a esta, partiendo de la torpeza y la fealdad, están sistematizadas en nuestra cultura desde Aristóteles. Ejemplo de lo que decimos es su categorización en la teoría literaria: sirva de ejemplo el método empleado por Alonso López el Pinciano en su *Filosofía antigua poética*, en la que pone por ejemplo de *cosa ridícula por fea* “un cuerpo o un rostro naturalmente feo y contrahecho” y de *obra ridícula por torpe* “las palabras y razonamientos de los simples, que hacen reír naturalmente, y de los hombres de placer, que hacen mil descuidos artificiosos para que ellos sean reídos”<sup>26</sup>.

Para Fernando Bouza esta es la función que cumplían algunas “sabandijas” de palacio y los animales que formaban parte del circo cortesano. El mono constituye un espejo de falsedad y, por tanto, su risa nunca puede ser tomada en serio, sino que debe ser interpretada como el efecto de la consciencia humana que se esconde detrás de la máscara. Esta es la definición que Covarrubias da a “mona”: “[...] La mona quiere hazer todo quanto vee hazer al hombre, y por esta razon algunos que apeteçen asemejarse a otros en algunas buenas acciones, no saliendo bien con la imitación, les llamamos monas destos tales”<sup>27</sup>. El rol del mono en la corte es de la imitación servil e inútil: otro disfraz más para la moral en un circo de enanos, locos y gente de placer<sup>28</sup>. El mismo autor utiliza el ejemplo recogido en un pasaje del *León prodigioso* de Cosme Gómez de Tejada de los Reyes sobre la diversidad de risas humanas para analizar sus categorías y el alcance de sus matices:

<sup>24</sup> Hernando de SOTO, *Emblemas moralizadas*, 1599 (edición facsímil de Carmen Bravo Villasante. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1983, fol. 54r).

<sup>25</sup> En KRIS y KURZ, 1982, p. 50, a partir de: Edgar ZILSEL, *Die Entstehung des Geniebegriffes*, Tübinga, 1926.

<sup>26</sup> Fernando BOUZA, *Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias. Oficio de burlas*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 1991, p. 92.

<sup>27</sup> Sebastián de COVARRUBIAS, *Tesoro de la lengua castellana o española...* Madrid, Luis Sánchez Impresor, 1611, fol. 553v.

<sup>28</sup> José Moreno VILLA *Locos, enanos, negros y niños en la corte española de los Austrias. Gente de placer que tuvieron los Austrias en la corte española desde 1563 a 1700*, Madrid, La Casa de España en México y Editorial Presencia, 1939. p. 36: “La corte se rodea además de animalitos, perros, cotorras, monas, etc. Puedo presentar una nota de los gastos de tela para vestir a la mona que tiene Magdalena Ruiz en el retrato tantas veces aludido. Y puedo presentar unos detalles de un inventario, que son muy elocuentes para el tema del feísmo en el siglo XVII. Dice así aquella nota: Vestidos para la mona: En 13 de octubre dos varas de raso verde y amarillo labrado para una saya a una mona que mandó su alteza vestir... (Cuentas particulares, M. II)”. Y en p. 37: “No fue esta mona la única favorecida. Otras merecieron los honores del retrato. Por un inventario de 1686 sé que existió un mico que aparece descrito así: ‘Una pintura de un mico en pie con una caña en la mano y un sayo blanco, de vara y cuarto de alto’. (Bellas Artes, Leg. I, fol. 51)”. Sabemos que Herrera también retrató a alguno de estos personajes (*ibidem.*, p. 77): “Bazan (Francisco). Loco, llamado vulgarmente ‘Anima del Purgatorio’. 1675-89: El retrato que le hizo Carreño se conserva en el Museo del Prado. También le retrató Francisco de Herrera, el Mozo, juntamente con otros enanos, un negro, un perro de juguete, animales y un bosque; pintura grande, de 6 metros de ancho por 3 y medio de alto, que el año 1694 estaba ya maltratada y en dos pedazos. No se conserva. (Inventario, 1686, Bellas Artes, leg. 1 y 9; Cuentas part., Z. 2)”.

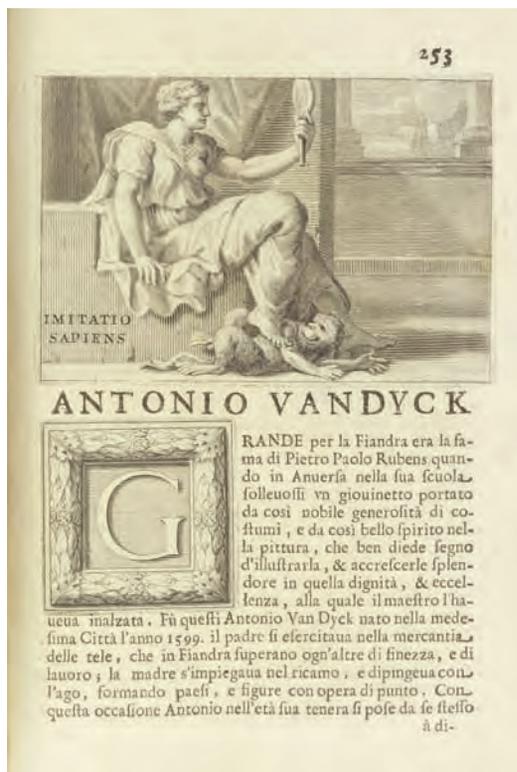


Fig. 7. Charles Errard (estampa). *Imitatio Sapiens* [Imitación sabia]. Frontispicio a la vida de Van Dycken *Le vite de' pittori, scultori e architetti moderni* de Pietro Bellori (Roma, 1672).

[...] no todas las risas humanas son fáciles de entender, aun de los mismos hombres, como ni las causas de donde nacen; unos ríen porque gozan verdaderos bienes y esto es liviandad, otros porque los males juzgan bienes y esto es ignorancia; unos viendo reír a otros y esto es bobería; aquellos sin saber de qué y esto es simplicidad; hay quien ríe de ver a otros llorar y esto es cruel envidia; y hay quien ríe de pesar y esto es llanto disimulado; hay risas a carcajadas y esto es locura y risitas a lo perro, siempre mostrando dientes y siempre mordiendo y esto es rabiosa intención. Finalmente, hay risas cultas que nadie las entiende<sup>29</sup>.

Más adelante, encontramos que Gómez de Tejada introduce a un cercopiteco —como nuestro mono de berbería— en el rol de cortesano que dirige un mal gobierno: “[...] sabed generosos brutos, que este Reyno tiene mui diferente estado del que pensais: oy lo gobierna, y tiraniza un Cercophiteco, Simio candato Ethyopico [...]”<sup>30</sup>.

Los protagonistas de la risa literaria en el Siglo de Oro tienen una naturaleza muy diversa desde un punto de vista social. En la parodia heroica, la caricaturización de reyes en bufones y de héroes en cobardes es un recurso habitual en la risa satírica<sup>31</sup>. El simio en el rol de “adulador de príncipes” de la obra de Gómez de Tejada recuerda que la carencia de conciencia humana y, al igual que el cercopiteco representado en el lienzo de Herrera, satiriza la figura del cortesano por su falta de criterio. Una fórmula de ingenio y agudeza al más puro estilo conceptista en el que la risa falsa y el desprecio de aquel que no sabe juzgar el arte se paga con sátira mordaz.

IMITATIO SAPIENS: EL PECADO DE LO SERVIL. La idea de *ars simia naturae* tiene amplio desarrollo en la literatura humanística y aparece ya en los textos sobre arte de comienzos del Cinquecento<sup>32</sup>. En la Crónica de Filippo Villani, por ejemplo, se denomina a un seguidor de Giotto como el “mono de la naturaleza” por su capacidad e imitar al detalle aspectos de la anatomía humana. La frase aparece nuevamente en Vasari y en Sandrart para, finalmente, reivindicarse bajo el lema *imitatio sapiens*; no es solo un artesano que imita servilmente la naturaleza, sino que su idea de esta es su virtud.

Pintar la risa es un desafío en los límites de la representación: *Et si vis similem pingere, pingere sonum*, retaba Eco<sup>33</sup>. La imitación artística incorpora una metáfora simiesca que aparecerá en los escritos de Filippo Villani, Giovanni Paolo Lomazzo, Giovanni Battista Armenini o Giovanni Pietro Bellori. En la *Iconologia* (1599) de Cesare Ripa el mono se convierte en imagen alegórica de dos conceptos clave en la representación: *Imitatione* y *Academia*. Y para Bellori —que introduce este concepto en el grabado que sirve de presentación para la vida de Van Dyck—, en realidad se trataría de dos partes de una misma metáfora:

<sup>29</sup> BOUZA, 1991, pp. 93-94, haciendo referencia a la p. 324 del *León prodigioso: apología moral entretenida y provechosa a las buenas costumbres, trato virtuoso y político* de Gómez de Tejada (Madrid, Francisco Martínez, 1636).

<sup>30</sup> GÓMEZ DE TEJADA, 1636, p. 414.

<sup>31</sup> Ignacio ARELLANO y Victoriano RONCERO (eds.), *Demócrito áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, Sevilla, Editorial Renacimiento, 2006.

<sup>32</sup> JANSON, 1952, p. 292 y ss.

<sup>33</sup> “Si quieres pintarme tal como soy, pinta el sonido”, en Fernando BOUZA, *Palabra e Imagen en la Corte. Cultura visual y oral de la nobleza en el Siglo de Oro*, p. 13, nota 1; a partir de la Décimo Magno AUSONIO, *Obras*, Madrid, Ed. Gredos, 1990, tomo II, p. 32.

*Imitatio Sapiens*, encarnada por una mujer, que es la reproducción juiciosa de la naturaleza; e *Imitatio Insapiens*, encarnada por el mono, referida a la reproducción servil de la naturaleza<sup>34</sup> (Fig. 7).

El juicio de las artes forma parte del *ethos* estamental de la aristocracia que rodea la Corte: “dar con mediano acierto el voto en la pintura es indicio de aver [sic] nacido entre paredes bien adornadas”, recomendaba Lorenzo Ortiz<sup>35</sup>. Para un noble, coleccionista y diletante como el marqués del Carpio, verse inmerso en esta querrela sobre la valoración de las artes con los propios artífices no es más que el producto de un enfrentamiento largamente anunciado. Conceptos como *giudizio*, *grazia*, *sprezzatura* o *nobilità* llevaban lago tiempo transitando de las páginas de la literatura humanística a la teoría de las artes, y viceversa. Tantos como las múltiples formas de la risa renacentista –risa burguesa, campesina y plebeya, y humanista<sup>36</sup>– que subyace a la literatura y el arte. La pasarela que comunica los textos de Castiglione sobre la instrucción del cortesano con las palabras de Bellori –sobre un concepto tan fundamental de la representación como es la imitación–, zozobra ante el encuentro súbito de artistas y cortesanos. Las pretensiones culturales de la nobleza y las rogativas del artista por ennoblecer su profesión conducen al dilema de quién es el juez legítimo de este enjuiciamiento en las artes.

En la imagen del mono sonriente subyace una noción de genio-idea igual a la defendida por Bellori en su alegato sobre la “Estética de la Belleza” presente en el discurso de 1664 en la Academia de San Lucas romana, para el que retoma –de un modo plenamente continuista– el discurso de Zuccaro en 1607 en su *L’Idea de’ Pittori, Scultori ed Architetti*, ya que dar ‘idea’ del reto que supone la representación de lo bello no es algo innato sino que ha de estar sublimado y perfeccionado por el artista que selecciona de entre las cosas bellas de la Naturaleza. Aunque como reconoce Miguel Morán en su edición crítica del texto, “si para Zuccaro la Idea aún era una manifestación del logos, para Bellori coincide ya con una idea de la Belleza, lo que le aleja definitivamente de los planteamientos neoescolásticos de aquél”<sup>37</sup>; y después señala que la defensa o afirmación de una “Estética de la Belleza” completamente independiente de las cuestiones teológicas y gnoseológicas, es uno de los mayores logros de la crítica de arte del siglo XVII. Pero las lecturas que hace un pintor o un *connoisseur* de este mismo concepto siguen siendo irreconciliables. Es el fundamento de la imitación sabia –*imitatio sapiens*– como contrapunto de la copia naturalista de lo real –por tanto, servil– el que permite crear el topos del engaño deliberado por parte del pintor<sup>38</sup>.



Fig. 8. Francisco Fernández (estampa). *Potentia ad actum tamquam tabula rasa* [La potencia es al acto como la tabla rasa]. Lámina que acompaña los *Diálogos de la pintura* de Vicente Carducho (Madrid, 1633).

<sup>34</sup> Sirva tan solo como anécdota el hecho de que Marco Boschini llamaba al pintor Pietro della Vecchia *L'è simia di Zorzon* [Giorgone] como mero imitador servil del maestro (ed. 1966, p. 536, en FRUTOS, 2011, pp. 90-91, nota 24).

<sup>35</sup> BOUZA, 1990, p. 94, nota 9. Lorenzo ORTIZ, *Memoria, entendimiento y voluntad. Empresas que enseñan y persuaden su buen uso en lo moral y en lo político*, Sevilla, Juan Francisco de Blas, 1677, fol. 26r.

<sup>36</sup> BURUCÚA, 2001, p. 208 y ss.

<sup>37</sup> Giovan Pietro BELLORI, *Vidas de pintores*. Edición a cargo de Miguel Morán. Madrid, Akal, 2005, p. 41, nota 3.

<sup>38</sup> Karin HELLWIG, *La literatura artística española del siglo XVI*, Madrid, Visor, La Balsa de la Medusa, 1999, pp. 89-90.

Del mismo modo que “selecciona”, el artista defiende y reivindica su “selección” más allá del mero juicio estético que pudiera ofrecer un conocedor o coleccionista. Por ello, y al margen de que la obra de Herrera exista o no, la anécdota de Palomino sirve como denuncia para evidenciar los excesos de la imitación que conducen al sendero de lo servil. Un recurso literario al más puro estilo conceptista en el que la función alegórica de la imagen remite a la pintura como ciencia especulativa capaz de dar respuesta al reto de pintar la risa del mono en la línea de la tradición del pintor docto (Fig. 8). Una muestra más de aquel “pincel soberano” que, una vez mojado en el entendimiento, se sirve de la sátira en su reivindicación.

**ALEJANDRO MARTÍNEZ** es doctor en Historia del Arte por la UAM, donde en 2015 leyó su tesis doctoral sobre la cultura artística del pintor Luis Paret y Alcázar (1746-1799) bajo la dirección de los profesores Felipe Pereda y Antonio Urquizar. Recientemente, ha publicado para la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando (RABASF) la *Historia de las Artes entre los Antiguos* (2014) de J. J. Winckelmann, basándose en la traducción original de Diego Antonio Rejón de Silva, y ha sido, junto a Esperanza Navarrete, editor científico y literario del volumen titulado *Patrimonio en conflicto. Memoria del botín napoleónico recuperado (1815-1819)*, publicado por la RABASF y la Diputación de Álava.

e-mail: alexalabustia@yahoo.es

# Jovellanos y Ceán Bermúdez, hacia una historia de las artes en España

## Jovellanos and Ceán Bermúdez, toward a History of the Arts in Spain

Miriam Cera Brea

Universidad Autónoma de Madrid

Fecha de recepción: 25 de abril de 2015  
Fecha de aceptación: 29 de junio de 2015

*Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*  
vol. 26, 2014, pp. 55-68  
ISSN. 1130-551

<http://dx.doi.org/10.15366/anuario2014.26>

### RESUMEN

En este artículo presentamos una carta inédita que ahonda en la estrecha colaboración de Gaspar Melchor de Jovellanos y Juan Agustín Ceán Bermúdez, particularmente decisiva para la producción historiográfica del segundo. Si bien son conocidas las recomendaciones e informaciones artísticas remitidas a Ceán, esta carta refleja la implicación de Jovellanos en las *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su Restauración* como parte de un proyecto global que permitiese el desarrollo de una literatura artística al nivel del patrimonio cultural español.

### PALABRAS CLAVE

Jovellanos. Ceán Bermúdez. Historia. Arquitectos. Carta.

### ABSTRACT

This article presents an unpublished letter which sheds light on the close collaboration between Gaspar Melchor de Jovellanos and Juan Agustín Ceán Bermúdez, and is particularly significant for the historiographical works of the latter. Despite the fact that the suggestions and information sent to Ceán are well-known, this letter reflects the involvement of Jovellanos in the *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su Restauración* as part of a global project which made it possible for an artistic literature, at the height of the Spanish artistic heritage, to develop.

### KEY WORDS

Jovellanos. Ceán Bermúdez. History. Architects. Letter.

---

La academia de la Historia, [...] determinó que el académico don Juan Agustín Ceán Bermúdez recogiese todas las noticias pertenecientes á la vida y obras del señor Jove Llanos, por haber sido testigo inmediato de sus primeros estudios y de sus progresos, hasta que el destierro y las persecuciones los separaron, y por haber recuperado y poseído la mayor y mas preciosa parte de sus escritos<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ, *Memorias para la vida del Excmo. Señor D. Gaspar Melchor de Jovellanos, y noticias analíticas de sus obras*, Madrid, 1814, s/f (“prólogo”).

De este modo Juan Agustín Ceán Bermúdez (1749-1829) justificaba la relevancia de su autoría en el más significativo perfil biográfico de Melchor Gaspar de Jovellanos (1744-1811) que tras el fallecimiento de éste viera la luz<sup>2</sup>. Ciertamente, era él la persona más adecuada para tal biografía y en este sentido, resulta imposible analizar su figura y su obra sin referirse a la estrecha relación que mantuvo con su protector Jovellanos hasta la muerte de éste. La presencia de Jovellanos en la obra de Ceán –que trascendería incluso tal fallecimiento– es, como sabemos, uno de los rasgos más característicos dentro de la producción de Juan Agustín. En esta ocasión pretendemos dar a conocer una muestra más de la relevancia fundamental que el estrecho vínculo entre ambos asturianos tuvo para la historia del arte.

Esta relación tuvo su origen en los lazos de amistad familiares que posibilitaron la entrada en contacto de ambos, oriundos de Gijón, ya durante su época de juventud<sup>3</sup>. A pesar de algunas contradicciones entre los diferentes biógrafos, señaladas por José Clisson Aldama<sup>4</sup> y mucho más recientemente por Manuel Álvarez-Valdés y Valdés<sup>5</sup>, parece claro que Ceán ejerció de paje de Jovellanos desde 1764, año en el que éste comenzaba sus estudios en Alcalá de Henares<sup>6</sup>, siguiéndole en sus traslados a Sevilla, donde Jovellanos llegó como Alcalde de la Cuadra de la Audiencia<sup>7</sup> (1768) y posteriormente a Madrid, tras ser nombrado Alcalde de Casa y Corte de Carlos III (1778).

Durante estos años, Ceán se vio amparado por la protección de Jovellanos, quien lo introdujo tanto en los ambientes oficiales como en los círculos culturales sevillanos y de la capital. Así, tuvo la oportunidad de estudiar con el pintor Anton Raphael Mengs<sup>8</sup> y de asistir a la tertulia del Conde de Campomanes, donde conoció a Francisco Cabarrús<sup>9</sup>, quien a petición de Jovellanos, lo admitió bajo sus órdenes en el Banco de San Carlos, como oficial segundo en la Teneduría General de Libros<sup>10</sup>. Durante estos años Ceán trabajó

<sup>2</sup> Javier BARÓN THAIDIGSMANN, “Prólogo” en Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ, *Memorias para la vida de Jovellanos*, Gijón, 1989, p. VII.

<sup>3</sup> José Clisson Aldama, principal biógrafo de Ceán Bermúdez, aportó abundante información sobre la relación entre ambos personajes, hasta el punto de plantear un remoto parentesco que los habría unido, proponiendo además que la educación de Ceán habría podido transcurrir en casa de los Jovellanos. José CLISSON ALDAMA, *Juan Agustín Ceán-Bermúdez, escritor y crítico de Bellas Artes*, Oviedo, 1982.

<sup>4</sup> *Ibidem*, pp. 41-42.

<sup>5</sup> En su estudio sobre Jovellanos y su entorno, Manuel Álvarez-Valdés analizó el origen de ambos, así como el comienzo de tan estrecha amistad. Manuel ÁLVAREZ-VALDÉS Y VALDÉS, “Orígenes, posteridad y afines de Ceán Bermúdez”, *Noticia de Jovellanos y su entorno*, Gijón, 2006, pp. 625-645. Además en esta obra Álvarez-Valdés actualizó la bibliografía sobre Ceán Bermúdez, pp. 629-630.

<sup>6</sup> El 3 de noviembre de 1763, Jovellanos –que ya había recibido en Burgo de Osma el grado de Bachiller en Leyes en 1761 y en la Universidad de Santo Tomás de Ávila el de Licenciado, Doctor y Maestro en Cánones en 1763– obtuvo una beca para el Colegio Mayor de San Ildefonso (Universidad de Alcalá de Henares), donde desde 1764 proseguiría los estudios eclesiásticos que había comenzado en Asturias. Allí permanecería –con algún viaje a su tierra natal– hasta octubre de 1767, estudiando derecho romano, economía e historia. Sobre la biografía jovellanista véase José Miguel CASO GONZÁLEZ, *Jovellanos*, Madrid, 2002. Por su parte, Daniel Crespo y Joan Domenge ofrecen de manera breve, un brillante perfil biográfico de Jovellanos, así como su actualización bibliográfica. Daniel CRESPO DELGADO y Joan DOMENGE I MESQUIDA, *Memorias histórico-artísticas de arquitectura (1805-1808)*, Madrid, 2013, pp. 13-55.

<sup>7</sup> Posteriormente llegaría a juez del Real Protomedicato sevillano (1773), y a oidor de la mencionada Audiencia (1774). Participó asimismo en la creación de la Real Sociedad Patriótica Sevillana (1777).

<sup>8</sup> Esta estancia bajo la supervisión del “pintor filósofo” constituyó la continuación de su estudio de la práctica pictórica comenzado en Sevilla bajo la dirección del pintor Juan de Espinal. Sin embargo, ésta resultó muy fugaz y no tendría mayor repercusión, pues como sabemos, Ceán decidiría cambiar los pinceles por la pluma. CLISSON, 1982, pp. 50-54.

<sup>9</sup> A Cabarrús (1752-1810) se debió precisamente la iniciativa para la creación del Banco de San Carlos en 1782. Este financiero de origen francés gozó de la amistad de políticos como el Conde de Floridablanca y el Conde de Campomanes y en 1789 recibió de Carlos IV el título de conde de Cabarrús. A pesar de ello y de su impulso a destacados proyectos como la creación de la Compañía de Comercio de Filipinas, su carrera se truncaría debido a desavenencias políticas, llegando a ser encarcelado en 1790 por un supuesto fraude. Posteriormente recuperaría la libertad y el peso político, tanto durante el reinado de Carlos IV como, especialmente durante el mandato de José Bonaparte gracias a su condición de afrancesado. Sobre esta figura véase Ovidio GARCÍA REGUEIRO, *Francisco de Cabarrús: un personaje y su época*, Madrid, 2003.

<sup>10</sup> Archivo del Banco de España, Libro de empleados que han pertenecido al Banco Central, legajo nº 468. CLISSON, 1982, p. 56.

además amistad con figuras de la talla de Leandro Fernández de Moratín y Francisco de Goya (Figs. 1 y 2). Sin embargo, esta inextricable unión entre ambos no solo conllevó beneficios para él, sino que también le hizo partícipe directo y víctima del infortunio de su protector. El alejamiento de la Corte de Jovellanos durante el último decenio del siglo XVIII<sup>11</sup>, que conllevó su destierro en Asturias en 1790, acarreó también el traslado de Ceán a Sevilla, calificado por su biógrafo como “un destino que realmente será un destierro en Sevilla”<sup>12</sup>. Afortunadamente, la expulsión de ambos de la Corte les posibilitaría la realización de viajes que traerían consigo el acceso a archivos y obras de arte, y la entrada en contacto con eruditos, que a la postre se revelarían fundamentales para sus trabajos.

Conocida es la aportación trascendental de Jovellanos a la historia del arte<sup>13</sup>, tanto de manera directa, a través de sus escritos, como indirecta, remitiendo noticias artísticas a ilustrados de su entorno como Antonio Ponz<sup>14</sup>, Eugenio Llaguno<sup>15</sup> y, naturalmente, el propio Ceán. En el caso de este último, la deuda intelectual es notable, puesto que además del intercambio de información mantenido por ambos hasta prácticamente el fallecimiento de Jovellanos en 1811<sup>16</sup> –del que se tiene constancia a través de la correspondencia conservada–, hay que añadir el influjo del pensamiento jovellanista en Ceán Bermúdez, que llevaría a este último a adoptar algunas de las tesis de Jovellanos<sup>17</sup>, pero también a reivindicar su figura en numerosas ocasiones<sup>18</sup>. Bajo nuestro punto de vista cabría realizar un análisis global de la presencia del erudito asturiano en la entera producción de Ceán Bermúdez, para determinar el alcance de la misma. Sin embargo, nuestro objetivo reside en esta ocasión, en presentar la importancia directa que Jovellanos tuvo en la publicación de las *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su Restauración*<sup>19</sup>, corroborada gracias a una fuente de primera mano, una misiva a día de hoy inédita.

<sup>11</sup> Este alejamiento de la Corte se produjo como consecuencia de la caída en desgracia del Conde de Cabarrús (v. n. 9).

<sup>12</sup> CLISSON, 1982, p. 64.

<sup>13</sup> Además de la información suministrada por los biógrafos de Jovellanos, destacan Javier BARÓN THAIDIGSMANN, *Ideas de Jovellanos sobre arquitectura*, Oviedo, 1985; Luis LÓPEZ SUÁREZ, “Jovellanos, Herrera y El Escorial”, en Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla (coord.), *Literatura e imagen en El Escorial: Actas del Simposio*, 1996, pp. 405-432; José Antonio SAMANIEGO BURGOS, “Jovellanos y las bellas artes”, *Cuadernos de investigación*, nº 4-5 (2010-11), pp. 313-356; y CRESPO Y DOMENGE, 2013, pp. 29-41.

<sup>14</sup> Jovellanos proporcionó a Antonio Ponz diversas informaciones que contribuyeron de manera decisiva a enriquecer el *Viage de España* del valenciano. CRESPO Y DOMENGE, 2013, pp. 33-36. Sobre la obra de Ponz véase Daniel CRESPO DELGADO, *Un viaje para la Ilustración. El Viaje de España (1772-2794) de Antonio Ponz*, Madrid, 2012.

<sup>15</sup> En sus *Diarios*, Jovellanos dejaba constancia el 18 de julio 1795 de una “carta confidencial al Sr. Llaguno sobre pretensión de la Abadía”. Afirmaba darle “noticias del viaje, de los fueros adquiridos”, y hablarle de arquitectos. Gaspar Melchor de JOVELLANOS, *Diarios*, Oviedo, 1953-55, t. II, p. 135.

<sup>16</sup> Como muestra de ello, véanse algunas de las cartas de Jovellanos a Juan Agustín Ceán Bermúdez, transcritas en las *Obras Completas* del primero, como la remitida desde Gijón el 2 de agosto de 1795, recogida en Gaspar Melchor de JOVELLANOS, *Obras Completas*, Oviedo, 1984, t. III, pp. 129-131.

<sup>17</sup> Jovellanos recogió la tesis acerca del origen oriental del gótico –surgida a finales del siglo XVII– en su *Elogio de Ventura Rodríguez*, proponiendo un origen “ultramarino” de la arquitectura gótica. Éste sería incorporado por Ceán a su discurso en su *Descripción artística de la Catedral de Sevilla* (Sevilla, 1804), pero especialmente en las *Noticias*, llegando a contradecir el discurso de Llaguno. Sobre esta teoría oriental véanse Matilde MATEO, “La busca del origen del Gótico. El viaje de Thomas Pitt por España en 1760”, *Goya*, nº 292 (2003), pp. 9-22 y Nieves PANADERO PEROPADRE, “Teorías sobre el origen de la arquitectura gótica en la historiografía ilustrada y romántica española”, *Anales de historia del arte*, nº 4 (1993-94), pp. 203-213. Acerca de la “reelaboración de los nuevos caracteres” de la arquitectura española Fernando MARIAS, “Cuando el Escorial era francés: problemas de interpretación y apropiación de la arquitectura española”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. XVII (2005), pp. 29-30.

<sup>18</sup> A modo de ejemplo, véase el manuscrito del [Discurso de Juan Agustín Ceán Bermúdez ante la Real Academia de la Historia presentando el discurso preliminar a las *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España* de Eugenio Llaguno y Amírola], BNE, ms. 21.456/7. En él, dedicado a la memoria de Jovellanos, Ceán reconocía –evidenciando una profunda emoción– deberle su educación y el estímulo para profundizar en el estudio de las bellas artes.

<sup>19</sup> Eugenio LLAGUNO Y AMIROLA y Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su Restauración*, Madrid, 1829 (4 vols.).



Fig. 1. Francisco de Goya, *Retrato de Jovellanos en el Arenal de San Lorenzo*, ca. 1782. Óleo sobre lienzo, 185 x 110 cm © Museo Nacional Colegio de San Gregorio. Valladolid. Museo de Bellas Artes de Asturias, Oviedo, España (depósito).



Fig. 2. Francisco de Goya, *Retrato de Juan Agustín Ceán Bermúdez*, ca. 1783-1785. Óleo sobre lienzo, 84 x 62 cm. Colección particular.

Las vicisitudes que afectaron a esta obra fundacional de la historiografía arquitectónica en España son en general conocidas. Llaguno fue el autor del manuscrito original, tras la petición de José Nicolás de Azara a finales de los años sesenta de noticias sobre nuestra arquitectura para la reedición de las *Vite degli architetti* de Francesco Milizia<sup>20</sup>. No obstante el abundante material reunido por Llaguno, éste no llegó a publicarlo, aunque en los libros de actas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando volvería a hacerse mención a él. En junta particular de 29 de diciembre de 1770, Ignacio de Hermosilla, secretario de la Academia, recogía las disposiciones acordadas con respecto a la publicación de las *Antigüedades Árabes*<sup>21</sup>, y añadía que dicha obra habría de ir acompañada por un “catálogo historiado de los Arquitectos que han florecido en España con mucha crítica, juicio y diligencia por D. Eugenio Llaguno”<sup>22</sup>, que se encontraba en su poder.

Como sabemos, este proyecto no llegó a ver la luz según la idea concebida por Hermosilla, y la siguiente noticia conocida de la obra de Llaguno la ofreció precisamente Jovellanos en su *Elogio de D. Ventura Rodríguez*<sup>23</sup>. En él, tras referirse a su propio interés por componer una historia arquitectónica, daba noticia del trabajo de Llaguno. Jovellanos, quien había tenido ocasión de consultarla, no escatimaba en elogios al referirse a las *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su Restauración*:

Entraría yo gustoso á investigar las causas de esta revolucion [arquitectónica]<sup>24</sup>, y á señalar su principio y progresos mas detenidamente, si no supiese que me ha precedido en este empeño uno de aquellos literatos que nada dexan que hacer á otros en las materias que ilustran, y cuyas obras llevan siempre sobre sí el sello de la perfeccion. El público tendrá algún día acerca de este punto y [de] los demas relativos á nuestra arquitectura en las épocas de su restauración y última decadencia mucho más de lo que puede esperar, quando el sabio y modesto autor de la obra intitulada: *Noticias de los arquitectos y arquitectura en España desde su restauración*, le haga participante del riquísimo tesoro que encierra. Los hechos y memorias más exáctas: las relaciones más fieles y completas: los juicios más atinados e imparciales se encuentran allí escritos en un estilo correcto, elegante y purísimo, apoyados en gran copia de documentos raros y auténticos, é ilustrados con mucha doctrina y muy exquisita erudición. Por eso nos abstenemos de propósito de entrar en tales indagaciones; pero miéntras nos dolemos de que la nación carezca de esta preciosa obra, que un día le hará tanto honor, queremos tener el consuelo de anunciársela, anticipando al público tan rica esperanza, y al autor de este sincero testimonio de aprecio y gratitud, á que su aplicación y talentos le hacen tan acreedor<sup>25</sup>.

Sin embargo, Llaguno fallecería el 10 de febrero de 1799 sin verla publicada, suponemos que debido a sus numerosas ocupaciones de carácter público<sup>26</sup>. Según Ceán, un año antes del fallecimiento de Llaguno,

<sup>20</sup> La publicación en 1768 de las *Vite de più celebri architetti d'ogni nazione e d'ogni tempo. Precedute di un saggio sopra l'architettura* de Francesco Milizia, cuya primera edición apareció en 1768, provocó la indignación de José Nicolás de Azara, amigo del italiano, y de Llaguno, ante la casi total ausencia de arquitectura española. La correspondencia mantenida entre Azara y Llaguno deja claro su disgusto ante este particular, y cómo el diplomático español había pedido a Llaguno informaciones relativas a nuestra arquitectura, ya presentes en la edición aparecida en Parma en 1781 bajo el título, *Memorie degli architetti antichi e moderni*. Xavier DE SALAS, “Cuatro cartas de Azara a Llaguno y una respuesta de éste”, *Revista de ideas estéticas*, 4 (1946), pp. 99-104. Esta cuestión ha sido recogida prácticamente por toda la literatura posterior, véase entre otros, Javier JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, “El diplomático José Nicolás de Azara, protector de las bellas artes y las letras”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LXXXI (2000), p. 64.

<sup>21</sup> El proyecto de las *Antigüedades árabes* había de estar integrado por grabados de Granada y Córdoba dibujados por José de Hermosilla, Juan de Villanueva y Juan Pedro Arnal, junto a los textos explicativos de Hermosilla, y tal y como se desprende de esta junta, el “catálogo historiado de los Arquitectos” de Llaguno. Finalmente sólo fueron publicadas las láminas. Delfín RODRÍGUEZ RUIZ, *La memoria frágil, José de Hermosilla y las antigüedades árabes*, Madrid, 1992.

<sup>22</sup> ARABASF, *Juntas Particulares, 1770-1775*, sign. 3/122. Citado por primera vez en Delfín RODRÍGUEZ RUIZ y Carlos SAMBRICIO, “El Conde de Aranda y la arquitectura española de la Ilustración” en José Antonio FERRER BENIMELI (com.), *El Conde de Aranda*, Zaragoza, 1998, p. 150.

<sup>23</sup> Leído en la Real Sociedad de Madrid el 19 de enero de 1788 y posteriormente publicado. Melchor Gaspar de JOVELLANOS, *Elogios pronunciados en la Real Sociedad de Madrid*, Madrid, 1788-90.

<sup>24</sup> Se refería Jovellanos a la “renacida arquitectura” de la mano de Villalpando, Toledo y Herrera.

<sup>25</sup> JOVELLANOS, 1788-90, pp. 160-161.

<sup>26</sup> Jovellanos corroboró este hecho en una carta dirigida a Antonio Valdés y Bazán el 23 de febrero de 1799. En ella afirmaba: “Instéle muchas veces a que las publicase, y aunque fuese un trabajo lleno de erudición y buen gusto, y que sin duda sería bien

éste le había ofrecido su manuscrito para que él mismo lo integrase en su *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España* (Madrid, 1800), algo a lo que el asturiano se habría negado debido a la estructura cronológica del manuscrito –frente al orden alfabético del *Diccionario*–, pero también porque la entidad del mismo lo hacía merecedor de una publicación independiente. Al parecer, tras la muerte de Llaguno, Ceán heredó el manuscrito, junto a muchos otros papeles relativos al mismo asunto. Paralelamente, Jovellanos se dirigió a Antonio Valdés –encargado de los oficios testamentarios de Llaguno– el 23 de febrero de 1799<sup>27</sup>, solicitándosele con la intención de publicarlo, tras añadirle informaciones que Ceán había recabado, a las que incorporaría una biografía que él mismo se encargaría de redactar<sup>28</sup>.

Como sabemos, este proyecto no fue llevado a cabo, o al menos no de la forma planteada por Jovellanos, con toda probabilidad a consecuencia de las dificultades políticas que desembocaron en su encarcelamiento en Palma de Mallorca<sup>29</sup>, en paralelo con el destierro de Ceán Bermúdez en Sevilla. Ceán trabajaría en la publicación del manuscrito durante casi tres décadas, llevando a cabo un encomiable esfuerzo de clasificación y ampliación, de manera que su trabajo llegaría prácticamente a superar el de su antecesor.

Sin embargo, la implicación de Jovellanos en la publicación de las *Noticias* trascendería la distancia física que por imposición, lo separaba de su paisano y amigo. De la misma forma que durante la composición del *Diccionario*, su protector lo había ayudado y aconsejado, no limitándose al suministro de noticias, sino también ofreciéndole su parecer acerca del método y la estructura de la obra<sup>30</sup>, su figura sería determinante en este nuevo trabajo. Esta implicación se encuentra reflejada en la carta a la que más arriba hemos hecho mención, de la que ya había dado noticia Julián Martín Abad, fechada el 4 de febrero de 1808, y conservada en la Biblioteca Nacional<sup>31</sup>. Al encontrarse desprovista de firma, Martín Abad identificó a su autor como “un amigo o aficionado a las Bellas Artes” y a su destinatario como Juan Agustín Ceán Bermúdez. Acerca de esto último no cabe duda, puesto que el autor de la misma, se dirige a él como “Sr. Editor”, tal y como era conocido Ceán, gracias a su trabajo orientado a la publicación de las *Noticias de los arquitectos*, sobre que la versa la misma. Con respecto a su destinatario, al carecer de firma, la identificación sería en principio más problemática; en este sentido cabe aclarar que la mayor parte de la carta fue redactada de puño distinto al de su autor, a excepción de algunos añadidos en el cuerpo de la misma, según se nos explica al final de ella:

Se dictó en la cama, y va de mano agena, porque la cabeza anda débil y algo dolorida. Así salió ello. Las ideas se han repetido más veces, mas ahora van algo más ordenadas á Dios” [Rúbrica]. 4 de febrero 1808.

No obstante esta ausencia de firma, hemos de atribuirle a Gaspar Melchor de Jovellanos, en primer lugar por ambas caligrafías, perfectamente vinculables a éste en los añadidos y el párrafo que venimos de

recibido del público, siempre fue dilatándolo, aspirando a darle más perfección, cosa que apenas era posible, ni le permitían los cargos importantes a que hubo de consagrar su primera atención”. Recogida en JOVELLANOS, 1984, t. III, pp. 421-424.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 421.

<sup>28</sup> Seguramente corresponda con el manuscrito referido por Apráiz, que podría tratarse de una copia del propio Ceán Bermúdez, lamentablemente hoy perdida, Ricardo de APRÁIZ, “El ilustre alavés don Eugenio Llaguno y Amirola”, *Boletín de la Real Sociedad Vascongada de Amigos del País*, 4 (1948), pp. 57 y 60-61.

<sup>29</sup> Sobre la reclusión de Jovellanos en la Cartuja de Valldemosa primero y en el Castillo de Bellver posteriormente, véase Ángel R. FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, *Jovellanos y Mallorca*, Palma de Mallorca, 1974, pp. 25-51.

<sup>30</sup> Prueba de ello es la carta de 29 de noviembre de remitida a Ceán por Jovellanos, a quien recordaba a propósito del *Diccionario*: “Tengo dicho que tu obra debe salir en forma de diccionario. Los artículos por consiguiente deben sujetarse a un orden alfabético [...]”. Trabajas tu prólogo con la historia y plan de la obra, y la echas a volar. ¿Dirás que esperas aún noticias? No importa: al fin del diccionario se pone un apéndice, y si toda tu vida trabajas y adelantas tu empresa, cuanto adelantes puede entrar en apéndices, con la comodidad de que si se hace alguna edición, se incorporará todo en su lugar. Esto tiene otra ventaja, y es que así puedes prevenir la obra en que trabaja Bosarte, la cual siempre dañará la tuya porque al fin, tendrá más apoyo de dinero y protección [...]” Tras ello pasaba a recomendarle que solo incluyese artistas de mérito conocido, reducir cada cédula “al mínimo posible”, “que el estilo sea cerrado y puro, sin difusión ni desigualdad”, así como huir del elogio gratuito. JOVELLANOS, 1984, t. III, pp. 170-171.

<sup>31</sup> BNE Ms. 21455/2. Julián MARTÍN ABAD, “Obras manuscritas y papeles de Ceán Bermúdez en la Biblioteca Nacional”, *Boletín del Centro de Estudios del siglo XVIII*, 1 (1991), p. 13. Ya hicimos mención a ella en nuestro trabajo “Los inicios de la-

citar y a su secretario Manuel Martínez Marina en el cuerpo de la carta<sup>32</sup>. Tal autoría no entraría en contradicción con la salud algo delicada del autor a la que en dicho párrafo se hace referencia<sup>33</sup>, puesto que fue redactada tres años antes del fallecimiento de Jovellanos, cuando aún se encontraba en Palma de Mallorca y dos meses antes de su excarcelación<sup>34</sup>. En cualquier caso, esta atribución estaría refrendada esencialmente por el contenido, e incluso en última instancia, por la actitud con la que su autor se dirigía al “Editor”, marcada por un tono didáctico, muy acorde con la relación que ambos eruditos mantuvieron durante toda su vida (Fig. 3).

Las informaciones que este documento arroja resultan sumamente interesantes. Comienza abordando un intercambio de papeles e información que entre ambos estaba teniendo lugar: Ceán habría hecho llegar a su interlocutor, algún manuscrito de las *Noticias de los arquitectos*, mientras que este último le habría remitido informaciones —a las que se refiere como “los versos consabidos”— y dibujos. Las líneas siguientes nos aclaran que la mayor parte de ellos están relacionados con el arquitecto mallorquín “Guillermo” [Guillem] Sagra, que quedaban a disposición de Ceán, en quien recaería el “gusto de extractar, combinar, y ordenar sus noticias”. Se trataría por tanto, de datos relativos a la arquitectura de Mallorca, lo cual no hace sino confirmar la identidad de Jovellanos como autor de la carta. En este sentido, hemos de recordar las abundantísimas informaciones sobre esta arquitectura —fundamentalmente sobre la lonja, el castillo de Bellver y sobre la catedral de Palma—, recogidas por Jovellanos durante su encierro forzoso en dicho castillo. Éstas darían lugar a las *Memorias histórico-artísticas de arquitectura*, que no se habían publicado íntegramente hasta el hallazgo de Daniel Crespo y Joan Domenge del manuscrito original en el Archivo General de Palacio. Tal y como el trabajo de Crespo y Domenge demostró, este manuscrito parece contener los textos originales enviados por Jovellanos a Ceán, e incluyen dibujos inéditos y variaciones textuales<sup>35</sup>.

A continuación, se permitía opinar abiertamente sobre la obra, desaconsejándole la inclusión de notas extensas y demostrando ser consciente de que la amplitud de lo recabado por Ceán, que a su juicio, superaba el manuscrito original:

Porq<sup>e</sup> suponiendo q<sup>e</sup> las noticias para ella recogidas, sean, no digo el doble, sino acaso el decuplo de las memorias q<sup>e</sup> va á publicar ¿como es posible que las pueda acomodar en forma de notas; q<sup>e</sup> como quiera q<sup>e</sup> sean escritas parezcan prolixas, y fátigan al más valiente delos lectores?

Por ello, le proponía un nuevo plan para la obra, cuyas partes vendrían determinadas por el carácter de cada noticia, que podía ser de tres tipos: acerca de la arquitectura en general, sobre los edificios con-

---

historiografía arquitectónica en España: las *Noticias de los arquitectos* y la problemática de su doble autoría” en *Actas del I Congreso de Teoría y Literatura artística en España. Siglos XVI, XVII y XVIII*, Universidad de Málaga, n. 43 (en prensa).

<sup>32</sup> La de Martínez Marina puede comprobarse en CRESPO Y DOMENGE, 2013, “ilustraciones”, p. 337, 340 y 350. Deseamos manifestar nuestro agradecimiento a Daniel Crespo por sus sugerencias, dado su gran conocimiento de ambas caligrafías y de la biografía de Jovellanos.

<sup>33</sup> Jovellanos gozó en general de buena salud durante la mayor parte de su vida, aunque a partir de los 50 años ésta comenzó a resentirse, y a partir de los sesenta se vio agravada. Recordemos cómo en 1809 Jovellanos tenía casi 65 años y una vida de avatares a sus espaldas, especialmente desde su apresamiento en 1801. En junio de 1808, apenas dos meses más tarde de su liberación, Jovellanos dejaba constancia en sus diarios de su malestar físico. Fallecería algo más de dos años después, el 28 de noviembre, víctima de una pulmonía. CASO, 2002, pp. 275-6. Acerca de la salud de Jovellanos, véase Joaquín FERNÁNDEZ GARCÍA y Rodrigo FERNÁNDEZ ALONSO, “Notas sobre la salud física y mental de Jovellanos”, *Boletín jovellanista*, año V, núm. 5 (2004), pp. 59-83. Por su parte, Eduardo González Menéndez concluye que “Jovellanos empieza a morir diez años antes de su muerte”, Eduardo GONZÁLEZ MENÉNDEZ, “Estrés, enfermedad y muerte de Jovellanos (revisión a la luz de la patología clínica moderna)”, *Boletín jovellanista*, año V, núm. 5 (2004), p. 102.

<sup>34</sup> Sería puesto en libertad el 5 de abril de 1808. Acerca de las circunstancias en las que esta excarcelación se produjo, CRESPO Y DOMENGE, 2013, p. 19

<sup>35</sup> CRESPO Y DOMENGE, 2013. Fruto de este hallazgo fue asimismo el artículo de ambos especialistas, “Trazos de una naciente historia del arte los dibujos de la lonja de Palma para la Memoria de Jovellanos”, *LOCVS AMOENVVS*, n° 10 (2009-2010), pp. 153-168. En él, aportaron una visión bastante completa acerca de los mismos y del manuscrito al que acompañan, así como del envío de informaciones por parte de Jovellanos a Ceán Bermúdez.

cretos y sobre arquitectos. De este modo, la obra quedaría precedida por una introducción<sup>36</sup> titulada “Ensayo de una historia de la arquitectura española”, en tomo separado, abordando una introducción histórica sobre la arquitectura: orígenes, evolución o progresos “distinguidos por épocas y provincias” y el análisis de cada época con ejemplos concretos. El siguiente tipo de noticia, relativo a las arquitecturas específicas, habría de ir bien en esta introducción o bien junto a las *memorias* de los arquitectos. Más adelante volvería sobre el prólogo, aconsejándole cómo “se debe recomendar altamente el mérito de la obra, considerándola en una época en que nadie había trabajado en materia tan oscura; y comparándola, más con lo poco y mal escrito por Palomino<sup>37</sup>, que con lo mucho y bueno que adelantó, y publica el Editor.”

En cuanto a las noticias de los arquitectos, habrían de “presentarse por sí solas”, por orden alfabético, a modo de diccionario. En este sentido, Jovellanos aclaraba:

Por consig<sup>te</sup> parece necesario q<sup>e</sup> vm. las distribuya en un diccionario de los ilustres arquitectos españoles; y digo ilustres p<sup>r</sup> q<sup>e</sup> no se debe dar lugar á todos los q<sup>e</sup> de qualquiera modo han llamado así, sino a los q<sup>e</sup> pueden merecer tal nombre, y sin permitir q<sup>e</sup> les desluzcan los artistas oscuros, y chapuceros; si ya nos e han distinguido p<sup>r</sup> la novedad ó p<sup>r</sup> la extravagancia de sus sistemas.

La tercera y última parte estaría constituida por el apéndice, que habría de contener documentos constituidos esencialmente por escrituras, aunque sólo “aquellas que contengan á la historia del arte [...] y las que sean de más curiosidad en quanto á la de los edificios, ó de mayor importancia para la vida de los autores”, teniendo cuidado de no sobrecargar esta parte. En cambio sobre las inscripciones<sup>38</sup>, recomendaba incluirlas en los artículos de los diferentes arquitectos, probablemente con el objetivo de aligerar tanto apéndice como notas. Cuestión destacada es la sugerencia por parte de Jovellanos de incluir ilustraciones en el apéndice, que como dejaba bien claro, habría supuesto una revalorización económica de la obra, pero especialmente, “puesto que es lo más esencial para la instrucción de todos”. Esto nos lleva a plantearnos la posibilidad de que Ceán, ávido coleccionista de estampas<sup>39</sup>, hubiese pensado en ilustrar la obra, idea tal vez reafirmada por el envío de los citados dibujos. Tal sugerencia habría resultado imposible en la práctica, no solo por las dificultades que su materialización habría entrañado, sino también dado que la obra vería la luz coincidiendo prácticamente con el fallecimiento de su “editor”<sup>40</sup> (Fig. 4).

<sup>36</sup> La idea de abrir la obra con una introducción histórica sobre la arquitectura estaba presente ya en Llaguno, tal y como nos hace saber Ceán al comienzo del “Discurso preliminar”, LLAGUNO Y CEÁN BERMÚDEZ, 1829, t. I, p. XIII.

<sup>37</sup> Como ya señalase Miguel Morán Turina, la actitud de Ceán frente a Palomino evolucionó hacia una postura más intransigente. Desde una mayor admiración en el *Diccionario* –en el que reconocía una cierta deuda con él, siempre con reservas–, será mucho más crítico en la *Descripción artística de la catedral de Sevilla*, hasta llegar a las *Noticias de los arquitectos*, en las que con deslíz cronológico incluido afirmaba: “Si Palomino hubiera reprendido los defectos que se notaban en su tiempo en las Bellas Artes, en lugar de los elogios desmedidos que por sobrada bondad daba a muchas obras que no los merecían, sin duda que Felipe V no las hubiera hallado en tanto abatimiento y atraso cuando llegó al trono” (t. IV, p. 270). MIGUEL MORÁN TURINA, “De Palomino a Ceán, los orígenes de la historia del arte español”, prólogo a Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 2001, pp. 5-17.

<sup>38</sup> Recuérdese el auge que experimentó la recogida de inscripciones antiguas a partir de mediados del siglo XVIII, auspiciada especialmente por la Real Academia de la Historia, que se encargó de crear un “índice litológico”. Tanto Llaguno como posteriormente Ceán las consideraron fundamentales para el conocimiento de nuestra cultura, de modo que en las *Noticias*, las incluyeron de manera asidua.

<sup>39</sup> A este respecto véase Juan CARRETE PARRONDO, “Personajes de la bibliofilia española: Juan Agustín Ceán Bermúdez, historiador del arte del grabado y coleccionista de estampas”, *Cuadernos de bibliofilia*, nº 3, pp. 57-68 y Elena SANTIAGO PÁEZ, *El gabinete de Ceán Bermúdez. Dibujos, estampas y manuscritos de la Biblioteca Nacional*, Gijón, 1997.

<sup>40</sup> De hecho, la obra fue publicada en diciembre de 1829, el mismo mes del fallecimiento de Ceán, quien no llegó a ver publicado el cuarto tomo –casi enteramente debido a él–, que apareció a título póstumo.

No obstante la relevancia de todo lo hasta aquí expuesto, hacia el final hallamos la recomendación tal vez más destacada. Tras detallar el plan de la obra, Jovellanos desvelaba el motivo que le llevaba a defender con tanto ahínco el orden alfabético: según su parecer, la obra de los arquitectos habría de constituir una segunda parte del *Diccionario de los más ilustres profesores de bellas artes en España*<sup>41</sup> publicado por Ceán Bermúdez en 1800. Esto llevaría a modificar el apéndice de la obra incluyendo en él “inscripciones y documentos, relativos á pintores muertos, ó resucitados”. Con toda probabilidad, habría proyectado la publicación junto a su gran amigo Ceán Bermúdez de una primera gran historia del arte<sup>42</sup> que incluyese arquitectura, escultura y pintura, algo confirmado por algunas anotaciones contenidas en sus *Diarios*, como la relativa al *Diccionario*, fechada a 22 de noviembre de 1794 “Ceán; proyecto de una obra de artes”<sup>43</sup>.

No hay duda de que Ceán Bermúdez habría tenido presente en todo momento las recomendaciones de su amigo y protector mientras trabajaba para publicar la obra a la que Llaguno diese inicio. Sin embargo, cabe suponer que los mismos motivos que le llevaron a declinar el manuscrito que su primer autor le había ofrecido años antes, le hiciesen descartar la idea de su jovellanos de compilar un diccionario de arquitectos. En cuanto a las recomendaciones relativas a las notas y los apéndices, en líneas generales sí siguió su criterio, que siempre estuvo muy de acuerdo con el propio. Con respecto al ensayo sobre la historia de la arquitectura, éste es mucho más breve de lo que Jovellanos parecía aconsejarle, probablemente debido a exigencias de la imprenta o de los censores. Efectivamente, sabemos que la idea inicial de Ceán Bermúdez habría sido la inclusión de un prólogo y un discurso preliminar más extensos, puesto que disponemos de un manuscrito, igualmente localizado y publicado de manera parcial por Julián Martín Abad, que incluye ambos borradores<sup>44</sup>. Estos resultan de un interés excepcional; el primero, ya analizado por Martín Abad, además de explicar los avatares que determinaron lo dilatado del trabajo de Ceán, constituye un alegato en defensa de su honra y de la de Jovellanos, en el que narra las dificultades e injusticias que ambos padecieron. El discurso preliminar guarda mucha más fidelidad con el definitivo, aunque su extensión lo hace sin duda, merecedor de un estudio en profundidad cotejándolo con la publicación definitiva. En cualquier caso, podríamos identificar este borrador ya mencionado con el ensayo de la historia arquitectónica española mencionada por Jovellanos.

De este modo, la misiva a la que venimos de referirnos constituye una muestra más que confirma, en primer lugar, la deuda intelectual de Ceán con su protector, a través de la presencia directa de Jovellanos en su obra, lo cual no le impidió seguir en otras ocasiones su propio criterio. Por otro lado, esta carta reafirma el interés que éste tenía ya desde décadas anteriores, en la publicación de las *Noticias de los arquitectos*, como parte fundamental de una primera gran historia de las artes en España. Ésta permitiría enmendar el vacío historiográfico del que adolecía nuestra cultura aún durante el siglo XVIII, pero también el de hacer frente a las frecuentes críticas e informaciones erróneas por parte de la literatura artística extranjera<sup>45</sup>. Todo ello contribuiría al prestigio de nuestras artes, equiparándolas así con otros contextos culturales como el francés, cuestión a la que nuestros ilustrados dedicaron buena parte de sus esfuerzos<sup>46</sup>.

<sup>41</sup> Constituye, junto a las *Noticias*, la obra de mayor repercusión publicada por el asturiano, en este caso, consagrada a pintores y escultores. Para ella, Jovellanos le suministró copiosa información, entre la que podemos destacar la copia del manuscrito redactado por Lázaro Díaz del Valle con las noticias recogidas por Pérez Sedano sobre los artistas que trabajaron en Toledo. CLISSON, 1982, p. 312.

<sup>42</sup> A pesar de los numerosos y significativos esfuerzos realizados por ilustrados de la talla de Isidoro de Bosarte, Antonio Ponz o el propio Jovellanos durante la segunda mitad del siglo XVIII, hasta la publicación del *Diccionario* de Ceán Bermúdez y de las *Noticias de los arquitectos* de Llaguno y Ceán, ya en el siglo XIX, no se contaba con una historia de las artes como tal, y aún era necesario recurrir al *Parnaso español pintoresco y laureado* de Antonio Palomino, cuyas carencias e imprecisiones lo hacían objeto de numerosas y frecuentes críticas. Esta cuestión constituía frecuente objeto de debate, alcanzando incluso la prensa periódica, como demostró Daniel Crespo. Véase Daniel CRESPO DELGADO, “Diario de Madrid 1787-1788: De cuando la historia del arte español devino una cuestión pública”, *Goya*, 319-320 (2007), pp. 246-258.

<sup>43</sup> JOVELLANOS, 1953, t. I, p. 510.

<sup>44</sup> BNE, Ms. 21.458/6. MARTÍN ABAD, 1990, pp. 21-42.

<sup>45</sup> Además de las *Noticias* y su tensión con respecto a la obra de Milizia –quien atribuía el Monasterio del Escorial a arquitectos extranjeros–, pueden citarse otros ejemplos, como las *Lettere d'un vago italiano ad un suo amico* (1759-64) de Norberto Caimo, obra decisiva en la génesis del *Viage de España* de Antonio Ponz. CRESPO, 2012, p. 72. Sobre la “apropiación” del monasterio del Escorial por parte de extranjeros, v. MARÍAS, 2005, pp. 21-29.

<sup>46</sup> V. n. 42.

Ms. 21.455<sup>2</sup>

BIBLIOTECA NACIONAL  
MS.  
\*

S.<sup>r</sup> Editor desp.<sup>a</sup> de 21. dias de espera, llegó aquí un ordinario con 6. alforjas y en ellas los encargos q.<sup>e</sup> Vm. te entregó en el día 6. y el 13. del mes pasado. Se recibieron con mucho gusto, p.<sup>a</sup> q.<sup>e</sup> vemos q.<sup>e</sup> ya estaban en manos de Vm. los versos consabidos, y como sabemos q.<sup>e</sup> habrían llegado también á ellas los dibujos consulares, p.<sup>a</sup> q.<sup>e</sup> el Coxo, con jha del 10. avisa al dibujante q.<sup>e</sup> ya los había reconocido, y despachado, estamos fuera de susto enquanto á uno y otro encargo.

Guillermo Sagrera es el mismo q.<sup>e</sup> hablan y dan mas completa idea nros dibujos, y p.<sup>a</sup> q.<sup>e</sup> Vm. tiene otras noticias acerca del espero q.<sup>e</sup> me las comuniqué, p.<sup>a</sup> q.<sup>e</sup> es hombre q.<sup>e</sup> miramos p.<sup>a</sup> acá con mucho interés, y tanto mas quanto pertenece á una familia de q.<sup>a</sup> conosco ya 4. individuos artistas, de quienes iré hablando á Vm. poco á poco, y á mi paso de tortuga.

El Concilio de arquitectos Catalanes á q.<sup>e</sup> asistió Sagrera me hace temblar, notando p.<sup>a</sup> el mucho trabajo q.<sup>e</sup> dara á Vm. p.<sup>a</sup> q.<sup>e</sup> será compensado con el gusto de extraer, combinar, y ordenar sus noticias, quanto con

Fig. 3. Carta de Jovellanos a Ceán Bermúdez, 9 de febrero de 1808. 4 h.; 21 x 15 cm. Biblioteca Nacional de España, ms. 21.455/2.

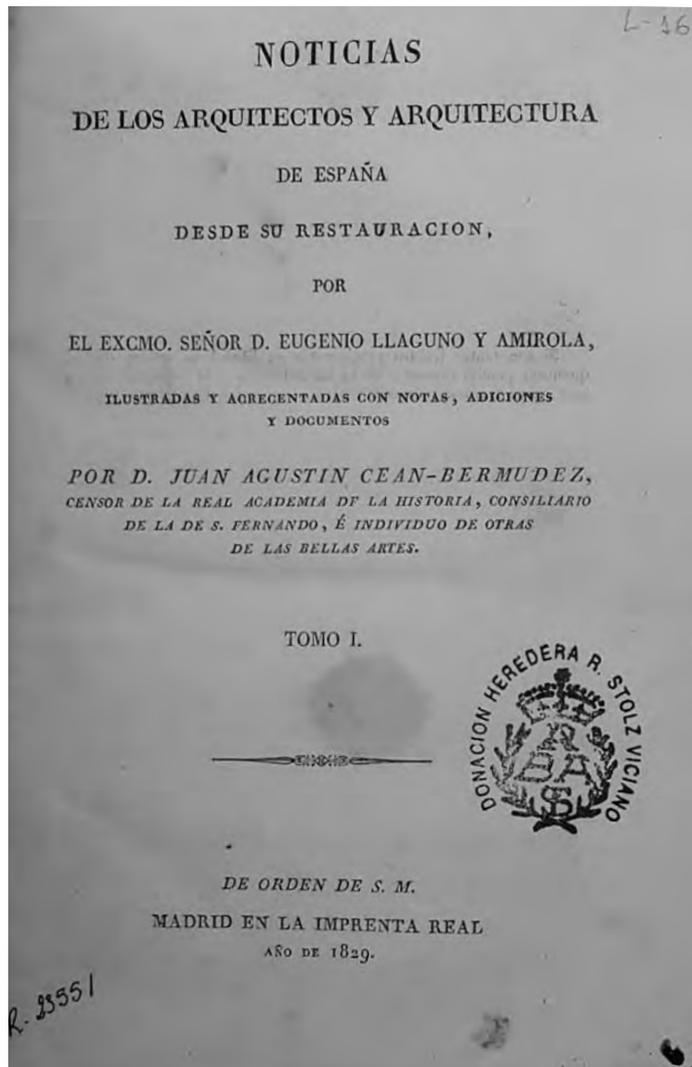


Fig. 4. Eugenio Llaguno y Amírola y Juan Agustín Ceán Bermúdez, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su Restauración*. Madrid, 1829. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Biblioteca, sig. L-162.

## Apéndice

### Transcripción de la carta de Jovellanos a Ceán Bermúdez<sup>47</sup>

Sr. Editor desp<sup>s</sup> de 21 dias de espera, llegó aqui un ordinario con 6 alforxas, y en ellas los encargos q<sup>e</sup> vm. le entregó en el día 6. y el 13. del mes pasado. Se recibieron con mucho gusto, p<sup>r</sup> q<sup>e</sup> vemos q<sup>e</sup> ya estaban en manos de vm. los versos consabidos, y como sabemos q<sup>e</sup> habran llegado también á ellas los dibujos consularas [sic.], p<sup>r</sup> q<sup>e</sup> el Coxo, con fecha del 10 avisa al dibujante q<sup>e</sup> ya los había reconocido, y despachado, estamos fuera de susto en quanto á uno y otro encargo.

Guillermo Sagrera es el mismo “de” que hablan y dan mas completa idea nros dibujos, y p<sup>s</sup> q<sup>e</sup> vm. tiene otras noticias acerca de el espero q<sup>e</sup> me las comunique, p<sup>r</sup> q<sup>e</sup> es hombre q<sup>e</sup> miramos p<sup>r</sup> acá con mucho interés, y tanto mas, quanto pertenece á una familia de quien conozco ya 4. individuos artistas, de quienes iré hablando á vm. poco á poco, y á mi paso de tortuga.

<sup>47</sup> Se ha respetado la ortografía original. Con el objetivo de distinguir los añadidos de Jovellanos se han empleado comillas “ ”.

El concilio de arquitectos Catalanes á q<sup>e</sup> asistió Sagrera me hace temblar, no tanto p<sup>r</sup> el mucho trabajo que dará á vm. puesto que será compensado con el gusto de extractar, combinar, y ordenar sus noticias, quanto con respecto á su obra, ó más bien al plan de ella. Porq<sup>e</sup> suponiendo q<sup>e</sup> las noticias para ella recogidas, sean, no digo el doble, sino acaso el decuplo de las memorias q<sup>e</sup> va á publicar ¿como es posible que las pueda acomodar en forma de notas; q<sup>e</sup> como quiera q<sup>e</sup> sean escritas parecieran prolixas, y fatigaran al más valiente de los lectores? Pensando p<sup>s</sup> en esto, como otras veces, me atrevo á comunicar á vm. un nuevo plan que sin ser esencialmente diferente del suyo y sin empeñarle en mayor afán, hará lucir infinitamente mas la obra, más agradable su lectura, y de mayor aprecio la diligencia y trabajo q<sup>e</sup> supone. Reflexiónele vm. con cuidado, y es como sigue.

Las noticias recogidas p<sup>r</sup> vm. son de tres clases p<sup>r</sup>q<sup>e</sup> ó pertenecen á la historia cronológica, y geográfica del arte de edificar, considerado en general, ó á la delos edificios q<sup>e</sup> produjo en España, ó en fin á la de los autores. Las primeras tocan á la introduccion historica, en la qual se deben presentar 1<sup>o</sup> los varios orígenes de nuestra arquitectura, 2<sup>o</sup> sus progresos, distinguidos p<sup>r</sup> epocas “y provincias”, 3<sup>o</sup> El analisis de su caracter en cada una de estas epocas: describiendole con referencia á tal qual edificio y tomando estos exemplos delas diferentes provincias en q<sup>e</sup> fueron trabajados. Acaso abrazando todo esto la introduccion formará un tomito y se puede presentar con este titulo= Ensayo de de [sic.] una historia de la architect<sup>a</sup> española. Este es el orden mas natural q<sup>e</sup> se puede dar á las ideas y esta será s[ic]pre la parte más esencial dela obra p<sup>r</sup>q<sup>e</sup> descubrirá el genio del autor en penetrar los secretos del arte, su ingenio en presentar las ideas con más fuerza, gracia y novedad; y su diligencia en recoger y reunir las noticias: p<sup>o</sup> s[ic]pre se debe cifrar la prueba de su talento y gusto en la elección, disposición y exposición de esta parte.

Las noticias de los edificios se deben refundir, ó en la introducción á su historia ò en la biografía de q<sup>e</sup> hablaré luego. Y p<sup>s</sup> q<sup>e</sup> algunas de ellas pueden ser útiles p<sup>a</sup> ilustrar las memorias, se deberan reservar p<sup>a</sup> sus notas: deforma q.e la hist<sup>a</sup> delos edificios nunca forme una parte separada del plan.

Por el contrario las delos artistas nunca se deberan confundir ni con la h<sup>a</sup> ni con las memorias, sino presentarse de p<sup>r</sup> si solas. ¿Y q<sup>e</sup> otro metodo puede acomodar les mejor q<sup>e</sup> el orden alfabetico? Por consig<sup>te</sup> parece necesario q<sup>e</sup> vm. las distribuya en un diccionario delos ilustres arquitectos españoles; y digo ilustres p<sup>r</sup> q<sup>e</sup> no se debe dar “lugar” á todos los q<sup>e</sup> de qualquiera modo han llamado asi, sino a los q<sup>e</sup> pueden merecer tal nombre, y sin permitir q<sup>e</sup> les desluzcan los artistas oscuros, y chapuceros; si ya nos e han distinguido p<sup>r</sup> la novedad ó p<sup>r</sup> la extravagancia de sus sistemas.

Ya vé vm. q<sup>e</sup> en “los artículos de” este diccionario puede tener lugar la mayor parte delas noticias de edificios, q<sup>e</sup> nose hubieren fundido en la introducción, ni se reserven p<sup>a</sup> las notas delas memorias: p<sup>o</sup> sinq<sup>e</sup> vm. pierda de vista q<sup>e</sup> la menuda historia de un edificio, p<sup>r</sup> grande, y importante q<sup>e</sup> sea, sobre agena de un escrito q<sup>e</sup> abraza el arte en general será mui cansada así al autor como á los lectores.

Si p<sup>s</sup> vm. adoptase este metodo, la introduccion, ya sea separada en un tomo ó incluida en la obra, debe preceder á este Diccionario.

Las memorias deben seguirle, y estas presentarse en quanto sea posible, limpias de todo trabajo ageno. Al frente la vida del autor: en el centro las notas absolutam<sup>te</sup> necesarias p<sup>a</sup> la ilustración del texto. Por exemplo p<sup>a</sup> indicar el autor de algun edificio citado en ellas refiriendose al diccionario en quanto á su vida: p<sup>a</sup> rectificar la fha de alg<sup>a</sup> obra q<sup>e</sup> esté equivocada, ó p<sup>a</sup> darla si omitida: p<sup>o</sup> nunca para ingerir, ó añadir noticias, q<sup>e</sup> no esten indicadas en las memorias. Esta parsimonia es exigida así p.r el decoro del autor, como p<sup>r</sup> la modestia del editor; á cuyo oficio no toca ni deslucir ni mejorar la obra de aquel. Por el contrario, en el prologo q<sup>e</sup> preceda á las memorias se debe recomendar altam<sup>te</sup> el merito dela obra, considerandola en una epoca en q<sup>e</sup> nadie había trabajado en materia tan obscura; y comparándola, mas con lo poco y mal escrito p<sup>r</sup> Palomino, que con lo mucho y bueno que adelantó, y publicó el Editor.

Siguen los apendices, q<sup>e</sup> deben contener álo q<sup>e</sup> creo, documentos y inscripciones; y en esto es menester “tambien” mucha parsimonia. Por q<sup>e</sup> p<sup>r</sup> exemplo ¿q<sup>e</sup> le importa al publico leer una escritura, cuya materia de cabo á rabo, esté ya extractada en la obra? Deben p<sup>s</sup> darse solo aquellas que contengan á la historia del arte, y estas sin escrupulo, y las q<sup>e</sup> sean de mas curiosidad enq.to á la de los edificios, ó de mayor importancia para la vida de los autores. En quanto á inscrip<sup>s</sup> las q<sup>e</sup> se refieren á los autores deben incluirse en los artículos q<sup>e</sup> cada uno ocupe en el diccionario. Alg<sup>s</sup> tal vez podran tener lugar en forma de notas en las memorias, tal qual en la introduccion: las demas vayan al apendice. Pero cuidado con no sobrecargarle de cosas que no sean de alg<sup>n</sup> merito, ó con respeto al obgeto dela obra, ó bien á la historia de la nacion.

¿Y que? No iran en este apendice p<sup>r</sup> lo menos aquellos dibujos de edificios q<sup>e</sup> se citen como exemplo del caracter y gusto de cada epoca, y de cada clase de edificios? Esto si que acabaria de realzar el precio de la obra, tanto para los artistas y aficionados como para los lectores de toda estofa que son muchos y siempre gustan de buscar santinos en los libros? Por Dios que en esto se ponga gran cuidado: p<sup>s</sup> q<sup>e</sup> es lo mas esencial p<sup>a</sup> instruccion de todos.

El plan q<sup>e</sup> va indicado tendra otra gran ventaja: la de formar como una parte, y continuac<sup>n</sup> y 2<sup>a</sup> parte del diccionario delos artistas españoles, presentandose como tal: anteponiendo la historia del arte al diccionario de estos otros artistas, y las menor<sup>s</sup> como apendice de este. Entonces el de documentos sería general á una “parte” y otra: q<sup>e</sup> no faltaran inscripciones y documentos, relativos á pintores muertos, ó resucitados, desp<sup>s</sup> de su publicacion. Porq<sup>e</sup> en tal caso las vidas delos pintores muertos, ó desenterrados hasta el día entrarán como suplemento del prim<sup>o</sup> al fin dela 2<sup>a</sup> parte.

Dios de á vm. paciencia p<sup>a</sup> sufrirme. Pero la empresa de vm. bulle mucho en mi cabeza en estos dias, p<sup>r</sup> q<sup>e</sup> ¿q<sup>n</sup> diablos sabe, si en tantas revueltas se puede acercar el dia de llevarla al cabo?<sup>48</sup>

Acabo anunciando el envío dela inscripcion y dibujo adjunto; la primera para añadir en nota á las de la descripción la 2<sup>a</sup> para los dibujos<sup>49</sup>. Y con esto y las memorias á los favayones, manines, y Fr. Antiquario, queda de vm. afectisimo.

Se dicto en la cama, y va de mano agena, p<sup>r</sup> q<sup>e</sup> la cabeza anda debil y algo dolorida. Así salió ello. Las ideas se han repetido más veces, mas ahora van algo más ordenadas á Dios.

[Rúbrica]

4 de febrero 1809<sup>50</sup>.

**MIRIAM CERA BREA** es licenciada en historia del arte por la Universidad Autónoma de Madrid. Cursó el programa interdisciplinar de doctorado “Lenguajes y Manifestaciones Artísticas y Literarias”, cuyo trabajo final versó sobre los grabados de arquitectura en España (siglos XVII y XVIII). Posteriormente fue becaria en la Peggy Guggenheim Collection de Venecia. En la actualidad realiza su tesis doctoral en la que se ocupa de los inicios de la historiografía arquitectónica en España durante la Ilustración y a comienzos del XIX (trasfondo ideológico, relación con otros contextos internacionales, etc.). Recientemente ha disfrutado de una estancia predoctoral en la Columbia University (Nueva York). Al mismo tiempo, colabora como becaria FPI en el proyecto “El Greco y la pintura religiosa hispánica”, dirigido por Fernando Marías y forma parte del comité de redacción de la Revista Historia Autónoma, coordinando el área de historia del arte.

e-mail: miriam.cera@gmail.com

---

<sup>48</sup> En el momento en el que se escribió esta carta, España se encontraba inmersa en plena Guerra de la Independencia. Jovellanos no se equivocaba, y la publicación en la que trabajaba Ceán desde aproximadamente 1800, se dilataría otras dos décadas, viendo la luz solo poco antes de muerte, a excepción como ya hemos comentado, del cuarto tomo (v. n. 40). Véanse los anuncios sobre su publicación en la popular *Gazeta de Madrid*, días los 19 de septiembre, 24 de octubre, 5 de diciembre y 26 de diciembre de 1829. *Gazeta de Madrid*, números 136, 151, 169 y 178 sección “Anuncios”.

<sup>49</sup> Se desconoce su paradero.

<sup>50</sup> Este estudio se ha realizado en el marco del proyecto HAR2012-34099, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad y dirigido por Fernando Marías.

# El marqués de Campo y sus estrategias de promoción social en el Madrid de finales del siglo XIX. Una visión artística a través de la prensa

## The Marquis of Campo and his Social Promotion in Madrid at the End of the 19<sup>th</sup> Century. An Artistic Vision through Newspapers

Borja Franco Llopis  
Universidad Nacional de Educación a Distancia

Fecha de recepción: 14 de abril de 2015  
Fecha de aceptación: 31 de agosto de 2015

*Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*  
vol. 26, 2014, pp. 69-82  
ISSN. 1130-551

<http://dx.doi.org/10.15366/anuario2014.26>

### RESUMEN

Este trabajo analiza uno de los personajes más importantes de la nueva nobleza valenciana del siglo XIX y su promoción social y artística en la Madrid finisecular. Para ello nos valemos, principalmente, de las reseñas periodísticas que describen su patrimonio así como su distinción frente a la vetusta nobleza que luchaba por mantener su estatus ante el ascenso de los burgueses enriquecidos.

### PALABRAS CLAVE

Nobleza. Patrimonio. Madrid. Marqués de Campo. Promoción social.

### ABSTRACT

This work analyses one of the most important figures of the Valencian aristocracy during the 19th Century and his social and artistic promotion in Madrid towards the end of this century. The article focuses on the press reviews which describe his heritage and show his power and distinction against the “old aristocracy”, who struggled in order to keep their status in face of the rising new-wealthy bourgeois, like our Marquis, José Campo.

### KEY WORDS

Nobility. Heritage. Madrid. Marqués de Campo. Social promotion.

---

El estudio de los nobles y su patrimonio ha sido abordado desde múltiples perspectivas metodológicas en los últimos años, tal vez, una de las menos explotadas ha sido la de la recepción sociológica de dicho patrimonio, cómo fue visto por sus coetáneos y, con ello analizar qué estrategias siguieron tanto la nueva nobleza emergente decimonónica, de origen burgués, como la tradicional en la difusión y muestra de sus riquezas y estatus social. Para ello, la prensa es una de las fuentes más útiles y significativas, pues en palabras de Laguna: “he aquí uno de los primeros valores del periódico: memoria puntual del transcurrir; memoria del devenir noticioso, con todos sus matices y deformaciones, con todos sus intereses de clase más o menos declarados”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Antonio LAGUNA PLATERO, *Historia del periodismo valenciano. 200 años en primera plana*, Valencia, 1990, p. 19.

Obviamente debemos partir de la base de la tendente subjetividad de estos escritos, sobre todo si nos referimos a aquellas noticias vinculadas con la obra de personajes concretos y no de hitos históricos en sí, pues los artículos sobre fiestas, banquetes o muestras de poder civil y religioso dependieron, en gran medida, de la necesidad de un grupo reducido, esto es, el de los nobles (o nuevos nobles) por mostrar a la sociedad lo que ellos querían que el pueblo supiera. No en vano, y esto es importante, el marqués del cual hablaremos en las siguientes páginas, bien conocedor de estos hechos y de la capacidad de la prensa para difundir su ideología, fue el propietario del diario *La Opinión* de Valencia, que llevó por subtítulo: *Diario político, literario y de interesantes materiales*, el primer periódico en publicar en la capital del Turia cartas diarias desde Madrid y que introdujo el servicio telegráfico para tal fin<sup>2</sup>.

En consecuencia, y siguiendo las palabras de Ester Alba, por una parte, con esta prensa, se dirige una realidad “a un sector minoritario alfabetizado, cohesionando ideológica y políticamente, los grupos sociales hegemónicos: burguesía y aristocracia”<sup>3</sup> como símbolo “de cultura, de riqueza y de triunfo social”<sup>4</sup>. Y, por otra, se llega a la clase media, pues no debemos de olvidar que el número de lectores aumentó paulatinamente a medida que fue avanzando el siglo XIX<sup>5</sup>. Además, imitando las costumbres francesas, en España también se organizaron reuniones o tertulias en las que la gente se unía para debatir sobre los temas que en la prensa escrita se trataban; de manera que todo ello dificulta aún más las tareas de acotamiento de los lectores, pero es un indicador de la importancia de la labor hemerográfica en el conocimiento de las estrategias de posicionamiento de los nobles, justo en el momento en el que los cimientos del Antiguo Régimen se tambaleaban.

Como resultado final, y volviendo al asunto que nos interesa, apareció un público más heterogéneo pero con un mismo esquema de consumo sociocultural similar al de los estratos enriquecidos tendentes al ascenso, motivo por el cual podemos entender la manera en la que los periódicos se fueron convirtiendo en un producto comercial con la finalidad última de captación de clientes, a la par que mantenían intensa colaboración con otros colectivos que se entendieron como mecenas o patrocinadores. Además, aunque todavía gran parte del cuerpo de las noticias de temática artística se caracterizaban por un carácter descriptivo, más próximo a una reseña, que a las críticas de arte como hoy en día las entendemos, paulatinamente, éstas irán adquiriendo un carácter valorativo, mezclando características de la propia literatura de viajes con la del juicio estético, pero, sobre todo, social, que es lo que realmente nos interesa<sup>6</sup>.

A través de estas fuentes nos proponemos analizar las estrategias de promoción social del marqués de Campo (1814-1889) en Madrid, siendo el arte uno de los aspectos más importantes al respecto. De origen humilde, que intentó falsear con la modificación de los *Quinque libri* parroquiales, pronto consiguió gracias al comercio y a sus contactos hacerse un hueco dentro de los personajes más respetados de Valencia, su ciudad natal, tanto que llegó a ser alcalde de la ciudad y se mezcló con los más ilustres representantes de la burguesía agrocomercial como Luis Mayans, Santiago García o comerciantes de seda como José Pastor<sup>7</sup>. Sería el perfecto ejemplo de esas fortunas burguesas que presentaron un crecimiento continuado, salvando sin mayores dificultades los envites de las crisis económicas modernas<sup>8</sup>. Gracias al comercio, principalmente el del gas, el desarrollo del alumbrado en la ciudad y de los ferrocarriles (más tarde tam-

<sup>2</sup> Francesc ALMELA I VIVES, *El Marqués de Campo. Capdavanter de la burgesia valenciana (1814-1889)*, Valencia, 1989 (1971), p. 73.

<sup>3</sup> Ester ALBA PAGÁN, *Pintura y crítica de arte en valencia (1790-1868)*, Valencia, 2007, p. 27.

<sup>4</sup> Elisabel LARRIBA, *El público de la prensa en España a finales del siglo XVIII (1781-1808)*, Zaragoza, 2013, p. 38.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 34. Véase también: Juan Carlos PEREIRA y Fernando GARCÍA, “Prensa y opinión pública madrileña en la primera mitad del siglo XIX”, en *Madrid en la sociedad del siglo XIX. La ciudad y su entorno. Madrid, centro de poder político. Poder económico y élites locales*, Madrid, 1986, pp. 211-228.

<sup>6</sup> ALBA PAGÁN, 2007, p. 17.

<sup>7</sup> *Vid:* Clementina RÓDENAS, “La Valencia del Marqués de Campo: banca, Ferrocarriles y capitalismo financiero”, en ALMELA I VIVES, 1989, pp. 135-155.

<sup>8</sup> *Vid:* Luis Enrique OTERO CARVAJAL, “Crisis de la nobleza de cuna y consolidación burguesa (1840-1880)”, en *Madrid en la sociedad...*, p. 364; y Adrián SHUBERT, *Historia social de España (1800-1990)*, Madrid, 1991, p. 154.

bién barcos de vapor), se hizo un hueco en la sociedad valenciana y compró un importante inmueble al duque de Villahermosa en la capital del Turia, situado en pleno centro neurálgico de la ciudad, que poco a poco fue ampliando destruyendo algunas viviendas<sup>9</sup>. En los bajos de dicho edificio situó sus oficinas y dirigió gran parte de sus negocios, incluso tras su mudanza a Madrid. Su paso como alcalde de la ciudad le sirvió para crear redes de patronazgo y clientela, además de un enriquecimiento personal y la creación de mecanismos de control social sobre la propia ciudad, como fue la citada introducción de aguas potables, empedrado e iluminación de gas que él dirigió y subcontrató, incluso después de dejar su cargo político<sup>10</sup>.

Pronto José Campo, todavía sin haber adquirido el título nobiliario, comenzó a codearse con aristócratas como el marqués de Cáceres o el conde de Castellar, que lo introdujeron dentro de este nuevo estamento. Conocedor de la necesidad de seguir escalando en el escalafón social se mudó a Madrid para ampliar sus negocios y, al mismo tiempo, buscar mediante enlaces matrimoniales entroncar su familia con miembros de la vetusta nobleza. Su hermano Andrés se casó, en 1875, en segundas nupcias con Mariana de Yanguas Hernández, hermana del marqués de Casa Ramos; y, aún más importante, como veremos más adelante pues tuvo un repercusión significativa en la prensa e incluso en el gusto artístico del Campo, su sobrina Concepción Moreno, contrajo matrimonio con Pascual Dasí y Puigmoltó, vizconde de Bétera, hijo primogénito del marqués de Dos Aguas, que entró en el mismo partido liberal por Casa Ramos y fue nombrado regidor en 1877. Con todos estos devenires familiares entroncó con una de las familias con un patrimonio artístico y nobiliario más importante de Valencia.

Ya en Madrid siguió la misma línea de opulencia y distinción que practicó en Valencia con respecto a la vivienda, acrecentando todavía más si cabe esa faceta de nuevo aristócrata, rentabilizando las dependencias vacías con empresas capitalistas. De ahí que autores como Telésforo Hernández opinaran que esta mudanza y el cambio del sistema político convirtieron a Campo en el cacique valenciano-foráneo de mayor relevancia, sobre todo por su condición de senador vitalicio<sup>11</sup>. Desde la capital controló la política local, intentando dar cohesión interna al partido conservador y así evitar enfrentamientos con los restantes grupos alfonsinos, promoviendo candidaturas, estableciendo, asimismo, reuniones en la casa-palacio del paseo de Recoletos, al menos durante el período que abarca entre 1875-1889, si bien nunca dejó de acudir a Valencia para hacerse visible en numerosos festejos y celebraciones, muchos de ellos vinculados con la Virgen de los Desamparados, ya que perteneció a su cofradía<sup>12</sup>.

Gracias a su crecimiento económico (todavía a día de hoy inestimado debido a su dispersión e ingente documentación) y contactos adquiridos por el comercio, obtuvo el título de marqués de Campo el 20 de enero de 1875<sup>13</sup>, siendo uno de los primeros nobles nombrados por Alfonso XII, quien lo visitó más de una vez en su palacete madrileño así como en la finca que el valenciano comprara en Viñuelas en 1870 al duque

---

<sup>9</sup> Sobre los pormenores de la compra, su reforma, problemas posteriores testamentarios y actual reconversión en museo vid: Analet PONS y Justo SERNA, "Los nuevos vecinos. La burguesía financiera, el control social y la propiedad inmobiliaria en Valencia a mediados del siglo XIX", en *I Congrés d'història de la ciutat de València (s. XIX-XX)*, Valencia, 1988, vol. III, pp. 1111-1126; Telésforo HERNÁNDEZ SEMPERE, "Historia de un inmueble municipal: el Palau del Marqués de Campo, museo de la ciudad", en ALMELA I VIVES, 1989, pp. 177-221; y *Palacio del Marqués de Campo. Museo de la Ciudad*, Valencia, 1989.

<sup>10</sup> Vid: Analet PONS y Justo SERNA, *La ciudad extensa. La burguesía comercial-financiera en la Valencia de mediados del XIX*, Valencia, 1992, p. 78.

<sup>11</sup> HERNÁNDEZ SEMPERE, 1989, p. 202. Incluso opina que Campos tipifica también una conducta usurera que Marx distinguió en Francia como propia de la "aristocracia financiera" que pululaba alrededor de la monarquía de Luis Felipe de Orleans por esos mismos años.

<sup>12</sup> Dicho palacio lo compró a los Calderón y las diversas reformas del inmueble coincidieron con la edificación de los palacios y jardines del marqués de Salamanca, así como las de otros nobles en el espacio que forman las calles de Villanueva, el Cid y Recoletos. Vid: Ángel FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, *Guía de Madrid. Manual del madrileño y del forastero*, Madrid, 1876, pp. 710-721. Véase también: Rafael MÁS HERNÁNDEZ, *El barrio de Salamanca: planteamientos y propiedad inmobiliaria en el ensanche de Madrid*, Madrid, 1982.

<sup>13</sup> De ello se hace eco la prensa en: *El Imparcial*, 21/1/1875, p. 2. 9 meses más tarde se le otorga también la Cruz de Carlos III, en este caso expuesto en el número del 28 de octubre de 1875 (p. 3) de *La Correspondencia de España*.

del Infantado<sup>14</sup>. Con ello Campo formó parte de la nueva aristocracia del dinero<sup>15</sup>, que como estudiara González-Varas, fueron los protagonistas de la arquitectura palaciega madrileña<sup>16</sup>.

Desde que llegó a la capital del país se centró, como hemos dicho, en demostrar cómo era merecedor de todos los cargos y títulos que atesoró. En las siguientes páginas nuestro cometido será el de desentrañar qué papel jugó el arte en todo proceso de “ver y ser visto”.

Si por algo fue conocido y admirado por sus coetáneos fue por las ricas instalaciones lumínicas con las que decoraba su Palacio. Era una actuación privada dentro del espacio público. No todos eran los elegidos para entrar dentro de su inmueble pero sí que mediante esta estrategia los madrileños podían disfrutar de dicha ostentación. Desde 1875 hasta 1888 encontramos múltiples referencias, e incluso grabados de cómo fueron estas instalaciones efímeras comisionadas por José Campo con iconografías de lo más diversas<sup>17</sup>.

Las primeras noticias conservadas datan de marzo de 1876, coincidiendo con los festejos de la advenediza paz que se iniciara aquel año por la proclamación del monarca Alfonso XII y la consiguiente escritura de la Constitución. En ellas se nos narra cómo el marqués decoró toda la fachada de su palacete, e incluso el enverjado y ático del mismo, con más de cinco mil luces de colores alineadas<sup>18</sup>, fabricadas en los talleres de la fábrica de gas de Valencia, salvo el escudo central, que presentaba las iniciales coronadas del propietario del inmueble (J.C.) que procedían de Londres<sup>19</sup>. Obviamente, el programa iconográfico estaba coronado por dos inscripciones de mayor tamaño, una sobre la balaustrada, donde se leía la palabra “Paz” y, otra, en el arco central donde aparecía la proclama “Viva el Rey”. Todo ello venía completado por unas alegorías de la agricultura, industria, artes, comercio y la marina, que no hacían más que remarcar aquellas virtudes que el marqués quiso proyectar sobre su origen en la agrícola Valencia, su promoción artística y las actividades que le habían enriquecido. Además, estas mismas alegorías ya habían sido utilizadas para decorar su despacho en el palacio que recientemente había comprado en la capital del Turia. Por si fuera poco, todas estas representaciones simbólicas, en la fachada de su edificio de Recoletos, estaban flanqueadas por dos pirámides, aludiendo a aquellos elementos orientales típicos en la decoración de las mansiones burguesas del XIX rodeadas de una suerte de surtidores de agua compuestos con dichas luces. Con ello el marqués mostraba su apoyo al Rey y, a su vez, glorificaba su propia figura. Por todo ello los calificativos que recibió fueron realmente positivos<sup>20</sup> y su palacete fue retratado en un grabado, que nos interesa pues nos sirve para reconstruir cómo era no sólo la iluminación descrita (que se aprecia vagamente), sino principalmente la fachada del edificio (Fig. 1), a día de hoy desaparecido<sup>21</sup>.

<sup>14</sup> Sobre la historia de este inmueble y sus propietarios recomendamos la lectura de: Francisco Rafael UHAGÓN Y GUARDARMINO [marqués de Laurencin], *Viñuelas*. Madrid, 1899. Esta finca fue heredada por la viuda de Campo, quien la cedió a su hijo, Francisco Recur, que la acabó vendiendo al marqués de Santillana años más tarde.

<sup>15</sup> Vid: Jesús CRUZ VALENCIANO, “El proceso de formación de la nueva élite de poder local en la provincia de Madrid. 1836-1874”, en *Madrid en la sociedad...* pp. 377-452.

<sup>16</sup> Ignacio GONZÁLEZ-VARAS IBÁÑEZ, *Palacios urbanos. La evolución urbana de Madrid a través de sus palacios*, Madrid, 2010, p. 151. Véase también: Fernando CHUECA GOITIA, *Madrid, ciudad con vocación de capital*, Santiago de Compostela, 1974, pp. 47-66.

<sup>17</sup> El uso de la luz fue un símbolo de ostentación típico desde tiempos modernos, si bien en el XIX con el desarrollo de las luminarias a gas, de las que Campo era un gran exportador, se potenció aún más. Aún así, para encontrar sus precedentes dentro de las manifestaciones efímeras festivas recomendamos la lectura de: Ana María COLL, “El uso del espacio público en la edad moderna: un disfrute ligado a la luz”, en Fernando Núñez Roldán (coord.), *Ocio y vida cotidiana en el mundo hispánico en la Edad Moderna*, Sevilla, 2007, pp. 485-494.

<sup>18</sup> *La Época*, 12/3/1876, p. 3.

<sup>19</sup> *La Época*, 21/3/1876, p. 2.

<sup>20</sup> “La del palacio del marqués de Campo es propia de la habitación de un hombre acaudalado y del mejor gusto. [...] El palacio parece un aderezo de perlas. Llamadme, si queréis, hombre apegado á la tradición; pero os confieso que nada encuentro tan encantador como la iluminación de farolillos de colores. ¡Qué combinaciones tan lindas, qué aspectos tan vistosos, qué esplendor en el color, qué diversidad de dibujos, tonos y reflejos. Esto sí que seduce, entretiene y maravilla!” *El Imparcial*, 21/3/1876, p. 3. Estas afirmaciones fueron compartidas por otros rotativos como *La Correspondencia de España*, 22/3/1876, p. 1), donde se indica que fue la que más agradó al público.

<sup>21</sup> Extraída de: *La Ilustración española y americana*, 30/3/1876, p. 220. Además, en este periódico se compara con otras que también se ilustra como la del Museo del Prado.

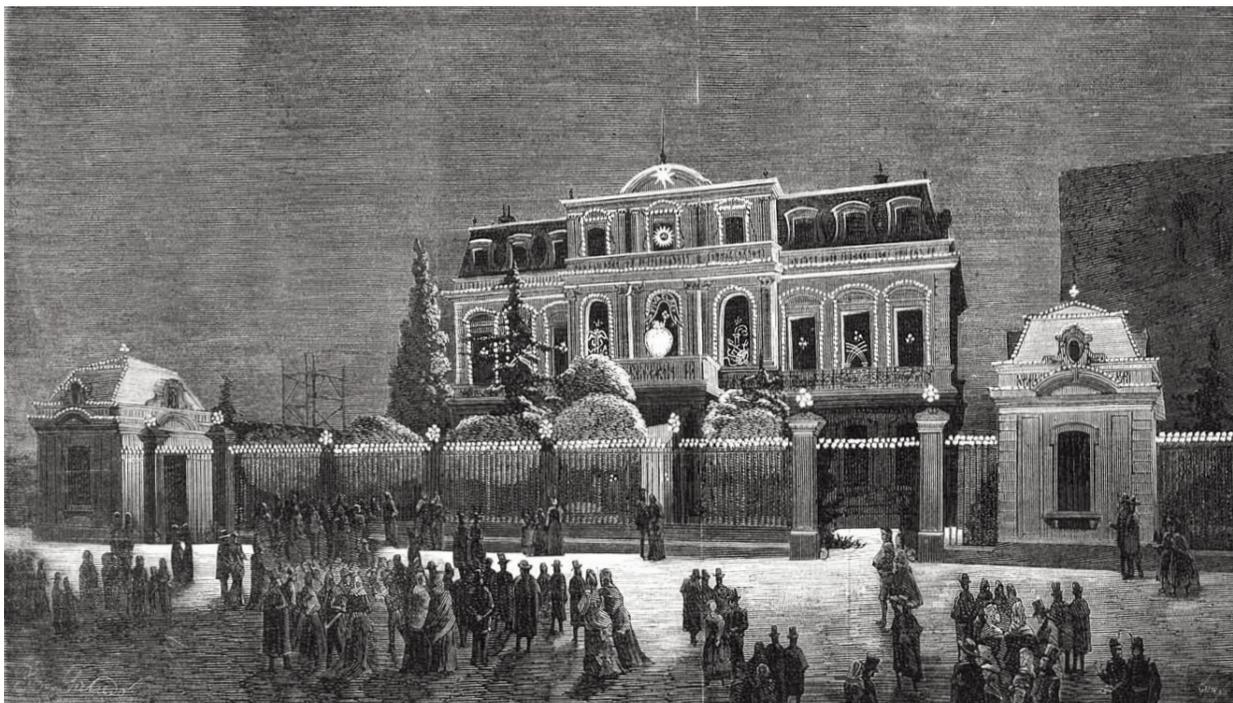


Fig. 1. Ilustración de la fachada del Palacio del Marqués de Campo conmemorando la paz hispánica de 1876. Extraída de: *La Ilustración española y americana*, 30/3/1876, p. 220.

Dicha fachada era típicamente afrancesada, al presentar la típica mansarda como cubierta, la cual contrastaba con el palacio del marqués de Salamanca de traza totalmente italianizante. Presentaba tres cuerpos en desarrollo vertical, el principal con una mayor volumetría y decoración a modo de columnas y pilastras, rematadas por un frontón curvo, repitiéndose estos módulos en las laterales a menor tamaño, con las mansardas de pizarra con sus huecos correspondientes<sup>22</sup>. El uso de este estilo francés no es casual, por una parte debemos recordar que su primera esposa, Rosalía Rey, fue una dama de dicho país que conoció en sus habituales viajes a Marsella; pero aún más importante sería la gran moda que se dio en Madrid de construcción de palacetes con este estilo, hecho no exento de polémica<sup>23</sup>.

De hecho, en el propio eje de la Castellana y Recoletos podíamos encontrar otras construcciones similares, como el palacio del marqués de la Remisa del arquitecto Gaviña (1856), la casa-palacio de los señores Parent y Cía de Sureda (1864), el palacio de Portugalete de Adolfo Ombrecht; el palacio de Uceda, que aunque esté firmado por Avenzoza, podría estar encubriendo a algún arquitecto francés (1870), el palacio de Indo (1870) de Villajos y el palacio de Aldock del arquitecto Sallaberry de 1902. Gran parte de ellos corresponden, como en el caso de Campo, a una aristocracia provinciana y terrateniente instalada en la Corte, que presentaba verdaderos deseos cosmopolitas y pretendía diferenciarse de un estilo castizo y popular que impregnaba las “vulgares” clases medias madrileñas, cambiando esas cubiertas a dos aguas por las impac-

<sup>22</sup> Consideramos que Casas Ramos y Aguilar Oliván se basarían en imágenes como estas para poder dibujar virtualmente el edificio. Su propuesta de reconstrucción podemos encontrarla en: María Encarnación CASAS RAMOS y Carlos AGUILAR OLIVÁN, *Los palacetes de la Castellana*, Madrid, 1999, pp. 56-57.

<sup>23</sup> Para analizar el influjo del arte francés en el desarrollo de la arquitectura palaciega madrileña hemos utilizado los siguientes volúmenes: José Luis ARRESE, *La arquitectura del hogar y la ordenación urbana como reflejo de la vida familiar y social de cada época*, Discurso académico leído en el acto de su recepción pública el día 5 de noviembre de 1967, Madrid, 1967, p. 32; Clementina DIEZ DE BALDEÓN, *Arquitectura y clases sociales en el Madrid del siglo XIX*, Madrid, 1986; GONZÁLEZ-VARAS, 2010, pp. 168-173; y Pedro NAVASCUÉS PALACIO, “Influencia francesa en la arquitectura madrileña del siglo XIX: la etapa isabelina”, *Archivo Español de Arte*, 217, 1982, pp. 59-68.

tantes mansardas. Este hecho no fue aceptada por toda la sociedad, que tildó a dichas construcciones como “casas de Réquiem” por sus oscuras cubriciones de pizarra, siendo consideradas por algunos periodistas como verdaderas aberraciones de mal gusto<sup>24</sup>. Aún así vemos como Campo prefirió ceñirse a esta estética y no modificar su casa tras la compra a la familia Calderón integrándose en uno de los estilos preponderantes de la nueva nobleza madrileña.

Volviendo al asunto de la iluminación espectacular de su palacete, señalar que no fue la única vez que recibió tales halagos. En enero de 1878 volvió a acaparar todas las miradas, justo cuando se celebraba el enlace matrimonial entre Alfonso de Borbón y Mercedes de Orleans. Se prepararon en Madrid varios eventos festivos acompañados del engalanamiento de las calles. De hecho, el propio marqués organizó una opulenta fiesta en su domicilio, que estudiaremos posteriormente. Las críticas a la decoración externa fueron muy similares a las que analizamos, insistiendo en el colorido, la delicadeza de las piezas talladas y el buen gusto con el que se ornó la fachada<sup>25</sup>. En los dos cuerpos laterales de la misma se incluyeron, dentro de medallones ovalados simulando hojas de laurel con diamantes, y entre candelabros de colores, las iniciales del monarca y su esposa, reservando el espacio central, como ocurrió en el caso anterior, a las propias iniciales del marqués coronadas. De nuevo también aparecieron alegorías de las artes y la navegación circundadas por flores de lises y estrellas, además de los escudos de la familia real. Por si fuera poco, en el enverjado situó los escudos de las provincias de España, esta vez policromados e iluminados. Igualmente se barajó el número de luces, importadas desde Londres y Valencia, en torno a cinco mil dispuestas en las líneas arquitectónicas que separaron cada piso y en las propias mansardas, imitando materiales ricos o piedras preciosas. El precio osciló en torno a los diez mil francos o entre doce mil y catorce mil duros dependiendo de las fuentes consultadas, remarcando que fue “una cantidad fabulosa gastada en luz por un particular” y que incluso corresponsales extranjeros acudieron a ver tan singular obra<sup>26</sup>. El tallado de las lámparas se comparó con el trabajo del vidrio veneciano, afirmando que “Venecia, de muy antigua maestra en tales cosas, hubiera tenido mucho que aprender en aquella iluminación *feerique* o fantástica”<sup>27</sup>. Como nuevo dato significativo a aportar se indica que la colocación y dirección del conjunto corrió a cargo de Navarro Reverter, uno de los consejeros económicos e intelectuales más importantes del Marqués, como más adelante comprobaremos. Es innegable una unidad estilística entre una y otra iluminación citada, repitiéndose los elementos decorativos, su ubicación, el uso de alegorías marítimas vinculadas al comercio que realizaba, o también el remate con las iniciales coronadas, demostrando el gran apoyo de Campo a la monarquía a través de estas instalaciones.

Hasta 1881 no encontramos más referencias a estos montajes luminotécnicos del Marqués, entendiéndose que se vinculaban a eventos específicos. En Valencia, por el contrario, sí que se produjeron con mayor asiduidad<sup>28</sup> y reelaboraron los esquemas que en Madrid había utilizado a menor escala e incluso influyó en otros nobles como los marqueses de Dos Aguas, emparentados por enlaces familiares, como indicamos<sup>29</sup>. Volviendo a la iluminación citada de 1881, ésta se vincula a la celebración de las fiestas patronales de San Isidro y la prensa insistió en cómo el tipo de candelabros y bombas de cristal con luz estuvieron al nivel de las que se utilizaban en París o Londres en las grandes avenidas<sup>30</sup>. De nuevo en el centro se situaron las iniciales del Marqués y en los laterales, en este caso, alegorías de las artes, ciencias, la industria y el comer-

<sup>24</sup> Estas críticas aparecieron en la revista *La arquitectura española* (1886) en relación al Palacio de Uceda y fueron ya analizadas por Navascués en el artículo anteriormente citado.

<sup>25</sup> La crónica más extensa la encontramos en: *La Época*, 23/1/1878, p. 4. Esta se repite idénticamente en: *La Iberia*, 24/1/1878, p. 2. Encontramos más referencias posteriores en: *La Época*, 24/1/1878, p. 1 y también en la publicación del mismo periódico del 27/1/1878, p. 3. Así como en: *La Correspondencia de España*, 25/1/1878, p. 2 y en *La Academia, revista de cultura hispano portuguesa*, 30/01/1878, p. 4.

<sup>26</sup> *La Época*, 27/1/1878, p. 3

<sup>27</sup> *La Época*, 24/1/1878, p. 1.

<sup>28</sup> Por citar algunos casos véanse las siguientes noticias con descripciones similares sobre las actuaciones en su palacio valenciano: *La Unión*, 19/12/1884, p. 2; *La Correspondencia de España*, 6/6/1885, p. 1; y *La Dinastía*, 8/6/1888, p. 6.

<sup>29</sup> Véase, por ejemplo, aunque con un resultado más modesto: Anónimo, “Variedades”, *El mercantil de Valencia*, 20/5/1890, p. 2.

<sup>30</sup> *El Globo*, 27/5/1881, p. 2.

cio; entre estrellas con puntas de diamantes y flores de lis, es decir, se mantiene la tónica vista en los dos casos anteriores y la iconografía propia de auto-glorificación iniciada por Campo. El periódico apostilló que “el conjunto es bellissimo, y aunque menos abundante de luces pequeñas que otras iluminaciones que en épocas no lejanas exhibió el marqués de Campo, no por eso es menos rico y elegante”, siendo ésta, la del tamaño de los faroles la única distinción, tal vez porque estamos hablando de dos casos distintos: la proclamación y boda del monarca y, por otro lado, la conmemoración de las fiestas patronales de la capital. Valgan pues estos ejemplos seleccionados para estudiar este método de distinción “visual” tan particular que siguió el Marqués, mejorando cualquier otra instalación lumínica realizada por otros nobles o burgueses en la capital gracias a su experiencia en este tipo de asuntos, pues en Valencia copaba el monopolio en cuanto al comercio de las lámparas de gas se refiere.

Por otro lado, además de la ostentación visual que promovió de puertas a fuera, vinculado con el gran público de la ciudad, mediante estos juegos de luminarias, también siguió la estrategia de los bailes de alta sociedad para mostrar su creciente patrimonio y su adecuación a pertenecer a esa nueva clase social a la que había ascendido recientemente. Una de las necrológicas de José Campo insistió en la realización de dos grandes festejos dentro de su palacio de Madrid, el del enlace del Rey Alfonso con su prima Mercedes de Orleans, realizado el 26 de febrero de 1878 y el que sirvió para conmemorar en mayo de 1886 el viaje, a bordo de su vapor Magallanes, de la comisión española que fue a visitar las obras del istmo de Panamá. Esta necrológica destacó que en estos eventos se comprobó cómo “su palacio de Recoletos es un museo de obras de arte”<sup>31</sup>.

Conservamos del primero de estos bailes toda una crónica específica que se publicó tanto en el diario *Las Provincias* de Valencia, como en el *Imperial* de Madrid<sup>32</sup>. En ella se insiste, principalmente en el gran tamaño de la casa, pues era de las pocas de Madrid donde podrían congregarse mil personas (luego indica que acudirían a la fiesta unas ochocientas), sin estrechuras<sup>33</sup>. Que la casa presentaba “salones espaciosos, limpias y ostentosas galerías, bello parterre cubierto de cristales” todo ello con las condiciones del “lujo más refinado, la severidad del buen tono amenizando la prodigalidad de las riquezas, el arte luchando y venciendo a los dioses de la fortuna”<sup>34</sup>.

La descripción del segundo baile nos aporta muchos más datos de interés<sup>35</sup>. En primer lugar, en ella se afirma que la decoración del palacio había sido recientemente reformada, hecho que concuerda con la política de compra de obras del Marqués, tal y como analizaremos más adelante en el presente artículo. Su intención fue la de crear un espacio más “moderno”, acorde a las nuevas modas del momento habilitando espacios que el antiguo palacete de los Calderón no poseía. De hecho en otras noticias posteriores, cuando el inmueble ya no pertenecía a los Campo se insistió de nuevo en la modernidad del espacio<sup>36</sup>. El cronista incidió en la suntuosidad del mismo afirmando que “los que conocen el palacio del marqués de Campo, saben que es uno de los que más riquezas atesoran en Madrid”, centrando su atención en dos estancias. La primera de ellas sería el salón, “exornado con molduras y relieves de oro viejo”, que daba un “efecto severo, magnífico y muy nuevo” que se completaba con “cantidad de hermosísimas pinturas modernas”, como expusimos, fruto de la incesante compra de arte de este Marqués. En segundo lugar destaca el gabinete chino, describiéndolo de la siguiente manera:

---

<sup>31</sup> *La Época*, 20/8/1889, p. 1. También fueron alabadas sus fiestas en: *La Ilustración española y americana*, 8/12/1882, p. 6; y en *La Ilustración católica*, 15, 25/5/1884, p. 2.

<sup>32</sup> *Las Provincias*, 1/03/1878, p. 1; y *El Imperial*, 1/03/1878, p. 3.

<sup>33</sup> Estos grandes salones eran habituales en las nuevas construcciones del siglo XIX. Como indicara, Paolo Macry, para el caso de la burguesía napolitana del ochocientos, aquello que más sorprende de la residencia familiar es la división rígida entre habitaciones para la sociabilidad y estancias para el estricto uso privado. De ambas, las primeras tenían una dimensión espacial mayor, no sólo por las propias necesidades físicas de los miembros de la familia, sino también por la difusión de una sociabilidad doméstica. Paolo MACRY, *Ottocento. Famiglia, elites e patrimonio a Napoli*, Turin, 1988, p. 220.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> *La Época*, 24/5/1886, p. 3.

<sup>36</sup> *Vid: La Última moda*, 8/4/1894, p. 5; y *La Última moda*, 22/4/1894, p. 6.

Está compuesto por telas, muebles, accesorios, y todo procede del Celeste Imperio y todo es de un lujo que nunca mejor pudo calificarse de oriental. El zócalo de lacas de colores, las porcelanas legítimas del pueblo que las inventó, los cortinajes recamados de pájaros y flores bordados con brillantes sedas, daban carácter completamente chinesco al precioso gabinete que no se cansaban en contemplar y ponderar los concurrentes<sup>37</sup>.

Este gusto por lo exótico es típico de la arquitectura nobiliaria del siglo XIX que trata de demostrar sus contactos económicos con el lejano oriente o su conocimiento de otras culturas a través de viajes. La mayor parte de las construcciones realizadas en este periodo o las reformas en edificios preexistentes, como es éste el caso, contemplaron la inclusión de un salón chino, modernizando la idea de las “cámaras de las maravillas” que fue habitual en las residencias de los ricos en el periodo tardomedieval y moderno<sup>38</sup>. Otro ejemplo claro, que sacamos a colación por los vínculos familiares que se desarrollaron entre ambas familias, como indicamos, sería la reforma del palacio del marqués de Dos Aguas en Valencia ejecutada unos pocos años más tarde que la que nos ocupa, que fue ampliamente alabada en la prensa local<sup>39</sup> y que contó con la colaboración del decorador y escenógrafo José Flores Vela, tal y como estudió hace unos años Francisco Javier Delicado<sup>40</sup>.

Volviendo a las descripciones de dicho banquete, la última referencia a la decoración la encontramos vinculada al lujoso comedor, donde en cuyos “grandes aparadores rebosaba, si así puede decirse, los objetos de plata repujada; y del propio metal macizo, artísticamente cincelado” que decoraban las grandes mesas<sup>41</sup>.

Pero no fueron los únicos ágapes que se celebraron en dicho palacio de Recoletos, pues sabemos que antes de las fiestas por el enlace real que hemos citado, otros desposorios fueron oficiados allí, vinculados con la anteriormente citada boda de la sobrina del marqués de Campo con el primogénito de los marqueses de Dos Aguas en 1875, si bien, en este caso, no se describe ninguna de las estancias del edificio, hecho que nos hubiera interesado para conocer la evolución del inmueble tras las reformas internas que allí se desarrollaron en el tercer cuarto del siglo XIX<sup>42</sup>. Y, para concluir este aspecto lúdico festivo, que sirvió para proyectar la imagen social de los Marqueses indicar que también hemos encontrado diversas referencias a los actos teatrales que dentro de su palacio se realizaron, donde fueron invitadas las más altas personalidades de la nobleza madrileña<sup>43</sup>.

En todas las crónicas hasta ahora expuestas se insiste en la labor del Marqués como coleccionista de las artes, alabando su buen gusto y cómo decoró sus estancias con obras modernas. Curiosamente autores como Pons o Serna, cuando analizaron los grandes compradores de pintura de origen valenciano en el siglo XIX, no incluyeron al Marqués dentro del círculo formado por otros nuevos nobles o burgueses como Lassala, Trénor o Settier, cuando, al menos desde el punto de vista hemerográfico sí que poseemos diversas noticias que así lo ratifican<sup>44</sup>. Obviamente el estudio de los inventarios y testamentaría del patrimonio

<sup>37</sup> *La Época*, 24/5/1886, p. 3.

<sup>38</sup> Un análisis de estos nuevos gustos se puede encontrar en: Óscar E. VÁZQUEZ, *Inventing the Art Collection: Patrons, Markets, and the State in Nineteenth-Century Spain*, Pennsylvania, 2001. Así como: Cristina del PRADO HIGUERA, *El todo Madrid. La corte, la nobleza y sus espacios de sociabilidad en el siglo XIX*, Madrid, 2013. Como fuentes coetáneas para descripciones de dichos salones chinescos *vid*: FERNÁNDEZ DE LOS RÍOS, 1876.

<sup>39</sup> Anónimo. “Variedades”, *El Mercantil de Valencia*, 20/5/1890, p. 2. Sobre la recepción en la prensa de las obras de reforma de este palacio se ha defendido recientemente en la Universitat de València un trabajo de fin de grado a cargo de Karen Gregorio y dirigido por el Dr. Rafael Gil cuyo título es: *El Palacio del Marqués de Dos Aguas. Impacto, recepción y actos sociales (1740-1867)*.

<sup>40</sup> Francisco Javier DELICADO MARTÍNEZ, “Memoria histórica de la arquitectura y de la ornamentación del Palacio de los Marqueses de Dos Aguas”, en Jaume Coll Conesa (ed.), *El patrimonio artístico e histórico de los Rabassa de Perellós y el palacio de Dos Aguas*, Valencia, 2005, p. 89. Véase también: Cristina RIDAURA CUMPLIDO, *Hábitos sociales artísticos en la sociedad valenciana del siglo XIX*, Valencia, 2000.

<sup>41</sup> *La Época*, 24/5/1886, p. 3.

<sup>42</sup> *Vid*: *La Correspondencia de España*, 10/12/1875, p. 5.

<sup>43</sup> Aunque son varias las noticias que exponen cómo fueron, remarcamos por su detalle la expuesta en el diario *La Gacetilla. Periódico literario ilustrado*, número 21, donde habla de las veladas teatrales realizadas en el mes de marzo de 1878.

<sup>44</sup> PONS y SERNA, 1992, p. 46.

del Marqués sería la forma más objetiva de cuantificar su labor como patrono de las artes, pero, siguiendo la línea documental que trazamos al inicio del presente texto, nos centraremos en diversas noticias que nos hacen replantearnos la afirmación anteriormente expuesta. También debemos hacer notar que investigadores como Gil Salinas opinan que, a pesar de que la nobleza de origen valenciano era una de las que poseía un nivel intelectual más elevado<sup>45</sup>, es difícil utilizar este término en muchos casos y, en otros, nos encontramos con vacíos significativos en el número de fuentes para su estudio<sup>46</sup>.

De todas maneras creemos que fueron acertadas las palabras de Ernest Lluch sobre José Campo, cuando lo comparó con otros coetáneos suyos como el marqués de Salamanca, al insistir que el nivel intelectual del valenciano era realmente elevado y que, además contó con el apoyo de otras importantes personalidades como Polo Bernabé, Cirilo Amorós o Navarro Reverter que le sirvieron de ayuda para crear sus colecciones y vincularse con los movimientos culturales más significativos del Madrid finisecular, concluyendo, tal vez de un modo un tanto osado que, a diferencia de Campo, el marqués de Salamanca “no va ser capaç de formar un equip polític, artístic i literari” como el que el valenciano exportó a la capital del país<sup>47</sup>.

De hecho, desde bien pronto la prensa madrileña se hizo eco de las compras que José Campo realizó a su llegada a la capital para decorar tanto su palacio de la Castellana como el que habitó en Viñuelas. En 1875 se destaca cómo compró una escultura y un relieve en mármol del artista andaluz Vilches en la Exposición permanente de Bellas Artes<sup>48</sup>. Este personaje fue uno de los más activos en la Madrid finisecular realizando significativos trabajos, por ejemplo, para el Palacio Real<sup>49</sup>.

Su gusto por la escultura fue evidente al comprar, años más tarde, otra del Pabellón de Bellas Artes de Italia por el valor de 30.000 francos. Curiosamente los periodistas se preguntaron “si el opulento banquero, propietario y capitalista la compró á nombre suyo ó á nombre de los hermanos Profeci, sus factores en Valencia”<sup>50</sup> y solicitan al crítico de arte Pérez de San Milián que acuda a Viñuelas a visitarla para realizar una descripción más detallada de la misma, si bien a día de hoy no hemos encontrado dicha descripción ni quién sería el artista de tal pieza de valor tan elevado.

No debemos olvidar además que fue el protector de los Benlliure, José y Mariano, siendo este último quien realizara el monumento póstumo del Marqués que todavía a día de hoy recibe homenajes en la ciudad de Valencia. De esto se hizo eco la prensa<sup>51</sup>, pero no ahondaremos en dicho asunto, ya tratado en otras publicaciones<sup>52</sup>. Aún así este interés por “proteger” a los artistas denota su gusto por las Bellas Artes y que podamos incluirlo dentro del selecto grupo de coleccionistas valencianos y madrileños.

Es interesante reseñar cómo incluso acudió al extranjero a comprar obra de arte, justamente a la vecina Francia, uno de los lugares que más de moda estaba en dicho momento y referente para la nobleza hispánica. Tenemos noticia de cómo en 1882 viajó a París para adquirir diversas piezas artísticas. El rotativo *El Día*, en el apartado de “Actualidades” narra cómo diversos miembros de la aristocracia española se mudaron a dicha ciudad coincidiendo con una famosa almoneda donde se subastaron obras de otros nobles arruinados, pues “todo lo que hay allí, a pesar de su belleza, a pesar de su valor y de su mérito, tiene la melancolía de la felicidad pasada, de la majestad caída”<sup>53</sup>. De hecho, se indica que algunas de las piezas perte-

<sup>45</sup> Richard FORD, *A hand-book for travellers in Spain and readers at home*. Londres, 1845, vol. II, p. 647.

<sup>46</sup> Rafael GIL SALINAS, *Arte y coleccionismo privado en Valencia del siglo XVIII a nuestros días*, Valencia, 1994, especialmente las páginas 78-80.

<sup>47</sup> Ernest LLUCH, “El marqués de Campo i l’aristocràcia financera”, en ALMELA I VIVES, 1987, p. 175.

<sup>48</sup> *La Época*, 12/5/1875, p. 3. También aparece descrita esta compra en el número del mismo día del periódico *La Correspondencia*.

<sup>49</sup> Vid: María Jesús HERRERO SANZ, “El escultor José Vilches y su obra en el Palacio Real de Madrid”, *Reales Sitios*, 140, 1999, pp. 60-70.

<sup>50</sup> *El Globo*, 14/8/1878, p. 4.

<sup>51</sup> Vid: *La Ilustración ibérica*, 26/12/1885, p. 13. Así como: *La Época*, 19/8/1891, p. 2.

<sup>52</sup> Vid: ALMELA I VIVES, 1987, p. 114; Cristina de QUEVEDO PENSSANHA, *Vida artística de Mariano Benlliure*, Madrid, 1947, pp. 83.-87; y Victoria BONET SOLVES, *José Benlliure Gil (1855-1937), El oficio de pintor*. Valencia, 1998.

<sup>53</sup> *El Día*, 18/11/1882, p. 1.

necieron, por ejemplo, a Luis Felipe de Sajonia. Desgraciadamente no señala qué obras adquirió Campo en dicho evento, pero finaliza justamente el artículo escribiendo: “de allí los sacaré el dinero de un hombre moderno, los compra el marqués de Campo para adornar su palacio del Paseo de Recoletos”. Queda pues pendiente localizar dicha compra a través de los documentos administrativos conservados en París para conocer las piezas adquiridas.

También la prensa se hizo eco de la compra de acuarelas de Araujo<sup>54</sup>, dos óleos de Martínez Cubells datados en 1864<sup>55</sup> o una serie de tapices del artista español, afincado entre París y Londres, Codina Langlin<sup>56</sup>, pintor de reconocido prestigio que trabajó para la Real Fábrica de Tapices de Windsor y le fueron encargados importantes trabajos para los hoteles Continental y Metropol, las iglesias de Brompton y Belfort, los teatros de Trocadero y Empire y los palacios de Leopoldo Rothschild y lady Sommerset, además de otros importantes edificios como el London Pavillon, lo que denota, de nuevo, un gusto exquisito en la decoración de su palacete urbano<sup>57</sup>.

De hecho, todas estas adquisiciones no dudó en hacerlas visibles a la sociedad hispánica del momento cediendo, por un lado, parte de su colección al pabellón por él construido para la Exposición Universal de Barcelona de 1888, hecho que desarrollaremos a continuación; y, por otra colaborando con el proyecto solidario impulsado por la familia Indo en 1879, en el que se vieron involucrados numerosos miembros de la vetusta nobleza y otros de la emergente, como nuestro Marqués, para realizar una muestra con el fin de recaudar fondos para socorrer a los afectados por las inundaciones que acaecieron en dichos meses<sup>58</sup>. Dentro de los ilustres participantes, sobre el Marqués sólo se indica que depositó “las obras de arte que ha logrado adquirir”, y no se describe, como en otros casos, de qué se trata. Debemos tener en cuenta que estamos hablando de 1879, es decir, no mucho tiempo después de haber llegado a la capital, por lo que su patrimonio artístico no era todavía tan excelente como el que citamos en las noticias precedentes, pero ya desde el principio quiso “hacerse ver” dentro de estas actividades, pues como es sabido, la figura del coleccionista, en esencia, muchas veces viene más condicionada por el ansia de demostrar su poder que por una política clara de compra<sup>59</sup>.

Retomando el asunto de la visibilidad del patrimonio del Marqués fuera de Madrid y Valencia, es importante estudiar cómo se hizo presente en muestras tan importantes como la Exposición Universal de Barcelona de 1888<sup>60</sup>. Conviene recordar que allí mandó construir un pabellón, que más tarde, como también indicó la prensa, cedió como biblioteca a la ciudad (Fig. 2)<sup>61</sup>. Esta muestra internacional era una ocasión inigualable para hacerse notar no sólo dentro de nuestras fronteras, sino a todos los visitantes europeos que allí acudieron, de ahí que entre los bienes que empleara para decorar el espacio por él comisionado

<sup>54</sup> *La Época*, 21/1/1882, p. 3

<sup>55</sup> *La Época*, 12/12/1891, p. 2.

<sup>56</sup> *La Dinastía*, 26/12/1888, p. 2.

<sup>57</sup> Sobre la importante obra de este artista vid: Silvia FLAQUER REVAYD, *Inventari d'artistes catalans que participaren als Salons de Paris fins l'any 1914*, Barcelona, 1988.

<sup>58</sup> En la noticia se incluyen entre otros, a los Fernán Núñez, Medinaceli, Alba, etc. vid: *El Imparcial*, 16/11/1879.

<sup>59</sup> Pons y Serna, analizando el comportamiento de la burguesía valenciana afirmaron: “Precisamente por eso, en la colección se dan los dos grandes principios –frecuentemente contradictorios– del pensamiento burgués: por un lado, se acopian elementos cuya definición básica ha de inspirarse en el factor de la originalidad; por otro, la calificación integral de la colección no es otra que la de la seriedad. En este sentido, la casa se convierte también en un territorio mediante el cual el poseedor se apropia de la realidad”, PONS y SERNA, 1992, p. 224. Corroborando esta afirmación véase también: K. POIAN, “Collezione”, en *Enciclopedia Einaudi*, Turín, 1978, p. 364; así como Jean BAUDRILLARD, “The system of collecting”, en *The cultures of Collecting*, Londres, 1994, pp. 7-24. Sobre el papel del marqués de Campo en la exposición de Barcelona nos remitimos nuestro artículo que se encuentra en proceso de evaluación en la revista *Ars Longa* titulado: “El Chalet del marqués de Campo en la Exposición Universal de Barcelona de 1888: aspectos sobre coleccionismo y ostentación nobiliaria a finales del siglo XIX”.

<sup>60</sup> Sobre este evento vid: Josep María GARCÍA FUENTES y Sergi GARRIGA BOSCH, “Arquitectura y política en las exposiciones de Barcelona, 1888-1929”, en *Seminario Internacional sobre Eventos Mundiales y Cambio Urbano*, Sevilla, 2012; y Josep Maria GARRUT, *L'Exposició Universal de Barcelona de 1888*, Barcelona, 1976.

<sup>61</sup> Sobre la cesión vid: *El Día*, 19/9/1888, p. 2. Así como: *La Ilustración*, 7/10/1888, p. 16 y el *Diario oficial de avisos de Madrid*, 23/12/1888, p. 2.

utilizara, por un lado, fotografías de ferrocarriles o barcos a vapor, una de las industrias que mayor prestigio y dinero le producía<sup>62</sup>, a la par que toda una serie de “primorosísimos tapices, retratos al óleo y al carbón, bustos de bronce y en mármol, cajas y jarros de marfil, etc.”<sup>63</sup> procedentes todos ellos, según esta misma noticia, de su palacio de Madrid, objetos que sirvieron para mostrar su “grandiosidad y magnificencia [...] entre las mejores instalaciones de nuestro Certamen, no cediendo á ninguna en importancia”<sup>64</sup>. A ello deberíamos sumar, también, los muebles “de nogal tallado que decoran el pabellón del Sr. Marqués de Campo, construidos en el establecimiento de tan inteligentes industriales”<sup>65</sup>, refiriéndose al taller de los ebanistas Pons y Ribas<sup>66</sup>, uno de los más importantes de la Barcelona finisecular, lo que demuestra su poderío y capacidad económica, así como su conocimiento de las vías de difusión de su estatus exportando a la ciudad condal varias de las piezas que formaron parte de sus colecciones madrileñas, que como indicamos anteriormente, ya fueron admiradas por la prensa de la capital.



Fig. 2. Exterior del Chalet del Marqués de Campo en la Exposición Universal de Barcelona. Fotografía de Pau Audouard. Arxiu Municipal de Barcelona.

<sup>62</sup> Los críticos periodísticos opinan que la elección de estas fotografías estaba ligada a su intención de ser considerado “como uno de los más entusiastas amantes del progreso”, en *La Dinastía*, 15/9/1888, p. 2.

<sup>63</sup> La muestra estaba dividida, según esta publicación, en 5 secciones: la Fábrica de Gas de Valencia, la Sociedad de Ferrocarriles de Almansa a Valencia, la Flota de Vapores, el Asilo de Párvulos y un espacio misceláneo donde se situaron la mayor parte de las piezas artísticas. *Ibidem*, p. 2.

<sup>64</sup> *La Ilustración*, 22/7/1888, p. 12.

<sup>65</sup> *La Ilustración*, 6/1/1889, p. 7.

<sup>66</sup> *Vid.*: V. MESTRE ABAD, “L’època de la industrialització (ca. 1845-1888). Anotacions a l’ebanisteria catalana del segle XIX”, en *Moble català*, Barcelona, 1994. Así como: Josep MAINAR PONS, *El moble català*, Barcelona, 1976.

Además, por si fuera poco, recurre a la misma estrategia que en Valencia y Madrid, a la de realizar una iluminación espectacular que atrajera a la población y cayeran rendidos ante su figura. En el periódico *El Camarada* podemos leer un breve extracto de la misma: “Para eclipsarla con una mancha que arroje sobre ella todos los colores del Iris, os diré que hay en nuestra Exposición algo más mágico que la fuente: tal es la iluminación del pabellón del marqués de Campo. Os la describiré en otro número. Entretanto, figuraos el carro de la Aurora derramando toda su lluvia de oro y rosa en un jardín paradisíaco, y tendréis idea aproximada de esta espléndida iluminación”<sup>67</sup>.

De todas maneras, toda esta ostentación no estuvo exenta de burla, pues también la prensa se hizo eco de su procedencia de nuevo noble burgués enriquecido aludiendo a uno de los pasajes de la vida del Marqués más sombríos, que analizaremos a continuación, vinculado con su origen humilde. El rotativo madrileño *La risa*, describiendo los gestos de exhibición de José Campo, escribió lo siguiente: “El señor marqués ofrece á la consideración pública gran copia de objetos de arte de su propiedad. Se ve que desde aquella época en que decía que ni la cama en que dormía era suya, ha juntado gran fortuna el señor marqués. Y Dios se la aumente”<sup>68</sup>.

El asunto sobre “la cama” del Marqués se inició en la revista satírica *El lunes del Imparcial* donde se burlaban de cómo Campo llegó a Madrid sin pertenencias pero fue comprando inmuebles, tanto que, según cuenta este artículo, tuvo que trasladar parte del mobiliario de Recoletos de su dormitorio a Viñuelas para no dormir en el suelo<sup>69</sup>. Con ello critican la política de ostentación como nuevo rico al comprar grandes propiedades sin antes haber decidido cómo decorarlas. Todo ello hizo correr ríos de tinta entre la prensa, con numerosas alusiones en otros rotativos. Se tratan, principalmente de frases de carácter satírico y con títulos tan curiosos como “Una cama en Recoletos y una cacería en Viñuelas” que publicó *El Globo* en su primera página<sup>70</sup>. Este artículo recrea conversaciones ficticias de nobles al comprobar el estado de las casas del Marqués. Dicho argumento satírico es continuado por este periódico en números sucesivos incidiendo en lo mismo, burlándose de cómo los nobles no iban a Viñuelas para cazar sino para ver si existía esa cama que había mandado trasladar allí<sup>71</sup>, pues “ese desgraciado aristócrata, hace poco no tenía legalmente ni cama donde dormir”<sup>72</sup> mientras que “ilumina profesamente la fachada de su palacio en las fiestas oficiales”<sup>73</sup>.

Junto con estas afirmaciones aparecen también voces que defienden al Marqués, desmintiendo lo que estos diarios satirizaban. Destaca el largo artículo de *La ilustración ibérica*, periódico barcelonés, que incluso antes de su incursión en el ámbito catalán con el regalo del Pabellón, que ya estudiamos, expuso las razones por las que era criticado el Marqués. En esencia se trata de una disputa ideológica por parte no sólo de la aristocracia más vetusta que no ve con buenos ojos la ostentación del nuevo rico, sino también de voces del pueblo que vieron claramente cómo Campo intentaba con las citadas estrategias hacerse un hueco dentro de los más notables personajes del mundo madrileño<sup>74</sup>. Volviendo a la defensa, que también las diversas necrológicas ya citadas del Marqués apoyaron, intenta explicar la coyuntura en la que se dio y recomienda, para ello, analizar la biografía del banquero, la historia de sus negocios públicos y particulares, su carácter y otras muchas circunstancias<sup>75</sup>. Defiende que su fortuna fue inmensa, pero que no entiende porqué todos se preguntan si realmente tuvo dinero; o que se quedara con gran parte de las subastas del Estado y que pareciera que dicho Estado no estuviera satisfecho que así lo hiciera. Alaba que fundara hospitales y que diera muchísimo dinero a los pobres y compara su fortuna con la

<sup>67</sup> *El Camarada*, 29/9/1888, p. 5.

<sup>68</sup> *La Risa*, 14/10/1888, p. 2.

<sup>69</sup> *El lunes del Imparcial*, 26/7/1878, p. 3.

<sup>70</sup> *El Globo*, 28/7/1878, p. 1.

<sup>71</sup> *El Globo*, 30/7/1878, p. 3.

<sup>72</sup> *El Motín. Revista Satírica*, 1/5/1881, p. 3.

<sup>73</sup> *Ibidem*, p. 3.

<sup>74</sup> Parte de estas disputas entre los grupos preponderantes en la sociedad madrileña ya fueron analizadas en: PRADO HIGUERA, 2013.

<sup>75</sup> *La ilustración ibérica*, 5/6/1886, p. 2.

de otro noble madrileño<sup>76</sup>, el marqués de Salamanca quien en dicho periodo acabó arruinado, todo lo contrario que Campo, pero que no tuvo la mala fortuna de toparse con individuos que criticaran tan agriamente su actividad social<sup>77</sup>. De su discurso comparativo quisiéramos remarcar este último fragmento donde juzga la fortuna social que tuvo Campo durante un tiempo, para él injusta, por su buen hacer:

¡Qué artista! Si Salamanca hubiese vivido y hubiese enviado una expedición al Panamá, se hubiese hundido España con las ovaciones del entusiasmo. Se hubiese creído en un rasgo de patriotismo y no en un gigantesco reclamo. Pero al saber que ha sido costeadada por el marqués de Campo, todos nos preguntamos cuanto nos cuesta. Salamanca pobre, pasaba por millonario; Campo, millonario, espléndida, pasa por pobre. Hay en este juicio público algo que es una gran justicia ó una injusticia enorme. Es que el sentido popular no juzga de los actos por los actos mismos sino por la sinceridad que en ellos supone. Es que la grandeza de corazón, la grandeza de carácter es la única grandeza que conmueve á las multitudes<sup>78</sup>.

Obviamente aquellos que más se expusieron a la opinión pública para defender su nuevo estatus social fueron también los que más críticas podrían recibir. En este caso se trata de un asunto aislado, pero que fue conocido por toda la geografía española, recordado tras la cesión del Pabellón al Ayuntamiento de Barcelona o en sus necrológicas. Tal y como expuso José María Settier en su *Guía del viajero* publicada en 1866, “sus envidiosos, que son muchos, no tienen otra cosa que echarle en cara sino que se ha lucrado demasiado. Y esto sólo probaría en mi concepto que el talento financiero del señor Campo no ha tenido rival en su época, y ha trabajado sin competencia”<sup>79</sup>.

A través de estas páginas hemos intentado mostrar gran cantidad de noticias inéditas sobre uno de los nuevos nobles valencianos más prestigiosos de finales del siglo XIX que dejó su ciudad natal, durante unos años, para codearse con la aristocracia madrileña y con la propia realeza, hecho que, como vimos, no sentó muy bien entre algunos miembros de esta clase social. Con estas últimas noticias seleccionadas hemos podido ver la cara y la cruz de sus estrategias de posicionamiento social. El marqués de Campo fue un hombre de su tiempo, comerciante y buen conocedor de las élites sociales, hecho que le permitió estar presente no sólo en su ciudad natal a la que acudía habitualmente, donde poseía un importante palacio y múltiples negocios, sino en otros lugares como en Barcelona. Obviamente en estas páginas no hemos podido hacer más que ilustrar estas ideas a través de un elenco de textos y presentar un análisis de algunos asuntos vinculados con el mundo de las artes que nos han parecido significativos para conocer su modo de comportarse ante los retos que se le pusieron delante. Dejamos en el tintero, por ejemplo, la acuñación de monedas con relieves supervisados por él, creando una “imagen oficial” como ideólogo y propulsor del avance tecnológico en el ámbito de los transportes terrestres y de ultramar<sup>80</sup>; o, también podríamos haber desarrollado otro hecho, de suma importancia, como sería la decoración del adquirido palacio de Viñuelas, con sus salas neoárabes que prestaban todo el confort del siglo XIX. Lugar este, además, donde realizó numerosas cacerías<sup>81</sup>, a las que invitaba con litografías con

---

<sup>76</sup> Recordemos que participó en muchas subastas benéficas para diversas catástrofes y que incluso construyó un orfanato en Valencia para los más desfavorecidos. Sobre este asunto véase: Ana María MORANT, “La arquitectura benéfica privada valenciana del siglo XIX como muestra del poder burgués”, en *Las artes y la arquitectura del poder*, Castellón, 2013, pp. 545-560.

<sup>77</sup> “Aquí hubo otro Marqués, el marqués de Salamanca, banquero, especulador, como él, á quien le sucedía todo lo contrario. Con sólo que tirase un duro todo era admiración, aplausos y vivas. Se contaban de él rasgos que nadie había visto; pero que siendo extraordinarios debían creerse; porque decir ¡Salamanca! era como decir ¡Dinero! Se contaba que en cierta ocasión había encendido un billete de cuatro mil reales para buscar una moneda de cinco duros que se le había caído bajo la mesa del juego”, en *La ilustración ibérica*, 5/6/1886, p. 2.

<sup>78</sup> *Ibidem*, p. 2.

<sup>79</sup> Cfr. Carmen GARCÍA MONERRIS y Justo SERNA, “Esplendor y miseria de la Valencia burguesa”, en *La ciudad de Valencia. Historia, geografía y arte*, Valencia, 2009, vol 1, pp. 427-438

<sup>80</sup> Poseemos diversas ilustraciones en: *La Ilustración española y americana*, 22/2/1888, p. 3.

<sup>81</sup> Véase, por ejemplo: *La Correspondencia de España*, 23/2/1875, p. 6.

estampas de la fachada del Palacio<sup>82</sup>, y donde acudió incluso el monarca y su corte; espacio además decorado, según la prensa, con pinturas de Rubens y Schneider<sup>83</sup>.

Somos conscientes de que la investigación sobre José Campo aún se encuentra en estado seminal, que sería necesario un cotejo de dichas fuentes de hemeroteca con los documentos de archivo y otros textos más objetivos, pero nuestro cometido aquí ha sido, además de exhumar estas noticias inéditas, intentar mostrar las estrategias de consolidación de este noble a la llegada a la capital, el uso de la prensa para tal fin y el aprovechamiento que de su patrimonio dio para ostentar y reafirmar su condición nobiliaria, a pesar de todas las críticas que, como vimos, esto le produjo. Valgan estas páginas como una primera aproximación sociológica hacia su figura y su gusto artístico, sean pues el inicio de una serie de estudios donde se nos permita insertar su comportamiento dentro del de otros nobles que vivieron su misma situación en análogo tiempo y lugar, aspecto todavía a día de hoy con ciertos vacíos dentro de nuestra historiografía artística<sup>84</sup>.

**BORJA FRANCO LLOPIS** es licenciado en Historia del Arte por la Universitat de València (Primer Premio Nacional de Licenciatura) y Doctor con mención europea en esta misma disciplina por la Universitat de Barcelona (Premio extraordinario de doctorado). Actualmente es Investigador Ramón y Cajal en la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Su labor se centra, por una parte, en el estudio de la nobleza española del siglo XIX y, por otra, en los procesos de conversión a través del arte en el mundo moderno. Ha sido Visiting Scholar en Johns Hopkins University, University of California-Berkeley, Warburg Institute, Istituto per il Medio Evo y en la Academia Española de Historia y Arqueología del CSIC en Roma. Ha publicado dos monografías sobre pintura valenciana y coeditado otra sobre Bramante y su recepción en la península ibérica. Actualmente es investigador principal del grupo: *Identidades en conflicto: la expresión artística e identitaria de las minorías religiosas en el Reino de Valencia medieval y moderno* (ICEMM) GV/2014/048.

Email: bfranco@geo.uned.es

---

<sup>82</sup> Vid: *La Época*, 12/11/1879, p. 3. Así como: *La Iberia*, 13/11/1879, p. 3. De hecho incluso utilizó dicha imagen como invitación a su pabellón en la exposición de animales y plantas realizada en Madrid en 1882, tal y como narra una noticia publicada el 26 de junio de dicho año en el diario *La ilustración española y americana*.

<sup>83</sup> Vid: *Día de moda*, 27/9/1880, n.º 34, p. 7.

<sup>84</sup> Este artículo se inscribe dentro del proyecto de investigación titulado *Políticas en tránsito para la legitimación nobiliaria: narrativas de memoria y estética en la gestión del patrimonio artístico de la nobleza española (1750-1850)* HAR2012-36751) dirigido por el Dr. Antonio Urquizar, a quien agradecemos, al igual que a José Antonio Vígara, su ayuda en la redacción del presente texto.

# Encargo, autoría y ejecución de *La familia de Felipe V* (Palacio Real de La Granja), copia del original de Louis-Michel van Loo

## The Commission, Authorship and Execution of The Family of Philip V (Royal Palace of La Granja), a Copy of the Original by Louis-Michel van Loo

José Javier Azanza López  
Universidad de Navarra

Fecha de recepción: 14 de abril de 2015  
Fecha de aceptación: 22 de julio de 2015

*Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*  
vol. 26, 2014, pp. 83-97  
ISSN. 1130-551

<http://dx.doi.org/10.15366/anuario2014.26>

### RESUMEN

Este artículo aporta nuevos datos acerca de *La familia de Felipe V* del Palacio Real de La Granja de San Ildefonso (Segovia), copia del original realizado en 1743 por Louis-Michel van Loo. Certifica su ejecución a mediados del siglo XIX por el pintor Isidoro Lozano (Logroño, 1826-Madrid, 1895), en el marco de la promoción artística del joven discípulo de Federico de Madrazo que culminará con la obtención en 1853 del *premio de Roma*; y documenta su traslado a La Granja el 23 de julio de 1852 enrollado en un furgón de las Reales Caballerizas, dirigiendo las labores de desembalaje, preparación y colocación del gran lienzo familiar Severiano Marín, segundo restaurador del Real Museo de Pinturas.

### PALABRAS CLAVE

Siglo XIX. *La familia de Felipe V*. Louis-Michel van Loo. Palacio Real de La Granja. Isidoro Lozano. Severiano Marín.

### ABSTRACT

This paper provides new data about *The Family of Philip V* of the Royal Palace of La Granja de San Ildefonso (Segovia), a copy of the original painted in 1743 by Louis-Michel van Loo. It extends the information about its execution in the middle of the 19th century by the painter Isidoro Lozano (Logroño, 1826-Madrid, 1895), in the context of the artistic promotion of the young disciple of Federico de Madrazo, who was awarded the Rome Prize in 1853; and documents its transfer to La Granja on July 23, 1852, rolled up in a carriage of the Royal Stables, under the supervision of Severiano Marín who held the position of Second Restorer of the Royal Museum of Paintings and was responsible for the unpacking, preparation and placement of the great family canvas.

### KEY WORDS

19th Century. *The Family of Philip V*. Louis-Michel van Loo. Royal Palace of La Granja. Isidoro Lozano. Severiano Marín.

## Introducción

Observa con acierto P. Torres Guardiola que, pese a que *La familia de Felipe V* es el cuadro más famoso que pintó Louis-Michel van Loo en la corte del primer Borbón en el trono de las Españas, la abundante bibliografía sobre esta obra no resuelve ciertos problemas históricos acerca del conjunto de pinturas y dibujos conservados en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Versalles o La Granja<sup>1</sup>.

En efecto, además del lienzo (Fig. 1) expuesto en el Museo Nacional del Prado (408 x 520 cm, firmado y fechado “L. M. Van Loo 1743”), existen un boceto y un dibujo previos a su ejecución final, cada uno de ellos con sus peculiaridades en la resolución formal y nominal de esta asamblea dinástico-familiar: el boceto, en el *Musée National des Châteaux de Versailles et de Trianon*, y el dibujo, en la Academia de San Fernando. Y, también, dos pinturas posteriores que copian la gran composición: una, de autor anónimo, en una colección privada francesa; y otra, en el Palacio Real de La Granja de San Ildefonso (405 x 515 cm) (Fig. 2). Esta última constituye un magnífico ejemplo del eclecticismo representativo de mediados del siglos XIX, ajeno a cualquier individualidad de estilo, al reproducir con fidelidad el original tanto en la escenografía como en la distribución espacial de los personajes, si bien carece del virtuosismo técnico de éste y se aleja ligeramente en la plasmación de los rasgos faciales de algunos miembros de la familia real. Sobre la misma trataremos de aportar nueva información acerca de su encargo, autoría y ejecución.

## El lienzo original de van Loo y la Serie Cronológica de los Reyes de España

En 1743, van Loo concluía el que puede ser entendido como la máxima expresión del género durante el reinado de Felipe V: un retrato colectivo de los miembros de la familia real en el que plasmó la majestad regia con los atributos que le son propios, en un magnífico interior áulico como corresponde a un encargo oficial<sup>2</sup>.

De inmediato, el gran lienzo pasó a formar parte de la Colección Real. Tras una primera mención en 1748 en la Furriera de la Reina<sup>3</sup>, figura en los inventarios del Palacio del Buen Retiro realizados en 1772 y 1794<sup>4</sup>; a este último corresponde el número 371 en color blanco del ángulo inferior derecho<sup>5</sup>. Entre ambos, en 1785 había sido objeto de una restauración a cargo del pintor de cámara Jacinto Gómez<sup>6</sup>. Asimismo, diversos eruditos lo citan en las estancias palaciegas, caso del ilustrado canario y académico de

<sup>1</sup> Pascal TORRES GUARDIOLA, “La familia de Felipe V”, en *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del Rey*, catálogo de la exposición (Segovia, La Granja de San Ildefonso, 2000), Madrid, 2000, p. 324.

<sup>2</sup> Andrés ÚBEDA DE LOS COBOS, “Felipe V y el retrato de corte”, en *El arte en la corte de Felipe V*, catálogo de la exposición (Madrid, Palacio Real, Museo Nacional del Prado y Casa de las Alhajas, 2002-2003), Madrid, 2004 (2ª ed.), pp. 130-134.

<sup>3</sup> Así queda recogido en la ficha catalográfica del Museo Nacional del Prado: “Furriera de la Reina-Casa del marqués de Bédmar, 1748, n° 230”. Véase también Juan R. MARTÍNEZ, “La familia del rey Felipe V”, en *Carlos III y la Ilustración*, catálogo de la exposición (Madrid, Palacio de Velázquez, 1988-1989; Barcelona, Palacio de Pedralbes, 1989), t. II, Barcelona, 1988, p. 435.

<sup>4</sup> De interés resulta a este respecto el seguimiento llevado a cabo por José Luis SANCHO, “Retratos de familia de los Borbones 1700-1801”, en *Arte, poder y sociedad en la España de los siglos XV a XX*, Madrid, 2008, pp. 130-133.

<sup>5</sup> Inv. Carlos III, Buen Retiro, 1772, [s.n.]; Inv. Testamentaria Carlos III, Buen Retiro, 1794, n° 371. Sobre los números en los lienzos del Prado como testigos de la colección histórica a la que pertenecieron, véase María LÓPEZ-FANJUL Díez DEL CORRAL y José Juan PÉREZ PRECIADO, “Los números y marcas de colección en los cuadros del Museo del Prado”, *Boletín del Museo del Prado*, X, 41 (2005), pp. 84-110.

<sup>6</sup> Ana María MACARRÓN MIGUEL, *Historia de la conservación y restauración: desde la antigüedad hasta finales del siglo XIX*, Madrid, 1995, p. 121.

la Historia José de Viera y Clavijo<sup>7</sup>, Antonio Ponz<sup>8</sup>, Nicolás de la Cruz Bahamonde<sup>9</sup> y Juan Agustín Ceán Bermúdez<sup>10</sup>.



Fig. 1. Louis-Michel van Loo, *La familia de Felipe V*, 1743. Óleo sobre lienzo, 408 x 520 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado [P02283]

En los primeros años del siglo XIX abandonó su primitiva ubicación en cumplimiento del decreto de José I Bonaparte que habilitaba el Palacio de Buenavista como almacén de obras de arte procedentes de varios Sitios Reales, conventos e iglesias de Madrid y de sus alrededores con un doble objetivo: enviar parte de ellas al *Musée Napoléon* de París y formar con las restantes un Museo de Pinturas en Madrid.

<sup>7</sup> *Elogio de Felipe V Rey de España... Su autor Don Joseph de Viera y Clavijo*, Madrid, 1779, p. 46. Sobre el contenido del *Elogio*, con una breve alusión al lienzo de van Loo, véase Marina ALFONSO MOLA y Carlos MARTÍNEZ SHAW, “Los Elogios de Felipe V de 1779”, *Trocadero*, 12-13 (2000-2001), pp. 43-54.

<sup>8</sup> Antonio PONZ, *Viage de España, en que se da noticia de las cosas mas apreciables, y dignas de saberse, que hay en ella*, Madrid, 1793, t. VI, p. 122.

<sup>9</sup> A su llegada a Madrid en junio de 1798 Nicolás de la Cruz Bahamonde, Conde de Maule, pudo admirar “un gran quadro de toda la familia de Felipe V firmado L. M. Vanloó 1743”, ubicado en la segunda sala de la Galería de las Infantas del Buen Retiro, en Nicolás de la CRUZ Y BAHAMONDE, *Viage de España, Francia, e Italia*, Cádiz, 1812, t. XII, p. 580.

<sup>10</sup> Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, 1800, t. V, p. 130.

Terminada la guerra, en 1815 se procedió a inventariar el contenido del palacio con un registro de 601 pinturas, entre las que se encontraba *La familia de Felipe V* de van Loo. Todas ellas fueron entregadas a Fernando VII poco después del fracaso del plan de establecer el Museo Fernandino en dicho edificio<sup>11</sup>.



Fig. 2. Isidoro Lozano, *La familia de Felipe V*, h. 1851. Óleo sobre lienzo, 405 x 515 cm. Segovia, Palacio Real de La Granja de San Ildefonso [PI-18E1268P]

A partir de aquí, los datos acerca de su paradero resultan confusos, por cuanto no existe alusión alguna al lienzo en los primeros catálogos del Real Museo de Pinturas y Esculturas. Habrá que esperar al de 1873, elaborado por Pedro de Madrazo, para encontrar la primera referencia; en el registro nº 2018, su descripción se acompaña de una breve reseña histórica que finaliza así: “El [cuadro] de Van Loo vino del Pal. de Aranjuez a este Museo en Diciembre de 1847”<sup>12</sup>. A tenor de dicha afirmación, *La familia de Felipe V* habría permanecido en Aranjuez hasta su traslado en 1847 al Real Museo de Pinturas. Sin embargo, en el

<sup>11</sup> Isadora ROSE-DE VIEJO, “Carlos V y el Furor jamás perteneció a Manuel Godoy”, *Archivo Español de Arte*, 306 (2004), pp. 191-193.

<sup>12</sup> Pedro de MADRAZO, *Catálogo de los Cuadros del Museo del Prado de Madrid*, Madrid, 1873, pp. 361-362. La referencia a *La familia de Felipe V* y a su traslado desde el Palacio de Aranjuez en 1847 volverá a repetirse en las sucesivas reediciones de 1876 a 1913, esta última con texto en francés y una alusión a su primer emplazamiento en la galería inmediata al Casón del Buen Retiro.

*Catálogo* de 1920 (undécima edición del de 1873) desaparece la anterior referencia y en su lugar podemos leer que “estaba en el Museo al morir Fernando VII”<sup>13</sup>. Ya la *Advertencia de la Dirección* significaba que se habían corregido los errores de catálogos precedentes, y quizás este fuera uno de ellos<sup>14</sup>. Mas con independencia del momento exacto en que arribara al real establecimiento, de lo que no cabe duda es de que a mediados del siglo XIX *La familia de Felipe V* quedó enmarcada en un ambicioso proyecto: la formación de una galería dinástica de retratos de los monarcas españoles.

En la década de 1840 se auspició, desde la oficialidad artística de la corte, la creación de una Serie Cronológica de los Reyes de España, proyecto calificado por J. L. Díez como “uno de los de mayor alcance iconográfico de toda la política museística de la España isabelina”<sup>15</sup>. Por Real Orden de 1 de diciembre de 1847, Isabel II aprobaba la propuesta de José de Madrazo, director del Real Museo de Pinturas, de formar una galería real, en la línea de las corrientes europeas eruditas en la recuperación iconográfica de los protagonistas más destacados de la historia. Que la iniciativa tenía en Madrazo a su verdadero promotor lo prueba el hecho de que ya en 1845 aludiera a la “serie cronológica de los Reyes de España que estoy formando para ocupar uno de los salones recién habilitados en este Real Establecimiento”, a la vez que solicitaba permiso para trasladarse a los Reales Sitios a seleccionar aquellos cuadros que pudieran incorporarse a la misma<sup>16</sup>. El proyecto definitivo fue redactado por el director del Museo el 9 de marzo de 1848.

La serie comprendía los retratos de todos los monarcas hispanos desde los tiempos visigodos hasta las dinastías de Austrias y Borbones, incluyendo los diferentes reinos cristianos peninsulares. En cierta manera, vendría a constituir el equivalente pictórico al *Sistema de Adornos del Palacio Real* ideado un siglo atrás por el benedictino fray Martín Sarmiento, en ambos casos con el objetivo común de la legitimación dinástica por la tradición histórica; no obstante, así como en aquel todas las esculturas fueron fruto del encargo directo, en la Serie Cronológica apreciamos un doble procedimiento que tiene su punto de encuentro –o de separación– en los Reyes Católicos.

De esta manera, los monarcas de los distintos reinos peninsulares anteriores a Isabel y Fernando fueron concebidos como “retratos históricos”, a modo de galería icónica siguiendo una plantilla fija. Su ejecución recayó en los pintores jóvenes más cercanos al círculo de los Madrazo, en una clara labor de promoción artística que les garantizaba vincular su nombre a un encargo regio y el ingreso de sus obras en el Real Museo. Plasmada con gran fidelidad histórica, la secuencia culminaba en esta primera parte con los retratos de los Reyes Católicos, encargados por José de Madrazo a su hijo Luis (Isabel) y a su discípulo Bernardino Montañés (Fernando). A ambos se sumaron una treintena de pintores, entre los que se encontraban Eduardo Cano de la Peña, Teófilo Dióscoro de la Puebla, Carlos María Esquivel y Léon Bonnat; y también Isidoro Lozano, cuestión de sumo interés para nuestro estudio y sobre la que volveremos más adelante<sup>17</sup>.

A partir de los Reyes Católicos, la galería continuaba con las dinastías austriaca y borbónica hasta Isabel II a través de los cuadros ya existentes en las colecciones reales y reunidos al efecto en el Museo; esta medida suponía la ruptura de la unidad formal de la serie, pero aportaba indudables ventajas económicas,

---

<sup>13</sup> Pedro de MADRAZO, *Catálogo de los cuadros del Museo del Prado*, Madrid, 1920 [11ª ed.], p. 447. En dicho catálogo el cuadro queda registrado con el nº 2283.

<sup>14</sup> Sin embargo, en los catálogos editados entre 1933 y 1996, la alusión a su presencia en el Museo a la muerte de Fernando VII desaparece, quedando únicamente la referencia a los inventarios del Buen Retiro en 1772 y 1794, lo cual vuelve a introducir un nuevo elemento de incertidumbre.

<sup>15</sup> José Luis DIEZ, “Isabel la Católica en la pintura de historia del siglo XIX”, en *Isabel la Católica y el arte*, Madrid, 2006, pp. 104-105.

<sup>16</sup> Así quedaba de manifiesto en la carta dirigida por Madrazo el 15 de julio de 1845 al Intendente General de la Real Casa. Archivo del Museo Nacional del Prado, Madrid (AMNP Madrid), Caja 77, leg. 23.01, exp. nº 7. Años 1840-45. Véase también DIEZ, 2006, pp. 104-105; y Javier JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, “José de Madrazo y Agudo (1781-1859). Perfil biográfico”, en *José de Madrazo (1781-1859)*, catálogo de la exposición (Santander, Fundación Marcelino Botín, 1998; Madrid, Museo Municipal, 1998), Madrid, 1998, p. 65.

<sup>17</sup> DIEZ, 2006, pp. 104-105. En conjunto, la galería icónica constaba de 87 lienzos, hoy dispersos. Da escueta noticia de ella Elías TORMO, *Las viejas series icónicas de los reyes de España*, Madrid, 1917, pp. 267-269.

temporales y artísticas. El proceso de traslado y colocación se verificó en los meses siguientes a la Real Orden; de hecho, tenemos constancia de que ocupaban ya su ubicación en junio de 1848, cuando la reina visitó la pinacoteca y se detuvo en las salas recién dispuestas para alojar la galería histórica<sup>18</sup>. Entre los cuadros que representaban a los reyes y príncipes de la casa francesa se encontraba *La familia de Felipe V* de van Loo, que figuraba en el denominado “Salón de descanso” de la planta principal junto a obras de Mengs, Largillière, Ranc, Callet, Gérard, Goya, Joaquín Inza, José de Madrazo y Vicente López entre otros, hasta completar un total de 45 pinturas. Conocemos numerosos detalles de la serie borbónica merced a la denuncia efectuada en 1872 por el político y crítico de arte andaluz Francisco Tubino a propósito del desmantelamiento de la colección de retratos por causas políticas, en un texto revelador de cómo el arte debe encontrarse por encima de cualquier condicionamiento ideológico, sea del signo que sea<sup>19</sup>.

### La copia de *La Familia de Felipe V*: autor y cronología

Con el lienzo de van Loo en el Real Museo formando parte de la Serie Cronológica de los Reyes de España, debió de ser José de Madrazo quien, cumplimentando muy probablemente un mandato regio, ordenó una copia del mismo con destino a La Granja de San Ildefonso, palacio construido durante el reinado de Felipe V. El retrato familiar era bien conocido por el director del Museo, como lo prueba el hecho de que en carta fechada en Madrid el 10 de septiembre de 1846 aventurara a su hijo Federico la posibilidad de encargarle “un cuadro grande con los retratos de toda la familia real por el estilo del de Felipe V de van Loo” para la pinacoteca<sup>20</sup>.

Hasta este momento, los datos acerca de la copia del original de van Loo resultaban imprecisos, tanto en lo que respecta a su autor y cronología como al momento de su colocación en La Granja. Una de las primeras referencias se debe a Breñosa y Castellarnau, quienes en 1884 sitúan el gran lienzo en el Salón del Trono, y citan como autor a Lozano y Valle, del que no proporcionan mayor información<sup>21</sup>. Encontramos idéntica autoría en un artículo de Maldonado publicado en *La Época* en 1900<sup>22</sup>. Ya en 1930, Álvarez

<sup>18</sup> Isabel II visitó el Real Museo de Pinturas el sábado 3 de junio de 1848, tal y como recogen las reseñas de prensa: “En la tarde de ayer 3 se dignó S. M., acompañada del señor Marqués de Miraflores, gobernador de Palacio, visitar el real museo de pinturas deteniéndose particularmente en las salas recién dispuestas en aquel magnífico establecimiento para contener por orden cronológico y de dinastías, los retratos de todos nuestros monarcas, formando así un verdadero y utilísimo museo histórico, cuya falta echaban tanto de menos los inteligentes. S. M. vio con el mayor agrado aquella excelente (*sic.*) serie de retratos, que contiene completas las dinastías de Austria y de Borbón, y un crecido número de retratos de los reyes de Aragón y de Navarra y de los condes de Barcelona, serie única en Europa recogida en los palacios y sitios reales por el señor Madrazo, celosísimo director del museo”, en “Gacetilla de la capital”, *El Heraldo*, 4 de junio de 1848, p. 4.

<sup>19</sup> Merece la pena reproducir íntegra su reflexión: “Al ocuparnos del Museo nos cumple sin embargo consignar la extrañeza con que hemos visto deshacerse la hermosa colección de retratos reunida en la sala de descanso, así como la sala denominada regia, que parece se ha transformado en morada de algunos empleados del establecimiento. La colección de retratos era importantísima y no podemos creer que el hecho de referirse a la dinastía derrocada en Septiembre de 1868, justifique un acuerdo que censuran a una voz cuantos aman las bellas artes, cualquiera que sea su filiación política. El que esto escribe ha tenido por conveniente afiliarse en el partido republicano, y no obstante, siente verdadera admiración hacia los lienzos que existían en el salón de descanso, a pesar de contener los retratos de los reyes y príncipes de la familia de Borbón. Y esto se explica sin esfuerzo con fijarse en los nombres de algunos de los autores representados en esa galería. *Mengs*, retratos de Carlos III, de doña María Ana de Sajonia, del gran duque de Toscana y de su mujer; *Van Loo*, el gran cuadro de la familia de Felipe V; *Largilliere*, retrato de doña María Ana Victoria; *Ranc*, retrato de doña Isabel Farnesio, de Carlos III joven; *Callet*, retrato de Luis XVI; *Gerard*, retrato de Carlos X; *Inza*, retrato de Fernando VII y su hermana María Luisa. Además había otros de *Goya*, *Madrazo* (*D. José*), *López*, etc., hasta cuarenta y cinco. Si hoy una administración radical ha deshecho esta galería, el día en que la república impere, será restablecida cual una memoria que conviene por extremo, ofrecer constantemente a los hombres libres”, en Francisco María TUBINO, “Crítica artística”, *Revista de España*, XXIX (1872), pp. 519-520.

<sup>20</sup> José de MADRAZO, *Epistolario* (coord. José Luis Díez), Santander, 1998, p. 524.

<sup>21</sup> Rafael BREÑOSA y Joaquín M<sup>o</sup> de CASTELLARNAU, *Guía y descripción del Real Sitio de San Ildefonso*, Madrid, 1884, pp. 110-111.

<sup>22</sup> J. MALDONADO, “Recuerdos de San Ildefonso”, *La Época*, 24 de agosto de 1900, p. 1.

Cabanas menciona de nuevo a Lozano y Valle, indicando –erróneamente– que la copia vino a sustituir al original que ocupaba el frente principal del Salón del Trono<sup>23</sup>.

A partir de los anteriores testimonios, el nombre de Lozano y Valle ha venido repitiéndose en la historiografía artística hasta nuestros días<sup>24</sup>, produciéndose en algún caso una ligera variación que ha derivado en Lorenzo del Valle<sup>25</sup>, quizás por cierta confusión onomástica con el pintor coetáneo Lorenzo Vallés (Madrid, 1831-Roma, 1910). No parece haberse tenido en cuenta por tanto el valioso dato que aportan A. García Loranca y J. R. García-Rama en su biografía sobre el pintor riojano Isidoro Lozano a propósito de la realización de una copia del lienzo familiar de van Loo, quizás por lo escueto del mismo que no llega a identificarla con el cuadro de La Granja<sup>26</sup>. Tomando como punto de partida esta última referencia, trataremos de ampliar los datos sobre el lienzo del Real Sitio.

Un documento fechado en Madrid el 24 de julio de 1852 y conservado en el Archivo del Museo Nacional del Prado nos pone sobre la pista. Lleva la firma de Juan Salmón, secretario del Real Museo, quien había asumido la resolución de diversos asuntos debido a la cuarentena impuesta días atrás a José de Madrazo por haber contraído el sarampión<sup>27</sup>; y va dirigido al Intendente General de la Real Casa, a quien informa del traslado de varias obras de arte a San Ildefonso en los siguientes términos:

Habiendo tenido a bien S. M. la Reina Nuestra Señora por Real Orden de 15 del corriente, declarar incomunicado por 40 días al Exmo. Sr. Director de este Real Establecimiento, tengo el honor de decir a V. E. que en el día de ayer han salido de esta corte para el Real Sitio de San Ildefonso en un furgón de las Reales Caballerizas el cuadro que ha pintado para dicho Real Sitio D. Isidoro Lozano, copia del de Vanloo, que representa la familia del Sr D. Felipe 5º, y dos estatuas vaciadas en yeso que con destino a la galería baja de aquel Palacio y en virtud de orden de S. M. el Rey ha hecho el formador D. José Panuchi<sup>28</sup>.

El escrito revela cuestiones esenciales en relación con el lienzo. En primer lugar, facilita el nombre de su autor, el pintor Isidoro Lozano, lo cual nos permite establecer la conexión del artista con la obra. En cuanto a su cronología, la copia debió de ejecutarse en torno a 1851, coincidiendo con la restauración del original llevada a cabo en aquel momento<sup>29</sup>. Con mayor precisión podemos ajustar la fecha de traslado a La Granja, que tuvo lugar el 23 de julio de 1852 en un furgón de las Reales Caballerizas, junto a dos vacia-

<sup>23</sup> Andrés ÁLVAREZ CABANAS, “Murillo y sus Inmaculadas”, *Religión y Cultura*, XII (1930), pp. 345-346.

<sup>24</sup> Así aparece recogido en las sucesivas ediciones de la guía turística *Palacios Reales de La Granja de San Ildefonso y Riofrio* (1ª ed. 1961); y, con posterioridad, en Juan José LUNA, “Louis-Michel Van Loo en España”, *Goya*, 144 (1978), p. 337; *id.*, “La familia de Felipe V”, en *El Arte europeo en la Corte de España durante el siglo XVIII*, Madrid, 1980, p. 157; Yves BOTTINEAU, *El arte cortesano en la España de Felipe V (1700-1746)*, Madrid, 1986, p. 665, siguiendo a Breñosa y Castellarnau; José MONTERO PADILLA, “La Granja de San Ildefonso”, en *Palacios y Alcázares de España*, Madrid, 1986, pp. 378 y 380; MARTÍNEZ, 1988, p. 435; José Antonio VACA DE OSMA, *Carlos III y la Ilustración*, Madrid, 1997, p. 386; TORRES GUARDIOLA, 2000, p. 324; Mª Paz SOLER VILLALOBOS, “La vida cotidiana del rey”, en *Palacio Real de La Granja de San Ildefonso*, Madrid, 2005, p. 106; y SANCHO, 2008, p. 130, el cual fecha la copia hacia 1877. También el *Inventario de Bienes Muebles Histórico-Artísticos* de Patrimonio Nacional, con nº de Catálogo PI-18E1268P, considera la obra como de Lozano y Valle, atribuyéndole una cronología en los siglos XVIII-XIX.

<sup>25</sup> José Luis MORALES Y MARÍN, “La pintura española del siglo XVIII”, en *Summa Artis, vol. XXVII. Arte español del siglo XVIII*, Madrid, 1986, p. 94; *id.*, “Los pintores foráneos en la corte de Felipe V”, en *Los siglos del Barroco*, Madrid, 1997, p. 315.

<sup>26</sup> “Dos años después (de 1849) realiza para el monarca una copia al mismo tamaño del cuadro de van Loo existente en el Prado y que representa a la familia del rey Felipe V”, en Ana GARCÍA LORANCA y Jesús Ramón GARCÍA-RAMA, *Pintores del siglo XIX: Aragón, La Rioja, Guadalupe, Zaragoza*, 1992, p. 358.

<sup>27</sup> El propio José de Madrazo alude a este anecdótico episodio en carta enviada el 17 de julio de 1852 al Administrador Patrimonial del Real Sitio de San Ildefonso, a quien comunica que “estoy incomunicado por haber ido a visitar al marqués de Tabuérniga que sin yo saberlo tenía un hijo con sarampión”. En efecto, por Real Orden de 15 de julio, la reina declaró incomunicado por cuarenta días a Madrazo, circunstancia que le impidió desempeñar la dirección del Real Museo de Pinturas hasta el 9 de agosto.

<sup>28</sup> AMNP Madrid, Caja 77, leg. 23.01, exp. nº 12. Año 1852.

<sup>29</sup> El 18 de marzo de 1851 se autorizaba presupuesto para la restauración de la obra de van Loo con número de inventario 1972 (actual P02283), que se corresponde con *La familia de Felipe V*. Antonio GARCÍA-MONSALVE ESCRIBANA, *Historia jurídica del Museo del Prado (1819-1869)*, Madrid, 2005, p. 634.



Fig. 3. J. Laurent, *Retrato del pintor Isidoro Lozano*. Catálogo de las fotografías que se venden en casa de J. Laurent, 1863, nº 774. Madrid, Museo de Historia.

dos en yeso del formador José Pagniucci<sup>30</sup>. Más tarde tendremos ocasión de abordar en profundidad el proceso de traslado y colocación del lienzo; mas detengámonos ahora en el encargo a Lozano y en el momento en el que se produce, clave para su posterior devenir profesional<sup>31</sup>.

“Artista de indudables dotes y cierto renombre en su tiempo”, en opinión de J. L. Díez<sup>32</sup>, Isidoro Santos Lozano Sirgo (Fig. 3) nació en Logroño el 1 de noviembre de 1826; aportamos ahora la fecha de su fallecimiento, que tuvo lugar en Madrid el 26 de febrero de 1895<sup>33</sup>. Tras cursar sus primeros estudios artísticos en Alicante, Murcia y Valladolid (en esta última ciudad fue premiado con una medalla de plata en el concurso celebrado en 1844), en 1845 se traslada a Madrid, donde se matriculó en la Academia de San Fernando y recibió clases particulares durante seis años de Federico de Madrazo, con quien se formó en un purismo tardorromántico de raigambre académica, deudor de la corriente nazarena por la que su maestro sintió gran admiración<sup>34</sup>. Desde finales de la década de 1840 comprobamos su participación en diversos certámenes y exposiciones de Bellas Artes; en la celebrada en la Academia de San Fernando en octubre de 1849 presentó su primera composición original, *Santa Isabel de Hungría dando limosna a los pobres*, que recibió el elogio unánime de la crítica por su grado de madurez<sup>35</sup>.

<sup>30</sup> Estos dos últimos se identifican muy probablemente con *Clitia*, vaciado de una estatua de tradición helenística (siglo I. a. C.) y el denominado *Grupo de San Ildefonso*, vaciado de una obra neoática (inicios del siglo I); ambos sustituyeron a las obras originales tras el traslado de estas desde La Granja al Real Museo entre 1829 y 1833. José Jacobo STORCH DE GRACIA, “Grupo de San Ildefonso” y “Clitia”, en *El Real Sitio de La Granja de San Ildefonso. Retrato y escena del Rey*, catálogo de la exposición (Segovia, La Granja de San Ildefonso, 2000), Madrid, 2000, pp. 445-448. La labor de la familia Pagniucci es analizada por Leticia AZCUE BREA, “Los vaciados en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, la dinastía Pagniucci”, *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 73 (1991), pp. 399-427; y en su tesis doctoral *El museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: la escultura y la Academia*, Madrid, 2002, pp. 283-300.

<sup>31</sup> No es nuestro propósito trazar la trayectoria completa de Isidoro Lozano, sino contextualizar la ejecución de la copia de *La familia de Felipe V* en el marco de su promoción artística para justificar así los motivos del encargo. Para los datos biográficos nos remitimos a Manuel OSSORIO Y BERNARD, *Galería biográfica de artistas españoles del siglo XIX*, Madrid, 1883-1884 (ed. facsímil 1975), pp. 391-393; Wifredo RINCÓN GARCÍA, “Lozano, Isidoro”, en *Cien años de pintura en España y Portugal (1830-1930)*, t. IV, Madrid, 1990, pp. 370-371; y GARCÍA LORANCA Y GARCÍA-RAMA, 1992, pp. 358-361.

<sup>32</sup> Díez, 2006, p. 112.

<sup>33</sup> La prensa se hace eco del fallecimiento de Isidoro Lozano, en la mayoría de los casos con una escueta nota de pésame, como podemos comprobar en *El Imparcial*, 27 de febrero de 1895, p. 3; *La Unión Católica*, 27 de febrero de 1895, p. 2; y *La Correspondencia de España*, 27 de febrero de 1895, p. 3. Excepcionales resultan las crónicas de *El Día*, 27 de febrero de 1895, p. 1; y *La Época*, 28 de febrero de 1895, p. 4, que incluyen una extensa necrológica en la que repasan sus principales logros artísticos y apuntan a su modestia natural como causa de que no se reconociera en vida su verdadero mérito.

<sup>34</sup> Carlos REYERO y Mireia FREIXA, *Pintura y escultura en España, 1800-1910*, Madrid, 1995, p. 104.

<sup>35</sup> Sirvan como ejemplo la crítica de J. Heriberto GARCÍA DE QUEVEDO, “Exposición de la Academia de San Fernando”, *El Clamor Público*, 9 de octubre de 1849, p. 4; y las reseñas de *El Observador*, 11 de octubre de 1849, p. 4, en la que leemos que “este joven artista, siguiendo por el camino que ha emprendido, logrará alcanzar no pocos laureles”; y del *Diario Constitucional de Palma de Mallorca*, 23 de febrero de 1850, p. 2, que felicitaba “al Sr. Lozano por esta obra, notable por lo que vale, más aún

Tanto su vinculación al círculo de los Madrazo, como este primer éxito cosechado en 1849, abrieron las puertas al joven Lozano a su participación en proyectos de mayor envergadura que le permitieron avanzar en su promoción artística. José de Madrazo lo incluyó en la nómina de pintores que ejecutaron la Serie Cronológica de los Reyes de España, para la que pintó los retratos de Fernando II (Fig. 4), Ramiro I, Ordoño II, Ordoño III, Bermudo I y Doña Usenda, todos ellos óleos sobre lienzo de idénticas dimensiones (224 x 140 cms.) fechados entre 1851 y 1852<sup>36</sup>. El hecho de que le fuera encargado un elevado número de obras resulta elocuente de que nos encontramos ante uno de los alumnos más aventajados –como “discípulo predilecto” lo califica el pintor Ceferino Araujo– de Federico de Madrazo<sup>37</sup>. De forma paralela, el director del Museo le encomendó la copia del *Retrato de Isabel II* de Federico de Madrazo (1844, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), de la que sabemos por J. L. Díez que estaba destinada a culminar la Serie Cronológica de los Reyes de España<sup>38</sup>, y no fue la única, pues también copió el retrato de la soberana pintado igualmente por su maestro en 1850 (Roma, *Palazzo di Spagna*<sup>39</sup>). A los anteriores se suma la copia de *La familia de Felipe V*, de van Loo, con destino a La Granja. Todo ello sin olvidar su colaboración en diversas revistas ilustradas, caso del periódico literario *La Academia Militar*, para el que realizó



Fig. 4. Isidoro Lozano, *Fernando II*, 1851. Óleo sobre lienzo, 224 x 140 cm. Madrid. Museo Nacional del Prado (en dep. en el Congreso de los Diputados) [P06090]

por lo que promete”. Era tal el grado de madurez del trabajo, impropio de un principiante, que “a no ver escrito en el cuadro el nombre del señor Lozano, creeríamos que había sido pintado por una mano más amaestrada”, significaba –no sin cierta mordacidad– el crítico Vélaz de Medrano, aventurando una posible intervención de Madrazo e invitando a Lozano a desmentir tal sospecha “presentando con el tiempo otras obras que superen a la que ha expuesto este año”, en Eduardo VÉLAZ DE MEDRANO, “Exposición de pinturas”, *La España*, 14 de octubre de 1849, p. 4.

<sup>36</sup> Fernando II, firmado, 1851 (en dep. en el Congreso de los Diputados, Madrid); Ramiro I, firmado, 1852 (en dep. en el Museo de Covadonga, Asturias); Ordoño II (en dep. en la basílica de Covadonga, Asturias); Ordoño III, firmado, 1852 (en dep. en el Ministerio de Cultura, Madrid); Bermudo I (en dep. en la basílica de Covadonga, Asturias); y Doña Usenda, firmado (en dep. en el Museo de Covadonga, Asturias). Los retratos de la monarquía asturleonense depositados en Covadonga por Real Orden de 13 de febrero de 1877 son recogidos por Adela ESPINÓS, Mercedes ORIHUELA, Mercedes ROYO-VILLANOVA y Guadalupe SABÁN, “El Prado disperso. Cuadros depositados en Asturias”, *Boletín del Museo del Prado*, 17 (1985), pp. 114 y 116. También los citan OSSORIO Y BERNARD, 1883-1884, p. 392; y TORMO, 1917, pp. 268-269.

<sup>37</sup> Ceferino ARAUJO SÁNCHEZ, “Palmaroli y su tiempo”, *La España Moderna*, 105 (1897), pp. 138-139.

<sup>38</sup> José Luis Díez, “La reina Isabel II. 1844”, en *Federico de Madrazo y Kuntz (1815-1894)*, catálogo de la exposición (Madrid, Museo del Prado, 1995), Madrid, 1995, pp. 183-184. La copia de Isidoro Lozano, en la que varían algunos detalles del diseño del trono y del fondo, así como de las joyas que luce la reina, fue depositada en la Comisión Provincial de Pontevedra por Real Orden de 7 de junio de 1893, custodiándose actualmente en la Diputación de Pontevedra, en Mercedes ORIHUELA, “El Prado disperso. Cuadros depositados en las provincias de La Coruña, Lugo, Orense y Pontevedra”, *Boletín del Museo del Prado*, 25-27 (1988), pp. 152-153.

<sup>39</sup> La copia (143 x 103 cm.) de Isidoro Lozano se encuentra en una colección particular. GARCÍA LORANCA y GARCÍA-RAMA, 1992, p. 359; y Díez, 1995, p. 220.



Fig. 5 y 6. Isidoro Lozano, *Retratos de Isabel II y Don Francisco de Asís*, 1850. Litografías de J. Donon, 132 x 105 mm. y 112 x 125 mm. Pamplona, Universidad de Navarra.

numerosos retratos de reyes y personajes históricos, entre los que destacan los de Isabel II y Don Francisco de Asís (Figs. 5 y 6), firmados y fechados en 1850, el primero de ellos inspirado en el retrato de Madrazo de aquel mismo año<sup>40</sup>.

Indudablemente, los anteriores encargos supusieron el paso previo al logro de la meta definitiva: el *premio de Roma*. De hecho, el 11 de agosto de 1852 los tres candidatos a la pensión artística en pintura de aquel año, Isidoro Lozano, Germán Hernández Amores<sup>41</sup> y Juan García Martínez, daban principio a los trabajos de oposición<sup>42</sup>. En los meses siguientes se llevaron a cabo los ejercicios “de tanteo” y el cuadro final, un asunto tomado de la historia romana con la representación de *La madre de los Gracos*<sup>43</sup>. Finalmente, y

<sup>40</sup> *Retrato de Isabel II, Reina de España*. Litografía, 132 x 105 mm. Lit. de J. Donon. Y. Lozano 1850. Retrato de Francisco de Asís de Borbón. Litografía, 112 x 125 mm. Lit. de J. Donon. Y. Lozano 1850. Otros retratos de Isidoro Lozano para *La Academia Militar* fueron los de la reina madre María Cristina de Borbón, los Reyes Católicos, y Gonzalo Fernández de Córdoba y Francisco Pizarro, todos ellos fechados entre 1850 y 1851.

<sup>41</sup> Sobre el pintor Germán Hernández Amores (Murcia, 1823-1894), quien también colaboró en la Serie Cronológica de los Reyes de España con el retrato del rey Pedro I de Castilla (óleo sobre lienzo, 224 x 140 cm., firmado, 1849, en dep. en la Universidad de Zaragoza), véase OSSORIO Y BERNARD, 1883-1884, pp. 328-330; y Martín PÁEZ BERRUEZO, *El clasicismo en la pintura del siglo XIX: Germán Hernández Amores*, Murcia, 1995.

<sup>42</sup> “Gacetilla de la capital”, *El Heraldo*, 12 de agosto de 1852, p. 3. Semanas atrás, la prensa se había hecho eco de la Real Orden de 3 de julio por la que quedaba convocado el concurso de oposición para las pensiones de pintura, escultura y arquitectura, recogiendo igualmente los ejercicios y premios de cada modalidad.

<sup>43</sup> Esteban CASADO ALCALDE, “Pintores pensionados en Roma en el siglo XIX”, *Archivo Español de Arte*, 235 (1986), pp. 373-374. A través de los epistolarios de Federico y José de Madrazo tenemos noticia del discurrir de las pruebas, en las que fueron

tras una primera decisión de la Academia en diciembre de 1852 no exenta de polémica<sup>44</sup>, por Real Orden de 10 de enero de 1853 fue otorgada la pensión ordinaria a Isidoro Lozano y una extraordinaria a Germán Hernández Amores, recibiendo ambos 3.000 reales para viajar a Roma<sup>45</sup>. Tal polémica no carece de interés, por cuanto, más allá de los méritos contraídos por uno y otro, refleja el despertar artístico que se produce a mediados del siglo XIX en España<sup>46</sup>.

En los años siguientes remitirán sus trabajos de pensión, entre ellos *La Cava saliendo del baño* (1854, Madrid, Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando), por el que Lozano mereció una medalla de segunda clase en la primera Exposición Nacional de Bellas Artes celebrada en 1856<sup>47</sup>. Incluso quienes fueron rivales en el camino hacia Roma colaborarán en proyectos comunes en la Ciudad Eterna, como la decoración pictórica del Colegio Eclesiástico Español que Lozano y Hernández Amores ejecutaron entre 1856 y 1857<sup>48</sup>. No reviste importancia menor esta labor llevada a cabo en Roma, por cuanto abrirá las puertas a Isidoro Lozano a la pintura mural<sup>49</sup>, especialidad a la que se consagrará a partir de la década de 1870 en estrecha colaboración con el marqués de Cubas, sin olvidar sus dibujos para la restauración de las vidrieras de la catedral de León<sup>50</sup>.

En definitiva, el encargo a Isidoro Lozano de la copia de *La familia de Felipe V* de van Loo no constituye un hecho aislado, sino que debe entenderse a la luz del anterior proceso de promoción llevado a cabo en favor del artista. Este reunía las condiciones idóneas para semejante cometido: se trataba de un pintor joven, vinculado al entorno de los Madrazo, y que había irrumpido ya en el panorama artístico en la expo-

cobrando ventaja Isidoro Lozano y Germán Hernández Amores, en Federico de MADRAZO, *Epistolario*, Madrid, 1994, t. I, p. 467; y MADRAZO, 1998, pp. 598-599 y 602. Al parecer, ya desde los primeros meses se produjeron protestas contra la Academia por conceder ventaja a Lozano sobre los demás aspirantes en los ejercicios iniciales, según denuncia *El Clamor Público*, 27 de agosto de 1852, p. 3.

<sup>44</sup> Reunida el 12 de diciembre en junta general, la Academia acordó otorgar el premio a Lozano e incluir una recomendación para que el Gobierno concediese una pensión de gracia a Hernández Amores en atención a sus méritos. “Gacetilla. Premios”, *La España*, 14 de diciembre de 1852, pp. 3-4. Frente a quienes defendieron la imparcialidad de la Academia hubo un sector que consideró injusto el fallo, significándose de manera especial el crítico Manuel CAÑETE, “Bellas Artes. Cuadros de los aspirantes a la pensión de pintura en Roma”, *El Heraldo*, 21 de diciembre de 1852, pp. 3-4.

<sup>45</sup> Margarita BARRIO, *Relaciones culturales entre España e Italia en el siglo XIX: la Academia de Bellas Artes*, Bolonia, 1966, p. 97.

<sup>46</sup> Del renovado interés que adquieren los asuntos artísticos mediado el siglo XIX da cuenta Araujo Sánchez 1897, pp. 138-139. El mismo autor contextualiza la polémica oposición de 1852 en *Goya y su época. Las artes al principiar el siglo XIX* (estudio preliminar de Arturo del Villar), Santander, 2005, p. 168. Entiende Ceferino Araujo que no hubo otra razón para considerar injusta la decisión de la Academia que el ser Isidoro Lozano discípulo predilecto de Federico de Madrazo, por cuanto “hallarse todo dominado por Madrazo traía estos inconvenientes”. Las protestas habrían sido por tanto fruto más de la envidia que de la objetividad, pero “eran claro indicio de que las artes salían del período de languidez en que yacían y despertaban con nuevo vigor”.

<sup>47</sup> Recogen los trabajos enviados Alfonso E. PÉREZ SÁNCHEZ, “Inventario de las pinturas de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando”, *Academia. Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 18 y 19 (1964), pp. 36, 39 y 56; y CASADO ALCALDE, 1986, pp. 373-374. Por el director de la Academia Española en Roma, Antonio Solá, tenemos noticia de los problemas de salud que aquejaron a Isidoro Lozano –traslado incluido a Florencia por prescripción facultativa– y del retraso que ello supuso en el envío de algunos trabajos, en BARRIO, 1966, pp. 101-103.

<sup>48</sup> Carlos REYERO, “Las pinturas de Isidoro Lozano y Germán Hernández Amores en el Colegio Eclesiástico Español de Roma”, *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, LIII (1993), pp. 13-28.

<sup>49</sup> Fue tal la consideración que alcanzó como pintor mural que en 1878 un autor lo incluía en una relación de artistas de la talla de Fra Angelico, Andrea del Sarto, Giorgio Vasari, Federico Zuccaro, Lucas Jordán, Francisco Bayeu, Mariano Salvador Maella y Vicente López, en Javier FUENTES Y PONTE, “Memoria sobre la influencia del culto de María en las Bellas Artes”, en *Certamen público celebrado con motivo del concurso de premios abierto por la Academia para solemnizar el aniversario XVI de su instalación en la tarde del 13 de octubre de 1878*, nº 18, Lérida, 1878, p. 179.

<sup>50</sup> Leemos en la necrológica de Isidoro Lozano que “ha sido celosísimo y activo auxiliar del señor marqués de Cubas, lo mismo en las obras de la catedral de Madrid que en todas las realizadas por este arquitecto”. “Don Isidoro Lozano”, *El Día*, 27 de febrero de 1895, p. 1. La reseña enumeraba otros edificios decorados por el pintor, caso del desaparecido palacio de Alcañices en la calle de Alcalá, el Museo Anatómico impulsado por el doctor Pedro González Velasco –actual Museo Nacional de Antropología– y la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Madrid. Recientemente aluden a la colaboración entre Cubas y Lozano, a propósito del taller de vidrieras barcelonés Amigó, Sílvia CAÑELLAS y Núria GIL, “La Fábrica de Vidrieras de los Amigó”, *Cuadernos del Vidrio*, 3 (2014), pp. 42-59.

sición de Bellas Artes de 1849, amén de demostrar sus cualidades como retratista en diversas publicaciones ilustradas de la época. Al igual que otros pintores de su generación, colaboró en la Serie Cronológica de los Reyes de España, a lo que sumó la copia de dos retratos de Isabel II ejecutados por Federico de Madrazo y del gran lienzo familiar. Todo ello le permitió acumular méritos como paso previo a su marcha a Roma en 1853 para culminar su formación.

### El traslado y colocación del lienzo en el Real Sitio de La Granja

Contextualizado el encargo de la copia de *La familia de Felipe V* en el marco de la promoción artística de Isidoro Lozano, abordemos por último el proceso de traslado y colocación del lienzo en La Granja, el cual guarda estrecha relación con la estancia veraniega de la familia real en 1852.

Ya Felipe V había impuesto a la corte española la rutina de pasar las “jornadas” estacionales en los Reales Sitios<sup>51</sup>, tradición que se cumplió fielmente aquel año, de manera que la familia real partió de Aranjuez hacia Madrid el 3 de julio y, tras permanecer en la capital la jornada siguiente, emprendió el viaje a San Ildefonso en la madrugada del 5 de julio, llegando al Real Sitio a las diez y veinte minutos de la mañana<sup>52</sup>.

Diez días más tarde, el administrador patrimonial de San Ildefonso, Atanasio Oñate, remitía una carta a José de Madrazo solicitando el envío de técnicos del Real Museo para restaurar algunos cuadros del Palacio de Riofrío por expreso deseo de Don Francisco de Asís<sup>53</sup>. Tal petición planteó un conflicto a Madrazo, dado que únicamente disponía del equipo que, bajo la dirección del segundo restaurador Severiano Marín, se disponía a partir hacia El Escorial para continuar con las campañas veraniegas que desde la década anterior se llevaban a cabo en San Lorenzo. En consecuencia, se vio obligado a enviar a Marín a La Granja, posponiendo así su labor restauradora escurialense.

Nacido en Madrid el 8 de noviembre de 1818, fue Severiano Marín un restaurador vinculado al Real Museo de Pinturas, en cuya jerarquizada estructura llevó una ascendente trayectoria, desde sus inicios en 1833 como alumno pensionado hasta su culminación el 1 de julio de 1849 con el nombramiento de segundo restaurador<sup>54</sup>. De su valía profesional dan fe los sucesivos testimonios firmados de puño y letra de José de Madrazo, quien lo califica de “excelente restaurador” y ensalza sus “brillantes disposiciones y aptitud reconocida para la restauración”<sup>55</sup>. El propio Marín significaba en 1857 que le cabía la satisfacción de haber sido comisionado para llevar a cabo la restauración de cuadros de los más distinguidos pintores; y no le faltaba razón, a juzgar por la relación de obras de El Bosco, Durero, Tiziano, El Greco, Van Dyck, Teniers, Ribera, Velázquez y Murillo entre otros que pasaron por sus manos. Gran parte de su labor tuvo como escenario El Escorial, dentro de las medidas adoptadas por Madrazo con la creación de un taller en el Real Sitio para restaurar los cuadros que por su tamaño y circunstancias particulares no podían ser trasladados a la corte.

Al igual que en años anteriores, en 1852 Severiano Marín había sido nombrado jefe del equipo de restauración de El Escorial, llevando a sus órdenes a los restauradores José Méndez y Francisco Ibáñez<sup>56</sup>. Sin embargo, cuando a mediados de julio su marcha era inminente, llegaba la carta del administrador de San Ildefonso comunicando a Madrazo el deseo del rey de restaurar los lienzos del Palacio de Riofrío. Esta cir-

<sup>51</sup> SANCHO, 2008, pp. 132-133. Sobre la importancia que adquieren los Reales Sitios en el contexto de la formación y evolución de la organización política de la monarquía hispana ya desde el siglo XVII, véase José Eloy HORTAL MUÑOZ, “La integración de los sitios reales en el sistema de corte durante el reinado de Felipe IV”, *Libros de la Corte.es*, 8 (2014), pp. 27-47.

<sup>52</sup> *El Clamor Público*, 7 de febrero de 1852, p. 2.

<sup>53</sup> AMNP Madrid, Caja 77, leg. 23.01, exp. n.º 12. Año 1852.

<sup>54</sup> Para una aproximación a la figura de Severiano Marín, véase José Javier AZANZA LÓPEZ, “Catalogación y recuperación del patrimonio artístico en Navarra: un Apostolado atribuido a Francisco Palacios, discípulo de Velázquez”, en *Pulchrum. Scripta varia in honorem M<sup>o</sup> Concepción García Gainza*, Pamplona, 2011, pp. 130-141.

<sup>55</sup> Mariano de MADRAZO, *Historia del Museo del Prado. 1818-1868*, Madrid, 1945, p. 198.

<sup>56</sup> AMNP Madrid, Caja 77, leg. 23.01, exp. n.º 11. Año 1851-1852. El nombramiento llevaba fecha de 27 de mayo de 1852.

cunstancia obligó al director a trastocar el calendario de aquel año, de manera que Marín debería atender en primer lugar las labores de Riofrío; y, tan solo en caso de concluir pronto los trabajos, pasaría a San Lorenzo para proseguir con la campaña restauradora estival.

El 19 de julio Severiano Marín partía hacia San Ildefonso con la misión de restaurar los cuadros que dispusiese el rey. Aunque no contamos con una relación detallada, por la información que remitió periódicamente a Madrazo sabemos que se encontraban numerosos retratos, paisajes y bodegones, así como dos batallas y el cuadro de san Antonio del oratorio del palacio; a los anteriores se añadieron once retratos de La Granja seleccionados por Don Francisco de Asís<sup>57</sup>. La labor se extendió a lo largo de todo el verano, impidiendo desarrollar aquel año la campaña en El Escorial<sup>58</sup>. Además, a este encargo se iba a sumar de inmediato un nuevo cometido, por cuanto la dirección del Museo vio en la presencia de Marín en el Real Sitio la ocasión propicia para llevar a cabo el traslado y colocación de la copia de *La familia de Felipe V*. En consecuencia, el 23 de julio viajaban el lienzo de Isidoro Lozano y los vaciados de Pagniucci en un furgón de las Reales Caballerizas con destino a La Granja.

Al mismo tiempo, Severiano Marín era advertido de su nueva labor, para la cual solicitó la presencia de Antonio Trillo, primer forrador de cuadros del Museo, quien el 28 de julio era comisionado “para que coloque debidamente en su bastidor y marco el cuadro que ha pintado D. Isidoro Lozano, copia del de Vanloó, que representa la familia del Rey D. Felipe 5<sup>o</sup>”. De igual forma, el restaurador debería pasar de Riofrío a San Ildefonso “con objeto de dirigir la colocación del citado cuadro y de darle el barniz que necesitará en cuanto esté el bastidor arreglado y estirado el lienzo que ha ido arrollado”. De las anteriores disposiciones daba cuenta el secretario Juan Salmón al Intendente General de la Real Casa, en un clarificador documento acerca de las atenciones que precisaba el lienzo de Isidoro Lozano<sup>59</sup>.

Antonio Trillo y Severiano Marín fueron, por tanto, los encargados del acondicionamiento de *La familia de Felipe V* de Isidoro Lozano. El primero, llevando a cabo el estirado del lienzo que, por su tamaño, viajó enrollado en un cajón grande y corría peligro de deteriorarse por la humedad del lugar en el que había quedado depositado; y, a continuación, procediendo a armar el bastidor y a colocar la obra en su marco. El segundo, dirigiendo el anterior proceso y aplicando personalmente el barniz para su protección. Aunque carecemos de información precisa, no cabe duda del éxito con que culminó la empresa; así se desprende del testimonio del propio Marín, quien, en el capítulo de servicios extraordinarios contenido en su hoja de servicios, consignaba que en 1852 el rey le concedió verbalmente los honores de Restaurador de Cámara, al haber quedado sumamente satisfecho por los trabajos llevados a cabo en San Ildefonso<sup>60</sup>. Sin duda, entre estos se encontraba la preparación y colocación del lienzo familiar<sup>61</sup>.

Pese a que en sus informes Severiano Marín no dejó constancia de la estancia en la que quedó dispuesto el cuadro, esta debió de ser sin duda el Salón del Trono, en el que lo sitúan Breñosa y Castellarnau en su *Guía* de 1884<sup>62</sup>. La detallada descripción se materializa visualmente en la fotografía captada en 1899 por Tirso Unturbe (Fig. 7), quien plasmó con su cámara el palacio y los jardines de La Granja en numerosas

<sup>57</sup> Así lo hacía saber Severiano Marín a José de Madrazo en sendas cartas remitidas desde el Palacio de Riofrío los días 17 y 21 de octubre de 1852. AMNP Madrid, Caja 77, leg. 23.01, exp. n.º 12. Año 1852.

<sup>58</sup> Incluso cuando a comienzos del mes de octubre José de Madrazo reclamó la presencia de Severiano Marín y su equipo en el Museo para continuar con su labor, se encontró con la respuesta negativa del Administrador Patrimonial de San Ildefonso, quien se oponía a su marcha hasta que no culminaran el encargo regio. Madrazo tuvo que insistir en su retorno, e incluso salir al paso de ciertas críticas vertidas sobre su labor, fruto del desconocimiento de las técnicas y tiempos que precisaba la restauración. AMNP Madrid, Caja 77, leg. 23.01, exp. n.º 12. Año 1852.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

<sup>60</sup> Archivo General de Palacio, Madrid, Caja 2647, exp. n.º 48.

<sup>61</sup> No acaban aquí las tareas relacionadas con el lienzo de Isidoro Lozano, pues el 9 de agosto del año siguiente el mayordomo de la Casa Real solicitaba a José de Madrazo el envío a San Ildefonso de un forrador provisto de lienzo en una pieza “para forrar el cuadro de familia de Felipe quinto cuyo original está en el Museo”. Desconocemos en este caso los responsables de la intervención. AMNP Madrid. Caja 352, leg. 18.07, exp. n.º 1. Año 1853. GARCÍA-MONSALVE ESCRIBANA, 2005, p. 636.

<sup>62</sup> BREÑOSA y CASTELLARNAU, 1884, pp. 110-111.



Fig. 7. Tirso Unturbe, *Palacio de La Granja. Salón del Trono*, 1899. Placa de gelatino-bromuro, 18 x 24 cm. Salamanca, Filmoteca de Castilla y León.

ocasiones<sup>63</sup>. El mismo emplazamiento ocupaba el 29 de junio de 1908, cuando el Salón del Trono acogió el bautizo del infante Don Jaime de Borbón; las fotografías y grabados que ilustran el acontecimiento muestran el gran lienzo de Lozano como telón de fondo de la ceremonia<sup>64</sup>.

Tras los sucesivos avatares del siglo XX –entre ellos el incendio que padeció el palacio en enero de 1918, del que el cuadro se libró gracias a la rápida actuación del pintor y conservador de los Reales Palacios Gabriel Palencia Urbanell<sup>65</sup>–, y después de ocupar diversos emplazamientos, en la actualidad *La familia de Felipe V* se encuentra en la Galería de Retratos o Primera Antecámara de la planta principal.

<sup>63</sup> En 1899 Tirso Unturbe realizó un reportaje fotográfico sobre el Palacio de La Granja y sus jardines, compuesto por quince placas de gelatino-bromuro que recogen seis interiores y nueve vistas de las fuentes más importantes. Acu ESTEBARANZ, *Los Unturbe. Fotografos de Segovia*, Valladolid, 2000, pp. 15 y 134.

<sup>64</sup> Sirvan, a modo de ejemplo, los reportajes de *Nuevo Mundo*, 756, 2 de julio de 1908, s.p.; *Blanco y Negro*, 896, 4 de julio de 1908, s.p.; y *La Ilustración Española y Americana*, XXV, 8 de julio de 1908, pp. 8-9, con un magnífico dibujo del pintor y dibujante Manuel Alcázar y Ruiz.

<sup>65</sup> En un primer momento las noticias resultaron confusas, llegando a afirmarse que el lienzo familiar había perecido en las llamas: “Del gran lienzo, copia de Van Loo, representando a la familia de Felipe V, apenas queda nada”, refiere *La Época*, 5 de enero de 1918, p. 1. Sin embargo, finalmente pudo salvarse gracias a la actuación de Gabriel Palencia, según leemos en *La Época*, 7 de enero de 1918, p. 3: “El cuadro de la Regia familia fue cortado perfectamente por el conservador del Palacio, Sr. Plasencia (*sic.*), para salvarlo. El marco quedó luego intacto”.

## Conclusión

Artista perteneciente a una generación “que ha marcado nuevos derroteros al progreso moderno”, refiere su necrológica<sup>66</sup>, Isidoro Lozano se expresó en diversos campos de la creación plástica: pintor mural y de caballete, dibujante e ilustrador, no menos interés reviste su labor docente en centros como el Conservatorio de Artes de Madrid, su vinculación a instituciones como la Sociedad Económica Matritense y las Reales Academias de Bellas Artes de San Fernando y de Arqueología y Geografía, y sus relaciones con otros artistas de la época, caso de los Madrazo, Germán Hernández Amores y el marqués de Cubas. Y, en el origen de todo ello, se encuentra una labor de promoción artística minuciosamente diseñada, de la que formaba parte el encargo de la copia de *La familia de Felipe V* de Louis van Loo, que le permitió unir su nombre a una de las obras más célebres del retrato real dieciochesco y acumular méritos de cara a su inmediata proyección. Sirva este trabajo para contextualizar la ejecución del lienzo de La Granja y reivindicar al mismo tiempo un estudio monográfico que aborde en profundidad su figura<sup>67</sup>.

**JOSÉ JAVIER AZANZA LÓPEZ** es Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Navarra, Profesor Titular de la misma. Forma parte igualmente del profesorado del Master Interuniversitario en Gestión del Patrimonio Artístico y Arquitectónico, Museos y Mercado del Arte, de las Universidades de Las Palmas de Gran Canaria y Santiago de Compostela. Ha ampliado su formación mediante estancias en centros europeos y mexicanos. Su actividad investigadora se orienta hacia la protección del patrimonio cultural; arquitectura y urbanismo de la Edad Moderna y Contemporánea; ceremonial, arte efímero y emblemática; arte del siglo XIX; y escultura urbana. El resultado es más de 150 publicaciones científicas, comisariado de cinco exposiciones y edición de tres publicaciones. Ha participado en diversos proyectos de investigación financiados, y ha sido director de diferentes cursos y congresos nacionales e internacionales.

e-mail: [jazanza@unav.es](mailto:jazanza@unav.es)

---

<sup>66</sup> “Don Isidoro Lozano”, *El Día*, 27 de febrero de 1895, p. 1.

<sup>67</sup> Deseo manifestar mi mayor agradecimiento a las personas e instituciones que han contribuido a la realización de este trabajo: a Carmen Díaz Gallegos, conservadora de pintura moderna de Patrimonio Nacional; a Ana Martín Bravo, Jefa del Servicio de Documentación y Archivo del Museo Nacional del Prado, a Felicitas Martínez Pozuelo y a Yolanda Cardito Rollán; y a María Teresa Conesa, Jefa de la Sección de Fondos de la Filmoteca de Castilla y León.



# Góngora: atracción y aversión de la vanguardia española

## Góngora and the Spanish Avant-garde: Attraction and Aversion

M<sup>a</sup> del Carmen Molina Barea

Departamento de Ciencias Sociales y Humanidades. Facultad de Filosofía y Letras.

Universidad de Córdoba

Fecha de recepción: 14 de abril de 2015  
Fecha de aceptación: 31 de agosto de 2015

*Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*  
vol. 26, 2014, pp. 99-119  
ISSN. 1130-551

<http://dx.doi.org/10.15366/anuario2014.26>

### RESUMEN

El presente trabajo se propone indagar en la ambigua influencia que ejerce Luis de Góngora sobre los jóvenes artistas españoles de las primeras décadas del siglo XX, quienes al mismo tiempo admiran y repudian la obra del poeta áureo. Así, por un lado se pretende articular un análisis pormenorizado de los motivos que condujeron al reconocimiento de Góngora, y por otro, abordar un estudio detallado de las razones que llevaron a criticarlo y desdeñarlo. Con el fin de profundizar en dicha bipolaridad se prestará especial atención a la corriente surrealista y otras filiales de vanguardia, que difieren de la coetánea Generación del 27, la cual secunda sin reservas la revalorización del autor cordobés. No obstante, en este artículo se aspira a superar la prejuiciada dicotomía “Generación del 27 vs. Vanguardias” con objeto de evaluar fielmente la imbricación de tendencias artísticas en cuyo contexto irrumpe el fenómeno gongorino.

### PALABRAS CLAVE

Góngora. Generación del 27. Vanguardias. Poesía pura. Metáfora. Imagen múltiple.

### ABSTRACT

This paper revolves around the ambivalent influence of Luis de Góngora among young Spanish artists during the first half of the 20th century, whose poetry was simultaneously appreciated and repudiated. Thus, on the one hand, we will try to articulate a detailed analysis of the basis which sustains the revitalisation of Góngora, and on the other hand, we will study the reasons for his criticism. Approaching such bipolarity, this article considers the diverse situation of avant-garde movements in the country, quite opposite to the Generation of '27, which supports directly the approval of the poet. Overall, this essay seeks to overcome the narrow dichotomy “Generation of '27 vs. Vanguardians” in order to appraise fully the artistic interrelations within the creative context in which the phenomenon of Góngora took place.

### KEY WORDS

Góngora. Generation of '27. Avant-garde. Pure poetry. Metaphor. Multiple image.

---

## Marco introductorio

*Ironía, ironía. ¡Paradoja de Góngora!  
A Góngora no se le entenderá más que mirándole bifrontemente.*  
E. Giménez Caballero.

El panorama artístico de la primera mitad del siglo XX español asiste a la peculiar revalorización de una rutilante figura del Siglo de Oro, la de don Luis de Góngora, hasta entonces ampliamente denostada. Restitución que, llamativamente, no vendrá de manos de la Academia, sino de la generación de jóvenes autores que entre los años veinte y treinta inician su andadura entre el poso estético de la tradición y los vaivenes rupturistas de las vanguardias, zarandeados por los ecos del futurismo, dadá, creacionismo y ultraísmo. Artistas que desembocan, por lo general, en las filas del surrealismo o de la Generación del 27. Advértase que todos ellos, a pesar de ubicarse en distintos frentes estéticos, beben de un mismo ambiente creativo que no conoce parcelas delimitadas, sino fluidas y solapadas hasta tal punto que a veces resulta difícil distinguir una tendencia de otra, al contaminarse entre sí en las obras de sus respectivos representantes. Comparten, pues, un contexto artístico que favorece la fusión de ideas en una época en que las influencias europeas cristalizan gracias al común denominador de instituciones pioneras, de las cuales participa esta joven generación, caso de la Residencia de Estudiantes de Madrid, y de vehículos de difusión referenciales como *La Gaceta Literaria*, *Prometeo*, *Ultra* o *la Revista de Occidente*.

El hecho de que artistas pertenecientes a esta coyuntura revisiten la obra de Góngora se debe sin duda a motivos nada fortuitos, cuya justificación habrá de encontrarse necesariamente en el entorno antes indicado. Las páginas que siguen pretenden desentrañar dichos motivos y esclarecer los elementos que intervienen en que los autores de esta época vuelvan sus ojos hacia Góngora. Abordada en numerosos estudios, es necesario tener presente, sin embargo, que esta revitalización de lo gongorino ha sufrido un importante empobrecimiento en sus matices al ser concentrada principalmente en la Generación del 27, colectivo literario que nace de manera oficial con la celebración del tercer aniversario de la muerte del racionero. No obstante, la constitución de este grupo poético es tan sólo uno -el más célebre, quizá- de los muchos síntomas en que se manifiesta la recuperación de Góngora en esta etapa de la contemporaneidad española. Consecuencia de una angosta perspectiva historiográfica, se ha venido dejando de lado el alcance total del redescubrimiento de Góngora y sus repercusiones en otros autores ajenos al grupo del 27, especialmente relacionados con el ultraísmo y el surrealismo. Cabe decir en este sentido que los escasos trabajos que se han aproximado a Góngora desde las vanguardias adolecen con relativa frecuencia de un tratamiento hilvanado por liviana urdimbre. Es esto justamente lo que se aspira a resolver en estas páginas, por medio de un discurso teórico que complete el hasta ahora conocido.

En esta línea, el presente trabajo busca solventar dichas lagunas y aportar una lectura colateral de las fuentes históricas a la luz de un análisis crítico interdisciplinar. La metodología empleada se encamina hacia la puesta en diálogo de textos no sólo literarios, sino también pictóricos e incluso cinematográficos, para alumbrar un estado de la cuestión integrador en sus múltiples facetas. El acercamiento al estudio de las vanguardias se emprende concretamente desde la perspectiva estético-sociológica de Renato Poggioli (*Teoría dell'arte d'avanguardia*, 1962), que entiende las vanguardias como un fenómeno entreverado y un complejo “centro de ideas y tendencias”. Enmarcada en este panorama, la figura de Góngora se erige en tema candente y en motivo insalvable de debate, ante el cual una respuesta afirmativa o negativa determinaba inclinaciones artísticas y la pertenencia a una línea estética u otra: tradicionalismo o vanguardismo, esteticismo o transgresión. Sin embargo, no queda del todo claro qué bandos, si así podemos llamarlos, se generan en torno a Góngora. Nos hallamos en realidad ante un maremágnum de ideas en el que los jóvenes artistas se esforzaban por encontrar su posición, y en el que, por extensión, los préstamos entre las distintas tendencias estaban a la orden del día. En esta medida nos acogemos a la recomendación de Sánchez Vidal de superar la paupérrima oposición “*vanguardias/generación del 27*”<sup>1</sup>, ya

---

<sup>1</sup> Véase Agustín SÁNCHEZ VIDAL y Luis BUÑUEL, *Luis Buñuel. Obra literaria*, Heraldo de Aragón, Zaragoza, 1982, p. 15.

que ni ésta estuvo exenta de las conquistas de la vanguardias, ni aquéllas quedaron al margen de la moda gongorina.

Lo cierto es que la recuperación de Góngora trajo consigo opiniones y pronunciamientos personales de parte de casi todos los artistas del momento. Una importante mayoría se posicionó a favor del poeta barroco, sobre todo los integrantes de la Generación del 27, aunque al mismo tiempo surgieron también actitudes reacias. Quizá el caso más significativo de este desapego sea el de Luis Buñuel. Mientras su íntimo amigo de la Residencia de Estudiantes, García Lorca, se sumaba a la lista de apoyos de Góngora, Buñuel se desmarca, empero, de dicha senda con rotunda contundencia. En cualquier caso, y como habrá ocasión de comprobar, no resulta del todo improbable rastrear con éxito determinados roces del cineasta surrealista con el autor de las *Soledades*, como ocurre asimismo con otros miembros de la vanguardia. De esta forma, por un lado hallamos autores “pro-Góngora”, y por otro, voces discordantes que, a pesar de todo, no logran evadirse por completo del influjo del cordobés y mucho menos de la polémica que entraña su obra. Lo indudable es que Góngora no dejaba indiferente. Se convirtió en objeto de atención, tanto para admirar como para criticar, para agregarse a sus filas o para alejarse de ellas. La causa de este ir y venir de los artistas atraídos y repelidos por la estrella solar de Góngora se debe especialmente a su intrincada lírica, que reúne aspectos formales y recursos técnicos que encajaban con las preocupaciones estéticas de la época.

En lo que sigue, estudiaremos las razones de esta atracción y aversión suscitadas en torno al poeta culteranista, razones que pueden resumirse en dos polos fundamentales: “claridad” y “oscuridad”, un binomio reiteradamente aludido entre las características adjudicadas al autor del Seiscientos. La organización interna del artículo se vertebra conforme a este esquema básico, jalonado por la dualidad “luz/oscuridad”. Veremos cómo el primer extremo de esta pareja conceptual justifica el nuevo interés por Góngora gracias a la moda de la poesía pura, la frialdad pseudocubista y modernas tentativas de asepsia y “antiputrefacción”. Por su parte, el elemento de oscuridad entablará contactos con la greguería ramoniana y la escritura del joven Buñuel, con los objetos surrealistas y la imagen múltiple creacionista, relacionada asimismo con la paranoico-crítica de Dalí y los preceptos estéticos derivados de Lautréamont. Intentaremos según estos parámetros dilucidar y exponer de forma metódica aquellos aspectos de la obra de Góngora en los cuales tanto los creadores de vanguardia como los del 27 pudieron descubrir paralelismos con su propia producción. Es bien conocida la huella de Góngora en la Generación del 27, pero no lo es tanto en el ámbito vanguardista, ignorándose las causas que operan en una y otro, y sobre todo la finalidad que ambos persiguen en esta contradictoria relación de amor-odio con el poeta barroco.

### **Góngora en Sevilla: la ambigüedad de sus defensores y detractores**

*¡Fue un gran año aquel 1927! Variado, fecundo, feliz, divertido, contradictorio.*  
Rafael Alberti.

En diciembre de 1927 tenía lugar en el Ateneo de Sevilla el histórico homenaje a Góngora con motivo del tricentenario de su fallecimiento, en el que tomó parte un grupo de representantes de la joven poesía, unidos entre sí por una fructífera amistad. Grupo que pasaría a la posteridad de los manuales de literatura como la “Generación del 27”. No todos los autores adscritos a esta designación aparecen en la conocida fotografía que inmortalizó el evento<sup>2</sup>. En ésta figuran Rafael Alberti, Federico García Lorca, Juan Chabás,

<sup>2</sup> La fotografía del homenaje a Góngora esconde un dilema de autoría estudiado por Bernal Romero. Hubo dos fotografías del evento: una de Dubois publicada en *La Unión*, y otra, de Serrano, publicada en *El Liberal* y *El Noticiero Sevillano*. Ello desmorona la idea generalizada según la cual la famosa instantánea habría sido tomada por Pepín Bello. Véase Manuel BERNAL ROMERO, *La invención de la Generación del 27. La verdadera historia del nacimiento del grupo literario de 1927*, Berenice, 2011.

Mauricio Bacarisse, Jorge Guillén, José Bergamín, Dámaso Alonso y Gerardo Diego, faltando otros que el análisis crítico ha querido incluir también entre los miembros “generacionales”, como Pedro Salinas, Vicente Aleixandre, Emilio Prados, Manuel Altolaguirre y Luis Cernuda. Los emplazados al acto sevillano contaron con el patrocinio del torero y también escritor Ignacio Sánchez Mejías, que se encargó de organizar el evento y recibir en su finca de Pino Montano al ramillete de poetas. Las conferencias y recitales celebrados con ocasión de este aniversario iban de la mano de un completo programa de actividades pensadas para rehabilitar la figura del insigne cordobés. Entre ellas, los autodenominados “nietos de Góngora” se propusieron llevar a cabo un proyecto editorial que recuperase la obra completa de don Luis, acompañada de aportaciones contemporáneas que iban a ser realizadas por casi todos los miembros del 27. Un total de 12 tomos que habrían visto la luz bajo la rúbrica de la *Revista de Occidente*, si finalmente la ingente empresa no hubiese quedado inconclusa<sup>3</sup>.

A pesar del ilusionante propósito de estos jóvenes de ver renacer a Góngora en el firmamento de las letras españolas, permítasenos argumentar que no fue tal la cohesión de sus participantes. Cierto es que el homenaje revistió connotaciones de autoconciencia de grupo poético y que en este sentido se atribuyen al evento tintes de acontecimiento “fundacional”. Sin embargo, no hubo unidad en la nómina de poetas de la supuesta Generación nacida al amparo de Góngora. La noción misma de “Generación del 27”, que pretende ser una etiqueta aglutinadora, no es más que el efecto de una labor voluntaria de construcción terminológica. El concepto fue en primera instancia una elaboración impulsada por algunos de los protagonistas de la susodicha Generación, en especial por los más teóricos Dámaso Alonso y Gerardo Diego, que junto con Alberti eran considerados los tres grandes “gongorinos”<sup>4</sup>. Si bien quien contribuyó con mayor énfasis a definir la idea del 27 fue Alonso, que en 1948 hablaría de “generación poética” silueteando el esquema de sus integrantes. Aunque en 1934 Diego le tomaba la delantera con un libro antológico: *Poesía española. Antología (Contemporáneos)*. Aún así, la primera lista de componentes del grupo apareció ya en 1927, redactada por Fernández Almagro en *Verso y Prosa* bajo el epígrafe “nómina de la joven literatura”, en donde se enumeran autores que no participan de la clasificación canónica, dando lugar a un compendio ecléctico que incluye a Espina, Jarnés, Claudio de Torre, Neville y al propio Almagro. Esto nos lleva a señalar la inexactitud de aquello que tradicionalmente se ha entendido por Generación del 27<sup>5</sup>.

Esta “irregularidad” se ve acusada por la multiplicidad de influencias estilísticas que atraviesan la obra de los poetas “generacionales”, los cuales establecen abundantes conexiones con las vanguardias más radicales. Véase por ejemplo el caso de Gerardo Diego, que siendo partícipe “fundador” de la Generación y uno de los más destacados gongoristas, fue también miembro representativo del ultraísmo y deudor en gran medida de la estética creacionista del chileno Vicente Huidobro. Aparte de Gerardo Diego, ocurre de forma parecida con Adriano del Valle, que adscrito a la Generación del 27 y asistente al homenaje sevillano, fue

<sup>3</sup> Para un análisis detallado del proyecto editorial véase Rafael DE CÓZAR (edit.), *Panorama del 27. Diversidad creadora de una generación. Sevilla, 1927-1997*, Universidad de Sevilla/Fundación el Monte, Sevilla, 1998, pp. 205-206.

<sup>4</sup> No es casualidad que en 1927 Dámaso Alonso recibiera el Premio Nacional de Literatura por el trabajo “La lengua poética de Góngora”. “Dámaso Alonso ha sido el gongorista de mayor trascendencia este siglo en que Góngora fue rehabilitado, ensalzado, estudiado y finalmente situado en el lugar de excepción que le corresponde en la historia literaria”. (Antonio CARREIRA, *Gongoremas. Historia, Ciencia, Sociedad*, 278, Ediciones Península, Barcelona, 1998, p. 17). Alberti, por su parte, en “Denuestos y alabanzas rimadas en mi propio honor”, se asigna a sí mismo –aun en tercera persona– el elogio de ser el mejor entre los seguidores de Góngora: “Fue el más perfecto gongorino./ El mejor de todos sus trinos”. (Rafael ALBERTI, *Federico García Lorca, poeta y amigo*, Editoriales Andaluzas Unidas, Granada, 1984, p. 93).

<sup>5</sup> “La denominación, hoy común aunque conviviendo con una larga serie de propuestas alternativas, de “generación del 27” se propaga en la década de los cincuenta para lexicalizarse en la siguiente. Antes de la guerra civil, la influencia de las tesis orteguianas sobre el concepto de generación como el “más importante de la historia y el gozne sobre el que ésta ejecuta sus movimientos”, promovió algunos intentos de periodizar “todo un ciclo de nuestra literatura” (Giménez Caballero) atendiendo a sus formulaciones. Pero los “nuevos poetas” sólo fueron considerados, en un sentido lato y casi metafórico, “una generación que todavía no tiene nombre” (Fernández Almagro), hasta que Dámaso Alonso lanzara en 1948, “no con la precisión científica” del concepto, pero ateniéndose al alcance dado por Ortega hasta en los límites cronológicos de su vigencia, el rótulo de “una generación poética (1920-1936)”.” (José LARA GARRIDO, “La Generación del 27”, en Pedro LAÍN ENTRALGO (coord.), *La Edad de Plata de la Cultura Española (1898-1936)*, vol. XXXIX, Espasa Calpe, Madrid, 1999).

fundador de la revista *Grecia*, órgano difusor del ultraísmo. No es casualidad, entonces, que esta corriente de vanguardia se haya dado en considerar una especie de bisagra respecto al 27<sup>6</sup>. En sentido inverso, un ultraísta destacado como Juan Larrea, amigo y colaborador de Luis Buñuel, demostró también su interés por Góngora, como evidencia en el poema “Centenario”, precedido de la siguiente dedicatoria: “En el de Don Luis de Góngora”. Asimismo, en el poema figuran claros ecos gongorinos: “Mudando pluma a pluma de amor he aquí esta orilla/ mía, este ahora no quererme ahogar”, o “Alta la mar verde vereda”<sup>7</sup>. En este escenario resulta, pues, obvia la filiación de muchos autores del 27 con las vanguardias. Dicha heterogeneidad remarca la relatividad de la definición atribuible a la Generación del 27, que ya no se nos antoja tan orgánica como creímos reunida en nombre de Góngora<sup>8</sup>.

De ahí que el vocablo mismo, “Generación del 27”, asuma una indeterminación de sentido que deviene inherente a su propia acuñación, lo cual nos hace emplearlo con cierta cautela<sup>9</sup>. Así pues, la formación de la llamada Generación del 27 tiene mucho que ver con la tesis defendida por Bernal Romero en torno a la “invención” del grupo y el relativo desinterés de los propios poetas del 27 hacia la organización de los fastos gongorinos. Por ejemplo, el proyecto editorial que se ideó con motivo del homenaje fracasó a causa del escaso compromiso de los que iban a colaborar, entre ellos Lorca, cuya participación presenta a pesar de su relevancia aspectos muy irregulares. Por lo tanto, como dijera Bernal Romero: “Con Góngora o sin él los del 27 seguirían siendo cada cual de su padre y de su madre y estos encuentros solo respondieron a manifestaciones personales que convergían en ser *nueva literatura*”<sup>10</sup>. Pese a todo, en esta situación Góngora no es una mera excusa para tal convergencia, sino que tiene su razón de ser, en cuanto revela motivaciones que justifican la simbiosis entre estos universos de creación. Es por eso que se le recordó en su aniversario con actividades que buscaban reivindicarlo frente al abandono al que le había sometido la Academia, y fueron muchos los autores que se emparentaron con esta tarea. No sólo miembros del 27 sino también artistas que, no integrados en la Generación, pero coetáneos en fecha y obra, y aunque partidarios de acciones artísticas más radicales, presentan cierta inclinación hacia lo gongorino. La posición surrealista es una de las más intrigantes.

---

<sup>6</sup> “Creemos firmemente que pese al abismo que separa al Ultraísmo del Grupo del 27 en la crítica posterior a los mismos acontecimientos históricos que les afectan, aquella primera vanguardia constituyó sin lugar a dudas el soporte teórico y experimental necesario para la elevación posterior de sus sucesores; sin aquella puesta al día temprana con Europa, que además de hacer moneda corriente de las principales teorías de la vanguardia, marcó el cambio de actitud necesario para toda la juventud creadora respecto de sus predecesores, las generaciones venideras hubieran perdido irremisiblemente el tren de la renovación poética”. (José Luis BERNAL, *El Ultraísmo. ¿Historia de un fracaso?* Universidad de Extremadura, Cáceres, 1987, pp. 46-47).

<sup>7</sup> Juan Larrea explicaba así este singular fenómeno de fluctuante conversación estilística: “Desde cierto punto de vista puede decirse en 1922-24 en España, que Huidobro, Gerardo y yo formábamos un triunvirato aunque un tanto *sui generis* por compartir un principio que nos unía y otro que nos diferenciaba del medio –aunque Gerardo nunca dejó de tener un pie en la embarcación y el otro en tierra firme–. Por mi parte, nunca tuve la sensación de formar parte de una escuela. Sí la de pertenecer a una especie de familia mental con intenciones comunes”. (Citado en BERNAL, 1987, p. 14).

<sup>8</sup> “Refiriéndose a la llamada Generación del 27, José Luis Cano, recordando que hay críticos –Ángel González y Vicente Gaos– que niegan a los poetas acogidos tal denominación, prefiriendo usar lo de “grupo de amigos”, plantea si se debe mantener, no obstante, tan clara apreciación, –lo de “Generación”– a la vista de la expresión usada por Federico García Lorca, quien se refirió una vez, en la primavera del año 1936, a “mi capillita de poetas, quizá la mejor capilla poética de Europa”. El lenguaje cofradiero del granadino, comprensible en la Andalucía semanasantera, parece dar la razón a Guillermo de Torre, quien, en su libro *Al pie de las letras* dio esta rotunda definición: “Una Generación es un conglomerado de espíritus suficientemente homogéneos, sin mengua de sus respectivas individualidades, que en un momento dado, el de su alborear, se sienten expresamente unánimes para afirmar unos puntos de vista y negar otros, con auténtico ardimiento juvenil.” (Francisco NARBONA, *Sevilla, Góngora y la Generación del 27 (Crónica y protagonistas)*, Real Academia Sevillana de Buenas Letras, Sevilla, 1997, p. 15).

<sup>9</sup> “Posiblemente, el término “generación del 27” sea uno de los más discutidos entre los críticos de la literatura española que, desde su “entronización” en 1948 por Dámaso Alonso –en pleno fervor hacia la otra “generación”, la del 98– hasta ahora, han venido proponiendo posibles sustitutos de la conocida denominación –con otros aún más aceptables–, cuando no la han aceptado sin más con absoluta resignación y dejando clara constancia de su carácter convencional, hasta el punto de ser habitual entre muchos críticos referirse a la “llamada generación del 27”.” (Francisco Javier Díez DE REVENGA, *Panorama crítico de la generación del 27*, Castalia, Madrid, 1987, p. 14).

<sup>10</sup> BERNAL, 1987, p. 135.

García Lorca da las pistas para entrever esta realidad, algo más tupida de lo que sugiere la somera etiqueta generacional. En su conferencia “La imagen poética de Don Luis de Góngora” (1926), indica Lorca cual cicerone: “Yo cojo mi linterna eléctrica, y, seguido de ustedes, ilumino esa gran estatua de mármol que es Don Luis, esa estatua impecable de belleza a quien las Academias no han podido quebrar ni un dedo, pero a quien la luna surrealista ha roto la punta hebraica de su nariz”<sup>11</sup>. No nos asombre la afirmación. Parece que el surrealismo supo hallar en Góngora elementos de interés que restituyeron al menos el esfuerzo de releerlo. De nuevo, sugerentes paralelismos se producen en este campo: Emilio Prados, directo conector del surrealismo parisino y pionero español en estas lides de la vanguardia, es otro miembro estipulado del 27, cuya revista *Litoral*, que dirigía junto a José María Hinojosa y Manuel Altolaguirre, dedicó un número triple a Góngora adelantándose tres meses a la celebración del acto en Sevilla. Por otra parte, Luis Cernuda, el más consciente surrealista de entre los poetas del 27, fue otro de los vinculados a la celebración. Citaremos también a Sánchez Mejías, quien siendo patrocinador de la efeméride gongorina, emprende incursiones surrealistas con obras de teatro impregnadas de psicoanálisis, inconsciente y locura, como *Sinrazón* (1928). De igual forma, no es tampoco irrelevante que Pepín Bello, el amigo insustituible de Buñuel, Lorca y Dalí en la Residencia de Estudiantes, reconocido como propulsor innato del surrealismo, por aquel entonces en Sevilla, asistiera al homenaje<sup>12</sup>.

En cualquier caso, es Luis Buñuel quien más poderosamente llama nuestra atención. En carta de 1928 a Pepín Bello, el cineasta surrealista deja claro su rechazo hacia Góngora, a quien bautiza con apelativos considerablemente peyorativos (“la bestia más inmundada que haya parido madre...”). En esta línea arremete también contra Lorca, ya que su *Romancero gitano* recogía un cúmulo de amaneramientos estéticos de inspiración barroca, incompatibles con el fervor vanguardista del aragonés. Estando ya en trato directo con el grupo de André Breton, Buñuel era contrario a los experimentos gongorinos de sus compañeros españoles, que él relacionaba con un intolerable neopopularismo<sup>13</sup>. Sin embargo, resulta intrigante que Buñuel desembocara en esta tesitura bajo la influencia de su temprana amistad con los ultraístas, lo que le allanó el terreno para encaminarse hacia el surrealismo. Fueron sobre todo Juan Larrea y Pedro Garfias quienes le mantuvieron ligado al frente ultraísta, en cuyas revistas publicó el joven Buñuel varios de sus primeros textos. También su vinculación con Giménez Caballero, cuyo Cineclub Español dirigió Buñuel durante una época, le proporcionó un importante bagaje vanguardista. Recuérdese cómo en el poema “Primer amor. Y Góngora en el dancing”, Giménez Caballero cargaba contra los partidarios de Góngora. De ahí también la opinión de Buñuel acerca de la obra lorquiana, cuestión que sentencia en su libro de memorias: “Su vida y su personalidad [se refiere a Lorca] superaban con mucho a su obra, que parece a menudo retórica y amanerada”<sup>14</sup>.

Puede que las peculiaridades vistas en Buñuel nos permitan aclarar algo más la ambivalente antinomia de admiración y alejamiento que presenta el fenómeno de Góngora. Por un lado, los partidarios que res-

<sup>11</sup> Federico GARCÍA LORCA, *Obras Completas*, vol. II, Akal, Madrid, 2008, p. 236.

<sup>12</sup> Sorprende y despierta también nuestro interés que, según se deduce de varias cartas enviadas a Pepín Bello por estas fechas, Buñuel habría barajado la posibilidad de un proyecto en colaboración con Sánchez Mejías, con quien Bello mantenía una buena relación. En agosto de 1927 el cineasta adelanta a su amigo alguna información: “Proyecto con Sánchez Mejías (muy en secreto)” y al mes siguiente le escribe: “Dime las señas fijas de Sánchez Mejías. No sé si habrá recibido mi carta. ¡Pepín!, sé muy prudente con él porque podría fracasar mi asunto. Lo mejor es que no te des por enterado de que le he escrito. Si acepta mis proposiciones el film podría ser de mucho éxito. Le dirigi mi carta simplemente al “Club Joselito”, Sevilla”. (Citado en David CASTILLO y Marc SARDÁ, *Conversaciones con José “Pepín” Bello*, Anagrama, Barcelona, 2007, pp. 204-205).

<sup>13</sup> “A pesar de la amistad que le unía con Lorca, Buñuel no tiene reparo alguno a la hora de calificar el *Romancero gitano* de tradicionalista, falsamente “moderno” y, a fin de cuentas, insoportable [...] a Gerardo Diego le llama “histrión” y, por último, afirma que hay que combatir toda la poesía tradicional “desde Homero a Goethe, pasando por Góngora –la bestia más inmundada que haya parido madre...”. La alternativa propuesta por Buñuel no es otra que la escritura surrealista “ortodoxa”, considerada como auténticamente revolucionaria tanto en su proyección social y política como en esa función libertadora, profundamente vital, que los surrealistas le atribuían en relación al individuo”. (Antonio JIMÉNEZ MILLÁN, “La escritura de Picasso en el contexto de las vanguardias”, en Jesús GARCÍA GÁLLEGO (comp.), *Surrealismo: el ojo soluble*, *Litoral*, Torremolinos, 1987, p. 111).

<sup>14</sup> Luis BUÑUEL, *Mi último suspiro*, Plaza & Janés, Barcelona, 1982, p. 101.

paldaron la causa –entre ellos, los propios ultraístas<sup>15</sup>– supieron detectar en la poesía gongorina procedimientos que superaban la lírica tradicional, de ornamental modernismo rubeniano en vías de depuración, continuada por los autores del 98, y en este sentido comprendieron que era viable conectar la obra del cordobés con las vanguardias. Por el contrario, salta a la vista que Buñuel asociaba todavía la poesía de Góngora con el lastre de una belleza manida, simbolista, “juanramoniana”, que tanto criticaría. Fiel siempre a sus férreas convicciones, Buñuel derriba cualquier sutil disquisición, oponiéndose a lo que para él representaba la figura del gran culteranista. No en vano, Buñuel deseaba ir más allá, abrazar de lleno el surrealismo y sus procesos automáticos, dar rienda suelta al imperio de la irracionalidad<sup>16</sup>. Quizá sea éste el punto de disociación latente entre Buñuel y Lorca. Este último, en una carta a Sebastià Gasch, advierte que sus poemas y dibujos están realizados siguiendo una “emoción pura descarnada, desligada del control lógico, pero, ¡jojo!, ¡jojo!, con una tremenda lógica poética. No es surrealismo, ¡jojo!, la conciencia más clara los ilumina”<sup>17</sup>. Lorca especifica que, aun acogiendo dinámicas ilógicas, no abandona del todo el control de sus creaciones, tal y como demandaban los surrealistas<sup>18</sup>. He aquí que Buñuel se deshace de la influencia de Lorca. Y es que para el cineasta, Lorca acabó representando una suerte de equivalencia gongorina<sup>19</sup>. Como expresara Sánchez Vidal: “Aunque sería una cuestión que podría llevarnos muy lejos, para Buñuel, Lorca nunca superó las estribaciones del simbolismo”<sup>20</sup>.

Otro de los grandes nombres surrealistas que tomaría cartas en el asunto de Góngora es Salvador Dalí. En él se aprecia claramente la difícil disyuntiva que entraña la efigie del poeta áureo, que como Jano bifronte, despierta curiosidad al tiempo que invita a ser repudiado. Esto es lo que ocurre, de hecho, con Dalí, que termina alejándose de Góngora, eclipsado por la creciente influencia de Buñuel, a quien se une también en la crítica al *Romancero gitano* de Lorca: “Tu poesía está ligada de pies y brazos a la poesía vieja. Tú quizás crearás atrevidas ciertas imágenes, o encontrarás una dosis crecida de irracionalidad en tus cosas, pero yo puedo decirte que tu poesía se mueve dentro de la ilustración de los lugares comunes más estereotipados y más conformistas”<sup>21</sup>. Este Dalí “anti-Góngora” no deja de sorprendernos cuando escasos años antes, en 1923, le escribía a su amigo Joaquim Xirau (en una carta conocida como “Impresiones del movimiento de vanguardia en Madrid”), dando muestras de su positivo conocimiento de Góngora y del rol que éste desempeña en la nueva literatura, enfrentada a la caduca novecentista: “Góngora, san Juan de la Cruz, etc., son cada vez más estimados en esta nueva genera-

<sup>15</sup> “Según Cansinos Assens [fundador del ultraísmo], por 1921, los escritores ultraístas caídos en la oscuridad decidieron volver sus ojos hacia alguna luz guiadora. Lo que no quiso decir una vuelta al pasado. Al contrario, su propósito al dirigir sus miradas hacia la Edad de Oro fue el de emprender una interpretación revolucionaria de los valores poéticos en la obra de Góngora. Logrando como resultado la revelación de su propio concepto del arte escondido en ese “genio sin segundo” que tres centurias tras su muerte se convertía en estrella polar de los futuristas españoles”. (Lucy TANDY, *Ernesto Giménez Caballero y la Gaceta literaria (o la generación del 27)*, Turner, Madrid, 1977, p. 15).

<sup>16</sup> Muy claramente lo ha expuesto Sánchez Vidal: “Mientras los antiguos compañeros de la Residencia andan ocupados con un Góngora que Buñuel no duda en calificar, provocadoramente, como “la bestia más inmundada que ha parido madre”, él se adentra de lleno en el surrealismo y quemaba etapas rápidamente, rechazando el magisterio de Ortega y Juan Ramón Jiménez”. (Agustín SÁNCHEZ VIDAL, “Sobre un ángel exterminador (La obra literaria de Luis Buñuel)”, en Víctor GARCÍA DE LA CONCHA (edit.), *El Surrealismo*, Taurus, Madrid, 1982, p. 124).

<sup>17</sup> GARCÍA LORCA, vol. VII, 2008, p. 1035.

<sup>18</sup> Aquí entra en escena el tan traído y llevado interrogante acerca de la pertenencia de Lorca al surrealismo (Véase Estela HARETCHE, “Una cuestión debatida: El surrealismo de Lorca”, en GARCÍA GÁLLEGO (comp.), 1987, pp. 259-268), que Virginia Higginbotham resumió ejemplarmente al afirmar que “Lorca, pues, congenió con los poetas de vanguardia a la vez que permanecía independiente de ellos”. (Virginia HIGGINBOTHAM, “La iniciación de Lorca en el surrealismo”, en GARCÍA DE LA CONCHA (edit.), 1982, p. 242).

<sup>19</sup> Hay algunos casos de similitudes evidentes. Compárese el verso gongorino extraído del poema “Las flores del romero”: “Las flores del romero,/ niña Isabel,/ hoy son flores azules/ mañana serán miel”, con el de “Cancioncilla sevillana” de Lorca: “Amanecía en el naranjel./ Abejitas de oro buscaban la miel./ ¿Dónde estará la miel?!/ En la flor azul,/ Isabel./ En la flor/ del romero aquel”.

<sup>20</sup> Agustín SÁNCHEZ VIDAL, *Buñuel, Lorca, Dalí: El enigma sin fin*, Planeta, Barcelona, 2009, p. 124.

<sup>21</sup> Misiva de Dalí a Lorca, citado en Andrés SORIA OLMEDO, *La Generación del 27. ¿Aquel momento ya es una leyenda?* Residencia de Estudiantes, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Junta de Andalucía, Madrid/Sevilla, 2009, p. 153.

ción, que yo creo es ya hoy mucho más sólida que la ya inservible, pero de buena memoria, la generación del 98”<sup>22</sup>.

Asimismo, en julio de 1924, Dalí manda a su tío librero de Figueras una carta que nos parece interesante en extremo. En ella le solicita una remesa de pinturas y también algunos libros: “Envíame todo lo que encuentres de Cocteau aunque sea en prosa. [¿] De Góngora tampoco encuentras nada? Los que te encargué de Apollinaire me interesaban mucho”<sup>23</sup>. Bastan estas escasas frases para vislumbrar los intereses en torno a los cuales se movía por aquel entonces el futuro genio del surrealismo. Y entre ellos aparece Góngora, formando parte del palmarés de autores inspiradores de la vanguardia: los puntales Cocteau y Apollinaire, que sentaron en buena medida las bases del surrealismo. Se extrae de sus palabras que Dalí está en estos momentos rastreando referencias para su arte, indagando en la moda de la época, leyendo la obra de aquellos autores que suenan en su ambiente, los libros que se manejan entre sus contemporáneos. Por lo tanto, recurriendo a los ejemplares que pudiese facilitarle su tío, Dalí se preocupó de acudir a Góngora, de averiguar, en definitiva, por qué circulaba el nombre de Góngora en su círculo generacional. Por eso podemos encajar sin desconcierto la participación del artista en la conmemoración del año 27, ocasión para la que pinta, a petición de García Lorca, un *Homenaje a Góngora* que se incluyó en el número triple de *Litoral*; celebración a la que se agregaron sus admirados Picasso y Juan Gris, así como Jean Cocteau, a quien se debe también un *Hommage à Gongora*.

Sin embargo, conforme se acerca 1929, fecha en que realiza con Buñuel el considerado primer film surrealista, *Un chien andalou*, Dalí abandona este interés por Góngora que en un principio le despertara su amistad lorquiana. Buñuel ocupa ahora el lugar de preferencia que antes había acaparado Lorca. Es la etapa en que pintor y cineasta hacen frente contra el granadino, estimándolo arcaizante, primoroso y despectivamente “andaluz”. Es el momento en que ambos firman una insultante carta dirigida a Juan Ramón Jiménez -maestro del romanticismo popularizante y simbolista (“¡Merde para Platero!”)-, y la época en que Buñuel facilita a su amigo el contacto con el grupo surrealista de París. Siendo éstas las perspectivas de Dalí, Góngora cae, por tanto, en desgracia. “Al final, la conmemoración de Góngora había servido para mucho: había tamizado entre los que habían de ser surrealistas totales [...] y los que no. Dalí se salvaba por los pelos. La nueva definición de surrealista español podía ser ésta: “El que riñe con Juan Ramón Jiménez”.”<sup>24</sup>. Con todo, pasado el tiempo, ya en 1964, Dalí haría declaraciones tan significativas como ésta: ‘En el fondo, yo le debo muchas de mis ideas a esta especie de masa confusa, hormigueante e integral que es la poesía de García Lorca... Lo que yo he hecho ha sido desarrollarlas; y, cómo soy ligeramente fenicio, he especulado durante mucho tiempo con las ideas que él lanzaba de una manera confusa, con una generosidad realmente deslumbrante. He especulado con ellas y las he sintetizado, las he hecho inteligibles [...]’<sup>25</sup>. La huella de Lorca no se apaga, pues, a lo largo de la producción daliniana. No se pierda de vista incluso el misterioso y muy gongorino nombre de Galatea, con el que el pintor se refiere a su idolatrada Gala.

Lo visto hasta ahora alumbra la existencia de un paradigmático equilibrio entre vanguardia y tradición en el seno del grupo del 27. No en vano, siguiendo la opinión de César Real, “la actitud que presentan los escritores de esta llamada Generación del 27 en su defensa del tradicionalismo, es una actitud que se pretende, sorprendentemente, vanguardista; de ahí la paradoja”<sup>26</sup>. De otra forma no se entendería la dualidad

<sup>22</sup> Citado en Agustín SÁNCHEZ VIDAL, “Dalí-Buñuel: encuentros y desencuentros”, en Almudena DE LA CUEVA (ed.), *Ola Pepín! Dalí, Lorca y Buñuel en la Residencia de Estudiantes*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes; Fundació Caixa Catalunya; Fundació Gala-Salvador Dalí, Madrid, 2007, pp. 35-36.

<sup>23</sup> Rafael SANTOS TORROELLA, *Dalí residente*. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes; Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1992, p. 62.

<sup>24</sup> Francisco ARANDA, *El surrealismo español*, Lumen, Barcelona, 1981, pp. 69-70.

<sup>25</sup> Citado en SÁNCHEZ VIDAL, 2009, p. 411.

<sup>26</sup> César REAL RAMOS, “El fin de la vanguardia histórica: La tradición como vanguardia en la Generación del 27”, en M. Caterina RUTA (dir.), *Dai modernismi alle avanguardie. Atti del Convegno dell’Associazione degli Ispanisti Italiani (Palermo 18-20 maggio 1990)*. Flaccovio Editore, Palermo, 1991, p. 164.

que venimos remarcando en torno a Góngora; promesa de futuro y centinela del pasado a un tiempo<sup>27</sup>. Carlos Clémentson lo ha expuesto con claridad: “Finalmente, los jóvenes vanguardistas de la Generación del 27, trescientos años después de muerto, redescubrirán la modernidad de Góngora, en ese afán del grupo por fundir tradición y vanguardia [...]”<sup>28</sup>. Por eso Víctor García de la Concha no incurría en ninguna incoherencia cuando sugería que la Generación del 27 debería ser llamada también la “Generación de la Vanguardia”<sup>29</sup>. Y en dicha tesitura, es Góngora quien centraliza el dilema de una nueva *doxa* estética, difícil de dirimir, a caballo entre la tradición y la vanguardia, que se hace palpable en la atención y desconcierto que su obra provocó en los artistas del momento.

### Góngora en Madrid: el homenaje “surrealista”

*La ceremonia tuvo la impostura y el propósito de provocación espectacular que caracterizaba las reuniones de los surrealistas.*

Pablo Corbalán.

Aunque el de la sede hispalense es con frecuencia el más mencionado, no sólo la ciudad andaluza acogió un homenaje a Luis de Góngora. Antes de partir a la “capital de la poesía”, el grupo de “la joven literatura” había organizado varias actividades en Madrid, con las que esperaban contrarrestar la negativa de la Academia a conmemorar el centenario de la muerte del cordobés. Es de recibo comentar que la figura de Góngora no era precisamente bien considerada entre académicos y profesores de Preceptiva y Literatura, que si por fortuna lo incluían en el programa de sus lecciones magistrales era justamente para hacerle blanco de sus críticas por hermético, oscuro y tergiversador del lenguaje. Tampoco los escritores de la Generación del 98 apreciaron al ilustre racionero. Ni Machado, ni Unamuno, ni Ortega, ni Menéndez Pelayo demostraron demasiado interés en el aniversario<sup>30</sup>. Es más, muchos declararon su incompreensión y desagrado por la poesía gongorina, y habiendo siendo invitados a participar en el acontecimiento, lo rechazaron o simplemente hicieron oídos sordos<sup>31</sup>. Lorca recoge este castigo institucional hacia Góngora en su conferencia “La imagen poética de don Luis de Góngora”:

<sup>27</sup> Gerardo Diego pone sobre la mesa dicha bifurcación estilística que convive en Góngora y que los jóvenes artistas intuyeron: “Cuando hace cuarenta años leía uno los poemas más cultos de Góngora, las difíciles *Soledades* sobre todo, el placer que experimentaba era contradictorio. Por un lado participaba del goce habitual en el lector de la mejor poesía del Siglo de Oro, de Garcilaso, Fray Luis o Lope. Pero también del goce inhabitual de la sorpresa, del fulgor vivísimo de la imagen o la metáfora, unas veces captada exactamente, otras ambigua y misteriosa y por lo mismo llena de prestigio. *Había en nuestra sensibilidad una mezcla de tradicionalidad y de futurismo*”. (Gerardo DIEGO, *La estela de Góngora*. Universidad de Cantabria, Santander, 2003, pp. 94-95). (La cursiva es mía).

<sup>28</sup> Carlos CLÉMENTSON, “Ancho río en Cláusulas de espumas. Presencia fecundante de Góngora en la literatura española del siglo XX”, en Joaquín ROSES, *Góngora. La estrella inextinguible. Magnitud estética y universo contemporáneo*, Sociedad Estatal de Acción Cultural, Madrid, 2012, p. 201.

<sup>29</sup> GARCÍA DE LA CONCHA (edit.), 1982, p. 10.

<sup>30</sup> El testimonio de Unamuno al respecto de las *Soledades* y el *Polifemo* es poderosamente ilustrativo: “No tengo razón alguna para suponer que Góngora no quiso decir allí algo; pero yo no he acertado a dar con lo que quiso decir. [...] A los cinco minutos estaba mareado. Aquellas violentas trasposiciones, aquel hipérbaton, con el cual no hay rima que se le resista, aquellas alusiones mitológicas, todo aquello me impacientaba, y acabé por cerrar el libro y renunciar a la empresa. [...] en todos esos susurros de fuentes y princesas pálidas, nimbadas de oro, no veo nada y siento menos. Me parecen ñoñeces insustanciales”. (Miguel DE UNAMUNO, *De esto y de aquello*, Austral, Espasa-Calpe, Madrid, 1973, pp. 22-23).

<sup>31</sup> “Sin embargo, justo será que consignemos que no todo fueron felices adhesiones a la genialidad gongorina. Tanto el ejercicio de la “poesía pura” como el entusiasmo por el poeta cordobés enfrentaron a los poetas del 27 con los clásicos vivos de su tiempo, Unamuno, Valle, Baroja y Machado fueron invitados a participar en el homenaje a Góngora. El número 11 de *La Gaceta Literaria* publica sus respuestas: evasivas o bien declaraciones de no entender ni apreciar al autor de las *Soledades*.” (José María OCAÑA VERGARA, “Significado vanguardista de Góngora”, *Boletín de la Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes*, LXIII, nº 122 (1992), p. 206).

El Góngora culterano ha sido considerado en España, y lo sigue siendo por un extenso núcleo de opinión, como un monstruo de vicios gramaticales cuya poesía carece de todos los elementos fundamentales para ser bella. Las *Soledades* han sido consideradas por los gramáticos y retóricos más eminentes como una lacra que hay que tapar, y se han levantado voces oscuras y torpes, voces sin luz ni espíritu, para anatematizar lo que ellos llaman oscuro y vacío. Consiguieron arrinconar a Góngora y echar tierra en los ojos nuevos que venían a comprenderlo durante dos largos siglos en que se nos ha estado repitiendo... no acercarse, porque no se entiende... Y Góngora ha estado solo como un leproso lleno de llagas de fría luz de plata, con la rama novísima en las manos esperando nuevas generaciones que recogieran su herencia objetiva y su sentido de la metáfora<sup>32</sup>.

Así, a diferencia de los autores novecentistas, los del 27 ven la obra de Góngora con ojos bien distintos, se hermanan con ella y la sienten como propia<sup>33</sup>. Por eso no dudan en atacar a “esos carcamales de la Academia” reivindicando con una serie de actos conmemorativos al poeta que aquéllos maltratan como un apestado<sup>34</sup>. Entre las actividades que se llevaron a cabo, descritas con sumo detalle por Gerardo Diego en su revista *Lola*, se encuentran una cómica misa de funeral en la iglesia de las Salesas de Madrid, unos “juegos del agua” contra las paredes de la Real Academia Española<sup>35</sup> y un auto de fe, espectáculo entre divertido y excéntrico. “No cabe sino asociar al espíritu de provocación vanguardista el que el homenaje comprendiera también la celebración de un “auto de fe”, el 23 de mayo, aniversario de la muerte de Góngora, con un tribunal de inquisidores formado por Alonso, Diego y Alberti, junto a una serie de acólitos. Condenaron al fuego al “erudito topo”, al “catedrático marmota” y al “académico crustáceo” (representativos de los tres enemigos de Góngora), en forma de tres monigotes de trapo confeccionados por Moreno Villa<sup>36</sup>. Es más, sometieron también a la hoguera una serie de libros pertenecientes a la estética del *ancien régime*, de autores académicos y “antigongorinos”, tanto antiguos como contemporáneos, entre los que se encontraban Lope de Vega, Quevedo, Hurtado y Palencia, Menéndez Pelayo, etc.

Como puede observarse, el homenaje madrileño fue, en suma, un conjunto de acciones de carácter esencialmente lúdico y desenfadado, provocador incluso, y de sesgo considerablemente surrealista. No por casualidad, entre los participantes se contaron varios simpatizantes del surrealismo. Para empezar, uno de los “inquisidores”, Dámaso Alonso, tuvo que ser sustituido a causa de un imprevisto, y con tal fin se nombró a un destacado miembro de la estética surrealista, José María Hinojosa. Se ha visto también que José Moreno Villa, muy emparentado con el ambiente surrealista que absorbió en la Residencia de Estudiantes, aportó a la celebración los muñecos condenados a perecer en la pira incendiaria. Y además, encontramos de nuevo la colaboración de Salvador Dalí, pues fue él quien diseñó para la ocasión las vestiduras del tribunal y quien, al término del acto, leyó, con un pan atado a la cabeza, su poema “Asno podrido” entre proclamas y obscenidades. Pero por encima de todo, lo más significativo es, innegablemente, el hecho de que entre los acólitos de aquel peculiar Santo Oficio nos topemos con Luis Buñuel. En efecto, y aunque resulte extraño, Buñuel participó en esta celebración gongorina. Así lo testimonia Gerardo Diego:

<sup>32</sup> GARCÍA LORCA, vol. VI, 2008, p. 1232.

<sup>33</sup> “Así nuestros escritores del 98 es sabido que rebajaron el mérito de los autores del siglo de Oro, para exaltar el brío y la fuerza de los primitivos castellanos: Manrique, Berceo, el Arcipreste de Hita. Y hoy mismo mientras desdeñamos en el olvido a gran parte los valores del XIX, reafirmamos la supremacía de los auténticos clásicos conniventes, en cierto modo, con el espíritu actual: Góngora, Garcilaso, Quevedo, Gracián. Rimbaud, Mallarmé, Laforgue, Lautréamont: de esta línea medular proceden hoy día la mayor parte de los poetas cubistas franceses”. (Guillermo DE TORRE, *Literaturas europeas de vanguardia*, Editorial Renacimiento, Sevilla, 2001, p. 163).

<sup>34</sup> Pedro Salinas en *Nueve o diez poetas* hace una singular semblanza de Gerardo Diego, a quien recuerda enfurecido por el maltrato a Góngora: “¡Es intolerable! Esos carcamales de la Academia... ¡lo que le han hecho a Góngora...!” (Citado en Juan Manuel ROZAS (comp.), *La generación del 27 desde dentro*, Istmo, Madrid, 1987, p. 71).

<sup>35</sup> “Metidos ya en faenas, los patrocinadores del homenaje protagonizaron una “meada colectiva”, en las paredes de la Real Academia; fue exactamente el 23 de mayo de 1927, en coincidencia con la fecha del fallecimiento de Góngora. Por cierto que Gerardo Diego, en el relato que incluyó en *Lola* hizo una descripción inefable y divertida sobre esa concreta catarata urinaria”. (Rafael DE CÓZAR (edit.), 1998, p. 25). Como dato curioso, el ganador de los “juegos del agua” fue Dámaso, quien irónicamente en el futuro terminaría al frente de la institución que otrora pretendiera ultrajar.

<sup>36</sup> SORIA OLMEDO, 2009, p. 180.

“De subdiáconos y acólitos oficiaban José María de Cossío, Buñuel, Pepe Bergamín, Chabás, con la voz más tostada que nunca, y otros varios jovencitos cuyos nombre sentimos no recordar”<sup>37</sup>.

Es, obviamente, un dato curioso a la par que revelador, ya que antes de denigrarlo como “bestia inmundada” y de abogar por su completo rechazo, el genial aragonés había tomado parte en el acto en honor a Góngora organizado en Madrid. En este contexto, es indiscutible que el modo en que se efectuó el homenaje, en contraste con el más “oficial” e “institucional” realizado en Sevilla, demuestra un estilo deudor de las dinámicas estrafalarias y escandalosas que las vanguardias empleaban para atentar contra el arte precedente y que tanto gustaban al surrealismo. Éste es un punto clave de afinidad con Buñuel. Y por lo que respecta a la cobertura tenebrista que pueda derivarse del auto de fe, tampoco es incompatible con lo buñueliano, dada la afición del cineasta a los rituales litúrgicos y los disfraces<sup>38</sup>, así como su gusto por el ambiente medieval, que encontraba reflejado en la ciudad de Toledo y en la frialdad extática del Greco (que apreciaron también los ultraístas y hasta el mismo Góngora<sup>39</sup>). De todos modos, si se atiende a la cuestión con perspectiva, podríamos decir incluso que la disposición “surrealista” puede rastrearse hasta cierto extremo en las actividades que acompañaron el homenaje sevillano: una fiesta de disfraces en Pino Montano, una travesía nocturna por el Guadalquivir, sesiones de hipnosis, y hasta una visita al manicomio. A pesar de todo, es de recibo hacer constar que Buñuel ya apuntaba maneras discordantes por estas mismas fechas. Parcialmente reticente a los fastos en honor a Góngora, decide focalizar su atención en Goya, una figura que él estimaba y que consideraba una contraposición de la del poeta andaluz. Es por eso que se toma la libertad de celebrar un homenaje a su paisano, adelantando la fecha para coincidir y contrarrestar el de Góngora<sup>40</sup>.

Pues bien, se apuntaba con anterioridad que lo que probablemente hizo retroceder a Buñuel fue la belleza adobada que reconocía en el barroco gongorino. En esta época, la obra del maestro culteranista llegaba filtrada a través de la poesía de Verlaine y Rubén Darío, desembocando en un modo lírico, a ojos de Buñuel, estilísticamente rancio. El problema para el aragonés es, por tanto, el eslabón que une a Góngora con lo popular y simbolista. Y a pesar de todo, en la obra del poeta hubo elementos que llamaron la atención del cineasta surrealista, como en general de las vanguardias, no sólo del grupo del 27<sup>41</sup>. De un lado, motivos notorios para su atracción son las críticas academicistas contra Góngora, guante que recogen los

<sup>37</sup> Andrés SORIA OLMEDO (coord.), *¡Viva don Luis! 1927: De Góngora a Sevilla*, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 1997, pp. 90-91.

<sup>38</sup> “A Buñuel le encantaba disfrazarse: de cura, militar, ujier universitario, monja. En sus memorias cuenta varias anécdotas que giran alrededor de esta predilección suya. El director de Calanda se ponía los ropajes del otro sexo, o se enmascaraba con los hábitos de algunos de los oficios o profesionales más censurados y flagelados por su cine”. (Aitor BIKANDI-MEJIAS, *El carnaval de Luis Buñuel. Estudios sobre una tradición cultural*, Ediciones del Laberinto, Madrid, 2000, p. 11).

<sup>39</sup> En opinión de los ultraístas Alomar y Borges: “Los ultraístas han existido siempre: son los que, adelantándose a su era, han aportado al mundo aspectos y expresiones nuevas. A ellos debemos la existencia de la evolución, que es la vitalidad de las cosas. Sin ellos, seguiríamos girando en torno a una luz única, como las falenas. El Greco, con respecto a sus demás coetáneos, resultó también ultraísta, y así tantos otros”. (Citado en Pablo CORBALÁN, *Poesía surrealista en España*, Ediciones del Centro, Madrid, 1974, p. 323).

<sup>40</sup> “En 1927 se celebró, ciertamente, el centenario de Góngora, pero también se adelantó la fecha del de Goya (que, en puridad, debería haberse celebrado en 1928) en intencionada maniobra de contraataque. Simplificando mucho, puede decirse que quienes entonces rinden homenaje preferiblemente a Goya serán más rápidos y avanzados en su salida de la estética que convencionalmente se llamaba “deshumanizada”, sea por vía expresionista, surrealista, neorromántica u otra cualquiera”. (SÁNCHEZ VIDAL y BUÑUEL, 1982, p. 33). Además, en esta época, Buñuel está intentando sacar a la luz un proyecto filmico sobre la vida de Goya junto a Gómez de la Serna, que al final no cuajó. El hecho de colaborar con Ramón no es superficial, pues la admiración del autor de las greguerías por Goya es bien conocida. En el prólogo de su *Goya*, escribe Gómez de la Serna: “Desde la fundación de Pombo tengo por contertulio a Goya, y si elegí el recóndito café fue porque allí se podía haber sentado el atisbador genial. [...] Siempre he tenido por Goya sincero fervor, y no sólo en la hora de sus centenarios”. (Ramón GÓMEZ DE LA SERNA, *Goya*, Austral, Espasa-Calpe, Madrid, 1972, p. 13)

<sup>41</sup> “El encuentro con Góngora representa una de las elecciones más conscientes por parte de la nueva poesía, que diferenciándose, en la época del centenario, o a punto de diferenciarse en un ala orteguiana y otra surrealista, seguía conservando una amplia zona de elementos ideales en común, desde los cuales don Luis de Góngora hizo sentir su influencia sobre ambas vertientes de la generación”. (Vittorio BODINI, *Los poetas surrealistas españoles*, Tusquets, Barcelona, 1971, p. 25).

jóvenes artistas para reivindicarlo como incomprendido y marginal: Góngora es un poeta “maldito”, un excluido, y en esa medida, es también un instrumento entre los recursos vanguardistas de subversión<sup>42</sup>. Góngora es poesía, pero *de mal gusto*; una poesía que ataca los convencionalismos tradicionales, una poesía que la Academia no acepta. En palabras de García Lorca: “Góngora ha sido maltratado con saña y defendido con ardor. Hoy su obra está palpitante como si estuviera recién hecha, y sigue el murmullo y la discusión, ya un poco vergonzosa, en torno de su gloria”<sup>43</sup>. La forma poética de Góngora se había considerado hasta entonces como un delito contra las buenas formas, y eso, claro está, tiene gran similitud con la voluntad de las vanguardias. A este respecto, Giménez Caballero ha sabido como pocos poner de manifiesto la senda propiciatoria del acercamiento entre las vanguardias y Góngora:

Los actuales jóvenes gongoristas españoles, tomando el frente único y tradicional de Góngora, le acaban de honrar con una misa por su alma. La ceremonia no ha dejado de tener sentido. Quizá, demasiado sentido. Se ha querido conmemorar en Góngora, su amistad al decadente “régimen”, su profesión clerical, su adulación con los poderosos y su tolerancia resignada ante la Inquisición, que trató de censurarle sus obras. Se ha querido conmemorar a Góngora como “liquidador de luces”. *Pero creemos que sería menester reparar tal parcialidad y honrar el otro frente gongorino. Ese otro aspecto: juvenil, dadaísta, creacionista, musical y absurdo, de poeta que presentía una clase bárbara avanzando a lo lejos, lleno el corazón de fuerza y alba*<sup>44</sup>.

### **La claridad gongorina: desinfección, poesía pura y “antiputrefacción”**

*Je dis pure au sens où le physicien parle d'eau pure.*

Paul Valéry.

Llegados a este punto, corresponde profundizar en los principios estéticos y recursos poéticos que vinculan a Góngora con la creación artística de las nuevas generaciones. Nos serviremos para ello del eufemismo tantas veces utilizado para describir la doble vertiente del estilo de Góngora: aquel que se corresponde con el “Góngora de la luz” pero también con el “Góngora de las tinieblas”. Con el apelativo “príncipe de luz y príncipe de tinieblas” le bautizó ya en el siglo XVII Francisco de Cascales, y así haría también Menéndez Pelayo cuando inspirado por esta designación acuñó la suya de “ángel de luz y ángel de tinieblas”. En estas expresiones se resumen dos conceptos clave, en apariencia contrapuestos, que conviven gracias a la armonía disonante del egregio cordobés. Pues bien, tomando como referencia este patrón bidireccional, en primer lugar centraremos nuestra labor en desentrañar aquellos valores relativos al Góngora de la luz, que se convierten en motivos de reapropiación por parte de los autores de vanguardia. Hablaremos, por tanto, en este apartado, de la *claridad* de la poesía gongorina, buscando las razones por las cuales deviene relevante a ojos de la joven literatura: la luminosidad de su poesía, la brillantez de sus descripciones, la pureza de sus imágenes, la perfección inmaculada e impoluta de su léxico, y su composición geométrica y visual, aspectos que no pasan desapercibidos a los intereses creativos de las vanguardias.

Como punto de partida conviene remitir al texto “Claridad y belleza de las *Soledades*” (1927), entre cuyas páginas serpentea el argumento de Dámaso Alonso, abriéndose camino en la agitada selva de lo barroco para precisamente *sacar a la luz* los valores de claridad y mesura escondidos en Góngora:

<sup>42</sup> José Carlos Mainer habla del “ambiente generacional de 1927” como una mezcla de *scholars* y vanguardistas: “La conmemoración del tricentenario de Góngora en 1927 fue otro motivo para que se pusiera de relieve la doble actitud –*scholar* y vanguardista– del grupo de poetas: mientras el gran poeta culterano era estudiado e imitado con rigor casi arqueológico, su condición de escritor maldito y, más aún, su esoterismo metafórico eran acicates de la experiencia artística de cada uno”. (José Carlos MAINER, *La Edad de Plata (1902-1939). Ensayo de interpretación de un proceso cultural*, Cátedra, Madrid, 1986, p. 214).

<sup>43</sup> GARCÍA LORCA, vol. VI, 2008, p. 1228.

<sup>44</sup> Citado en Manuel BERNAL ROMERO, *La invención de la Generación del 27. La verdadera historia del nacimiento del grupo literario de 1927*, Berenice, 2011, p. 59. (La cursiva es mía).

Pasión y freno; libertad y canon. Exuberancia barroca, sí, pero limitada [...] No oscuridad: claridad radiante, claridad deslumbrante. Claridad de una lengua de apurada perfección y exacto engarce gramatical, donde las imágenes aceradas han apresado y fijado las más rápidas, las más expresivas intuiciones de nuestra realidad eterna. ¡Difícil claridad que nos satisface, que nos sosiega con un placer cuasimatemático, la de la poesía de Góngora, de esta poesía que es la más exactamente clara de toda la literatura española! [...] *Mundo abreviado, renovado y puro* [...] *Claritas*. Hipperluminosidad. Luz estética: clara por bella, bella por clara.<sup>45</sup>

Al igual que Dámaso Alonso, frente a la creencia de académicos y docentes que tildaban a Góngora de poeta “oscuro”, Lorca expresa sin reparos su “radiante” percepción del cordobés: “¿Qué es eso de oscuridad? Yo creo que peca de luminoso”<sup>46</sup>. Esta moda de la “claridad cuasimatemática” de Góngora, no se limitó a la Generación del 27, sino que cundió también entre las vanguardias, gracias sobre todo a las cualidades de asepsia y pulcritud corbuseriana, que se convierten en el estandarte de la estética moderna. Resulta paradigmático el caso de Dalí, quien en estos años se desvive por el léxico higiénico, normativo y cientifista del cubismo, que aplica en depuradas naturalezas muertas y en composiciones paisajísticas de geométricas casas blancas de la playa de Cadaqués. En verdad, mucho tiene que ver esta apreciación de la poesía de Góngora con la herencia del cubismo. Con hábil observación, Lorca conectó ambos factores, certificando su hallazgo en la conferencia “Imaginación, inspiración, evasión” (1928): “La exaltación de Góngora que ha sentido toda la juventud poética española ha correspondido con la madurez del cubismo, pintura de raciocinio puro, austera de color y arabesco, que culminó en el castellanísimo Juan Gris”<sup>47</sup>. Asimismo, el crítico y teórico vanguardista Guillermo de Torre rememora en “La aventura estética de nuestra edad” (1962) la importancia contagiosa del cubismo en estos años, y no olvida mencionar el nombre de Góngora. Se daba, en general, una atmósfera cuyas características diagnosticó acertadamente Ortega y Gasset en *La deshumanización del arte* (1925), muy en la línea de los objetivos de vanguardia: mecanicismo artístico, pureza formal, racionalidad arquitectónica, supresión de recargamientos.

Por otro lado, semejante combinación de sobriedad, frialdad estilística y esterilización, de la cual Góngora se erige en bandera, se relaciona directamente con el emblema lírico de la “*poesía pura*”. Debido a Paul Valéry, el concepto de poesía pura se correspondía con una idea de poesía limpia de añadidos, libre de elementos anecdóticos, purificada de aspectos no “propiamente poéticos” (esto es, de todo aquello que “puede decirse en prosa”, y que por tanto resulta prescindible en la composición de un poema “puro”). Una idea de la que beben los autores de la nueva literatura, quienes partiendo de la influencia de Valéry, oscilan progresivamente hacia la componente científica y antiséptica propia de estos años. Jorge Guillén, en una carta de 1926 a Fernando Vela, facilita las claves de este fenómeno: “Poesía pura es matemática y es química –y nada más–, en el buen sentido de esa expresión lanzada por Valéry, y que han hecho suya algunos jóvenes [...]. Poesía pura es todo lo que permanece en el poema, después de haber eliminado todo lo que no es poesía. *Pura* es igual a *simple*, químicamente”<sup>48</sup>. Dicha simplicidad “química” y “matemática” encaja con el sustrato cubista antes referido y subraya el viraje que se le imprime a la noción de poesía pura más allá de Valéry, aplicándosele el barniz modernizador de la asepsia<sup>49</sup>.

No por casualidad, previo a la reivindicación del grupo del 27, la obra de Góngora ya había experimentado un tímido intento de recuperación por parte de los simbolistas: básicamente Verlaine, que como el propio Valéry, decía adorar a Góngora y también a Mallarmé (cuya poesía ha sido relacionada con la del

<sup>45</sup> Dámaso ALONSO, *Estudios y ensayos gongorinos*, Gredos, Madrid, 1970, p. 90.

<sup>46</sup> GARCÍA LORCA, vol. VI, 2008, p. 250.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 288.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 233.

<sup>49</sup> Dámaso Alonso, en “Una Generación poética”, hablaba del influjo del cubismo en sus compañeros de época, y también de otro influjo de “afinidades íntimas”: “el de Paul Valéry. La coincidencia consiste en el empeño de una rigurosa construcción técnica y en cierta desamorada limpidez. Asepsia (en lo poético, en lo pictórico, en lo arquitectónico), ésa era la palabra mágica entonces. ¡Oh científica petulancia de la época de los muebles de deslumbrante tubo niquelado y de las casas como rigurosos cortadiscos de queso!” (ALONSO, 1998, p. 163).

autor de las *Soledades*). Ocurre, sin embargo, que el conocimiento de Góngora que tuvieron estos autores fue bastante limitado (debido a problemas de traducción), frente a lo cual la Generación del 27 propone una nueva lectura de la obra del cordobés, realizada en profundidad, y sobre todo, conforme a los parámetros de una nueva sensibilidad, que entronca con el horizonte de expectativas de tiempos modernos. Nada que ver, por tanto, con la pureza incólume y dulcificada de la poesía pura de la Generación del 98: “El ideal de pureza juanramoniano difiere totalmente de las líneas generales de la poesía pura de los del 27 [...]”<sup>50</sup>. La joven literatura abre así una brecha con sus predecesores, rescatando a Góngora del terreno simbolista para contemplarlo bajo una nueva luz, la de las vanguardias, y así acogerlo como su líder lírico, su *poeta puro* por excelencia. Poesía prístina, antisensiblera y mecánica que cumple los criterios estéticos de asepsia y desinfección recopilados por Dámaso Alonso en su estudio “Góngora y la literatura contemporánea” (1932).

En este contexto, no podemos pasar por alto otra pieza fundamental de dicho marco teórico-estético. Se trata de la noción de “putrefacción”, desarrollada por Buñuel, Dalí, Lorca y Pepín Bello en el ámbito de la Residencia de Estudiantes. Este término se hizo de uso común entre ellos para connotar estilos, acciones e incluso individuos proclives a lo sentimental, primoroso y desfasado. Como explicaba lúcidamente la centenaria memoria de Pepín Bello: “Un “putrefacto” era para nosotros un individuo o cosa que reunía una serie de cualidades decadentes. [...] Lo que rayaba en lo cursi, lo anacrónico, lo provinciano, lo engolado. Para nosotros un putrefacto era una persona muy convencional, muy antigua, católica, con cuello alto, duro y corbata”<sup>51</sup>. Dalí le confirió entidad al vocablo por medio de divertidos dibujos de “putrefactos”: caricaturas de artistas bohemios, encorbatados, con sus monóculos y pipas de fumar, que quiso publicar en un libro prologado por Lorca, de título *Los putrefactos*, que finalmente quedó irrealizado. No obstante, la imagen que mejor define lo putrefacto como constructo ideológico es la del burro podrido; las carroñas que, filtradas por el imaginario de Pepín y Buñuel, aparecerán no sólo en las películas del realizador a partir de *Un chien andalou*, sino también en muchos cuadros de Dalí. Burros muertos, comidos de hormigas, que van irremediabilmente ligados al Platero de Juan Ramón<sup>52</sup>.

Asimismo, esta predisposición “antiputrefacta” de las vanguardias repercute directamente en el cine: arte mecánico, lúdico y juvenil, alejado de las artes académicas y sobre todo de la generación novecentista, con la que marca distancias. No en vano, muchos de sus integrantes –caso de Machado o Unamuno (no así Ortega)– se mostraron contrarios a la novedad del medio cinematográfico, que repudiaron inmisericordes. En cambio, los del 27 y coetáneos abrazaron con fervor el cine, en el que reconocieron la expresión de las preocupaciones de su generación, ya desvinculadas del romanticismo rubeniano, la luz de la luna, la belleza femenina o los cantos de amor. El imperio científico de la máquina, la vida moderna de la metrópoli, el deporte, el ocio y la velocidad acaparan ahora la gran pantalla y se convierten en los motivos temáticos en boga. He aquí que dicha actitud de radical subversión estética encuentra su inmejorable personificación en el cómico norteamericano Buster Keaton, de límpida y mecánica expresión, en quien Luis Buñuel halló una muestra encomiable de asepsia emocional y “desinfección sentimental”<sup>53</sup>. Dalí, por su parte, se vale de Keaton para explicar precisamente en qué consiste la nueva poesía pura: “Buster Keaton

<sup>50</sup> Francisco Javier BLASCO, “La pureza poética juanramoniana”, en Víctor GARCÍA DE LA CONCHA (comp.), *Historia y crítica de la literatura española*, VII, Crítica, Barcelona, 2001, p. 174.

<sup>51</sup> CASTILLO y SARDÁ, 2007, p. 52.

<sup>52</sup> Muy esclarecedor, en 1927 Dalí escribe a Pepín Bello diciéndole: “La poesía verdaderamente desinfectada es la poesía de los burros podridos. Ya estoy completamente antiartístico y preparo un Manifiesto antiartístico, lo firmarán sastres, motoristas, bailarines, banqueros, cineastas, maniqués, artistas de music-hal, aviadores y burros podridos. [...] Juan Ramón, Jefe de los putrefactos españoles. [¿]Qué te parece esta poesía? Qué lejos de [el] éxtasis ñoño[,] sentimental y anti-poético de un Juan Ramón por ejemplo(?)”. (Citado en Rafael SANTOS TORROELLA, *Dalí residente*. Publicaciones de la Residencia de Estudiantes; Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1992, pp. 198-199).

<sup>53</sup> Para la relación de Keaton con la “antiputrefacción”, véase un estudio propio: M<sup>a</sup> del Carmen MOLINA BAREA, “Buster Keaton y el surrealismo en la Residencia de Estudiantes. Razones de una confluencia”, *Archivo Español de Arte*, CSIC, LXXXVI, 341 (enero-marzo 2012), pp. 29-48.

—¡he ahí la poesía pura, Paul Valéry!—. Avenidas post-maquinistas, Florida, Corbusier, Los Ángeles, pulcritud y euritmia del útil estandarizado, espectáculos asépticos, anti-artísticos, claridades concretas, humildes, vivas, alegres, reconfortantes, para oponer al arte sublime, delicuescente, amargo, putrefacto...<sup>54</sup>.

### La *oscuridad* metafórica: imagen múltiple y metamorfosis

*Por medio de la metáfora, ¿cómo nos salta a los ojos la imagen pura!*  
Jorge Guillén.

Resta atender a continuación a la otra cara de Góngora, su lado “oscuro”, pues no sólo su vertiente “luminosa” se relaciona con las vanguardias. Así lo señala Renato Poggioli al referirse al “problema de la oscuridad” en las vanguardias, que vincula con el “culteranismo español”. En este sentido, también el “príncipe de las tinieblas” mantiene aspectos en común con las inquietudes creativas de las jóvenes generaciones. Dicho hermanamiento aparece determinado por la forma literaria de la metáfora, siendo en este recurso técnico donde reside la supuesta oscuridad del poeta culterano. El uso desafortunado de la metáfora indujo a la tradición académica a desaprobador la obra gongorina por opaca y enrevesada, si bien el propio Góngora supo resguardarse ya en su época de los detractores que le recriminaban tal encriptamiento, argumentando que su inspiración se remontaba a las *Metamorfosis* de Ovidio, a cuya “oscuridad” remite para avivar el ingenio del lector<sup>55</sup>. Llegado el siglo XX, Góngora contará con válidos discípulos dispuestos a batirse en su nombre. Pensamos por ejemplo en la defensa que le brinda Lorca: “Es suntuoso, exquisito, pero no es oscuro en sí mismo. Los oscuros somos nosotros, que no tenemos capacidad para penetrar su inteligencia”<sup>56</sup>. De modo que es el lector quien debe instruirse en los ardidés necesarios para penetrar en el poblado jardín gongorino y descubrir el sentido de su escritura. El mayor inconveniente que encontrará será, claro está, la tupida madeja de metáforas que flanquea la entrada al vergel lírico del cordobés.

Así pues, la clave de la oscuridad de Góngora radica fundamentalmente en la metáfora. En atención a la verdad, conviene señalar que esta figura retórica, tan cara a la escritura barroca, es asimismo un elemento que no escasea en la producción de los autores del 27 y vanguardias, que hacen de ella el mecanismo básico de su creación poética. Así lo indica Guillermo de Torre: “Si la metáfora ha tenido siempre una gran importancia, según puede deducirse, en la literatura lírica, sólo en nuestros días es cuando adquiere un desarrollo extraordinario y rebasa todos los límites previstos”<sup>57</sup>. El crítico ultraísta no se limita a señalar este renacimiento de la metáfora, sino que además apunta a Mallarmé y a Góngora como precursores de dicha tendencia<sup>58</sup>. Cabe, pues, preguntarse qué aspectos de la metáfora gongorina animaron el interés de estos poetas para decidirse a emplearla. En primer lugar, observemos la definición de metáfora que dan estos jóvenes de la nueva literatura. En palabras de García Lorca, extraídas de su conferencia “La imagen

<sup>54</sup> Citado en Ian GIBSON, *Lorca-Dalí, el amor que no pudo ser*. Plaza & Janés, Barcelona, 2000, p. 193.

<sup>55</sup> “Eso mismo hallará V. m. en mis Soledades, si tiene capacidad para quitar la corteza y descubrir lo misterioso que encubren [...] Demás que honra me ha causado hacerme oscuro a los ignorantes, que esa es la distinción de los hombres doctos, hablar de manera que a ellos les parezca griego; pues no se han de dar las piedras preciosas a animales de cerda”. (Luis de GÓNGORA, *Soledades*, Cátedra, Madrid, 1979, p. 172).

<sup>56</sup> GARCÍA LORCA, vol. VI, 2008, p. 255.

<sup>57</sup> Citado en DE TORRE, 2001, p. 340.

<sup>58</sup> El mismo Guillermo de Torre se hizo consciente de la huella dejada por la fuerza metafórica de Góngora en los movimientos de vanguardia en España, y entre ellos menciona especialmente a los ultraístas, cuyo interés por la obra de Góngora ya fue apuntado en apartados anteriores: “los ultraístas han invocado unánimes, sin previo acuerdo, al autor de las *Soledades*, como precursor cierto y remoto de sus pesquisas metafóricas. Ante el asombro de algunos recelosos que creen simplemente tal precedencia un medio para escamotear parentescos más próximos, y el gesto escéptico de otros que anegados en un convencional clasicismo diputan arbitraria o humorística esta invocación. Mas, no: La conexión de don Luis de Góngora y Argote—el poeta de las sinfonías azul y oro, que escribía Gourmont—, formidable constructor de metáforas en el saturado siglo XVII, con los poetas vanguardistas castellanos, que surgen en el alba contorsionada del trepidante siglo XX es evidente y curiosísima”. (Ibidem, p. 340).

poética de Don Luis de Góngora”: “La metáfora une dos mundos antagónicos por medio de un salto ecuestre que da la imaginación”<sup>59</sup>. En esta receta que prescribe Lorca se condensa la esencia misma de la aportación metafórica a la que se muestran receptivos estos artistas. La metáfora se constituye en una plataforma desde la que se ejecuta un salto imaginativo que conecta dos o más realidades distintas, obteniendo como resultado un compuesto extraño y sorprendente. Por eso, en la citada conferencia, Lorca alaba a Góngora por su destreza para “cazar” metáforas<sup>60</sup>.

Esta habilidad de la metáfora, que asegura el acceso a mundos inusitados, atraía fuertemente a los artistas del momento, que vieron en ella la posibilidad de romper con la forma poética convencional, abriéndola a nuevas estrategias de composición y creación de imágenes. Dadas estas cualidades, la metáfora es asumida como recurso de alta modernidad, promesa de fuga de las constricciones estilísticas de la tradición, y en este sentido, casi equiparable al antes citado cinematógrafo, tan apreciado por esta generación de artistas. Y valga la comparación, pues no queda en mera anécdota. En esta época la metáfora se asimila como brazo alargado de la imagen cinematográfica, con la que casa en funcionamiento. De hecho, ya Lorca citaba al cineasta Jean Epstein para hablar de la metáfora en Góngora<sup>61</sup>. No se pierda de vista que por esas mismas fechas Luis Buñuel se hallaba inmerso en su aprendizaje cinematográfico de manos de Epstein. La metáfora así entendida desencadena realidades autónomas, cambiantes e incomprensibles, que fluyen y se transforman a partir de la unión con otras realidades que nada tienen que ver entre sí. Es gracias a esta potencialidad creativa que la metáfora logra acaparar la atención de la vanguardia poética, siendo muy empleada, entre otros, por el ultraísmo. “La novedad de las metáforas inauguradas por el Ultraísmo reside en lo insospechado de las analogías que sorprende entre cosas muy distintas y remotas. Más aún, diríase que las nuevas metáforas crean analogías inexistentes entre objetos que no guardan ningún parecido entre sí. Es decir, por mediación de la metáfora lo absolutamente distinto se torna idéntico”<sup>62</sup>. De hecho, fue también un recurso predilecto del creacionismo, movimiento a partir del cual nace el Ultra, capitaneado por Rafael Cansinos-Assens<sup>63</sup>.

Todo ello no resulta extraño sabiendo que tanto el ultraísmo como el creacionismo reciben considerable influencia de la imagen cinematográfica, múltiple y cambiante, metafórica por definición. El propio Dalí se preguntaba: “De todos los poetas, ¿no es el creacionista el que se halla más cerca de lo fotogénico, el de poesía más cinegráfica?”<sup>64</sup>. No casualmente el surrealismo se suma también a esta moda poético-cinematográfica, orientada a la construcción de *imágenes múltiples*, “metáfora de la metáfora”, que diría Soria

<sup>59</sup> GARCÍA LORCA, vol. VI, 2008, pp. 242-243.

<sup>60</sup> En su conferencia “Imaginación, inspiración, evasión”, Lorca habla de poesía de la inspiración, poniendo como ejemplo a San Juan de la Cruz, y también de poesía de la imaginación, donde remite a Góngora: “Se trata, por lo tanto, de percibir relaciones ocultas en el tejido de lo real. La figura poética privilegiada, “hija directa de la imaginación”, sería la metáfora que revela analogías y semejanzas existentes en el mundo de los objetos y que pasan desapercibidas para la visión no imaginativa. A este tipo de figura había dedicado Lorca su conferencia “La imagen poética de don Luis de Góngora”, donde reelabora la definición de Aristóteles de la metáfora, diciendo que “es un cambio de trajes, fines u oficios entre objetos o ideas de la naturaleza”. (Antonio MONEGAL, *En los límites de la diferencia. Poesía e imagen en las vanguardias hispánicas*, Tecnos, Madrid, 1998, p. 92).

<sup>61</sup> También Guillermo de Torre alude al mismo cineasta para definir el funcionamiento de la metáfora moderna: “Así afirma Jean Epstein: “La metáfora es un modo de comprensión, de comprensión brusca, de comprensión en movimiento. No describe una idea inmóvil y solitaria, sino la relación entre dos ideas, que tan pronto se atraen como se repelen, se juntan o se disocian.” La metáfora que merezca plenamente tal nombre, la metáfora genuinamente moderna no debe limitarse tímidamente a asir aspectos conocidos y relaciones previas de las cosas; debe perforar audazmente una nueva dimensión de la realidad, captando analogías remotas y paralelismos insospechados”. (DE TORRE, 2001, p. 333).

<sup>62</sup> Rosa M<sup>a</sup> MARTÍN CASAMITJANA, *El humor en la poesía española de vanguardia*, Gredos, Madrid, 1996, p. 270.

<sup>63</sup> “Los modernos poetas cuya lírica evoluciona paralelamente al cubismo pictórico, pretenden extremar la posibilidad de sugestión, haciéndola múltiple. Obtienen la imagen doble o triple, como flores polipétalas, mediante una más alta presión en sus invernaderos. Dan así imágenes desdoblables que desorientan a primera vista; pero sólo se trata de una forma de ecuación más compleja, un poco más difícil, porque resume dos o más analogías, pero obtenible siempre por diálisis separadas”. (Cansinos-Assens citado en Gloria VIDELA, *El Ultraísmo. Estudios sobre movimientos poéticos de vanguardia en España*, Gredos, Madrid, 1971, pp. 192-193).

<sup>64</sup> Citado en Gabriele MORELLI, “Contra el surrealismo: cartas inéditas de Vicente Huidobro a Luis Buñuel”, en Jaume PONT (ed.), *Surrealismo y literatura en España*, Edicions de la Universitat de Lleida, Lleida, 2001, p. 131.

Olmedo<sup>65</sup>. En el caso daliniano, esta imagen múltiple se materializa en el campo pictórico gracias a la “imagen paranoico-crítica”, la cual sirvió al artista para encumbrar la imagen múltiple como paradigma, dando lugar a una “metáfora noviformal”, en la expresión de Guillermo de Torre<sup>66</sup>. Se trata prácticamente de un operativo de mutación asociacionista, que siguiendo a Carlos Bousoño, pudiéramos llamar “imagen visionaria continuada”<sup>67</sup>. En dicho método participa, elevada a su máxima potencia, la capacidad metafórica de moldear un objeto de nuevo cuño a partir de la suma progresiva de agregados inconexos, los cuales se fusionan entre sí produciendo una imagen que nunca termina de verse enteramente por completo, dado que está siempre reconvirtiéndose sobre sí misma. Dalí explicaba en estos términos su “método paranoico-crítico”:

Sobre la base de un procedimiento netamente paranoico ha sido posible obtener una imagen doble, es decir, la representación de un objeto que, sin la mínima modificación figurativa o anatómica, sea al mismo tiempo la representación de otro objeto absolutamente distinto [...]. La obtención de una tal imagen doble ha sido posible gracias a la violencia del pensamiento paranoico, que se ha servido con astucia y habilidad de la cantidad necesaria de pretextos, coincidencias, etc., aprovechándolos para hacer aparecer la segunda imagen que, en este caso, ocupa el lugar de la idea obsesiva. La imagen doble, cuyo ejemplo puede ser el de la imagen de un caballo que, al mismo tiempo, es la imagen de una mujer, puede prolongarse, continuando el proceso paranoico, siendo entonces suficiente la existencia de otra idea obsesiva para que aparezca una tercera imagen (la imagen de un león, por ejemplo), y así sucesivamente<sup>68</sup>.

Dalí emplea este método de tergiversación visual en cuadros como *El hombre invisible* (1929), *Mujer invisible dormida, caballo y león* (1930), *El enigma sin fin* (1938) y *Mercado de esclavos con aparición del busto invisible de Voltaire* (1940), todos ellos plagados de imágenes múltiples: una imagen que siendo una puede ser múltiples a la vez. En este sentido podría dedicársele la conocida frase de María Zambrano: “Es múltiple la imagen siempre, aunque sea una sola”<sup>69</sup>. Es más, esta práctica típicamente daliniana deriva del gusto entre manierista y barroquizante que el genio del surrealismo reconoció profesar por las fantásticas obras de Arcimboldo, compuestas a base de imágenes múltiples. Por otro lado, este mecanismo artístico supera los marcos restrictivos de la pintura, proyectándose más allá del lienzo en la elaboración de “objetos surrealistas” cuya génesis teorizó Dalí en “*Objets surréalistes. Objets à fonctionnement symbolique*” (1931). El resultado son piezas en sí mismas metafóricas, en la medida en que componen una unidad integrada por elementos independientes, sólo comprensibles como el fruto de ese salto de la imaginación que propugnara Lorca. Algunos de los ejemplos más representativos de estos “objetos estéticos” son *Busto femenino retrospectivo* (1933), *Teléfono-bogavante* (1936), *Venus de Milo con cajones* (1936), o el emblemático *Objeto surrealista con función simbólica* (1975)<sup>70</sup>.

Bien es cierto que este deseo de consecución de la imagen múltiple se hace extensivo a todos los frentes artísticos de la época, influyendo en la mayoría de autores, ya fuesen pintores, escritores o cineastas. “Por los mismos años todos empiezan a exaltar la imagen, no ya simple o comparativa, sino duple, triple, múltiple, de modo que las posibilidades de sugestión o metamorfosis de las cosas parecen ilimitadas”<sup>71</sup>. En

<sup>65</sup> Andrés SORIA OLMEDO (comp.), *Antología crítica. Las vanguardias y la generación del 27*, Visor, Madrid, 2007, p. 38.

<sup>66</sup> Guillermo DE TORRE, *Ultraísmo, Existencialismo y Objetivismo en literatura*, Guadarrama, Madrid, 1968, p. 63.

<sup>67</sup> Joaquín González MUELA y Juan Manuel ROZAS, *La generación poética de 1927*, Istmo, Madrid, 1987, pp. 28-30.

<sup>68</sup> Citado en Pedro POYATO SÁNCHEZ, *Introducción a la teoría y análisis de la imagen fo-cinematográfica*, Grupo Editorial Universitario, Granada, 2006, p. 153.

<sup>69</sup> María ZAMBRANO, *Claros del bosque*, Seix Barral, Barcelona, 1988, p. 34.

<sup>70</sup> “La finalidad de la metáfora es la creación de un objeto nuevo, pero no de carácter real: el denominado por Ortega “objeto estético”. La formación de este nuevo “objeto” se alcanza mediante dos operaciones sucesivas: 1º, aniquilar el objeto real —o, mejor dicho, los dos objetos o términos de la metáfora— y 2º, dotarlo de una nueva cualidad. [...] Ambos objetos se fluidifican, pierden sus límites reales para adquirir los caracteres de lo imaginativo. Es en la pura imaginación donde se fragua el nuevo objeto”. (Chantal MAILLARD, *La creación de la metáfora: introducción a la razón-poética*, Anthropos, Barcelona, 1992, p. 108).

<sup>71</sup> Guillermo DE TORRE, *Vigencia de Rubén Darío y otras páginas*, Guadarrama, Madrid, 1969, pp. 102-103.

cualquier caso, la imagen múltiple se hace especialmente destacada en poesía gracias al uso recurrente de la metáfora, que se bifurca por senderos diversos, tales como las greguerías ramonianas, de raigambre surrealista y ascendencia localizable en las “*parole in libertà*” futuristas y las “*boutades*” creacionistas. Recordemos la afirmación de Gerardo Diego: “la greguería se confunde con la imagen poética, generalmente imagen creada múltiple, o al menos doble”<sup>72</sup>. No en vano, a la hora de definir las greguerías, Gabriele Morelli ha enumerado un conjunto de características que bien podrían aplicarse a la metáfora, como son la “ruptura de la norma”, la “sorpresa” y la “evocación”<sup>73</sup>. Semejante paralelismo se produce en base a un sentido de dinamismo y una capacidad compartida de recreación onírica, de alienación y efecto sorpresivo, con que ambas fórmulas lingüísticas –metáfora y greguería– subvierten la realidad y sus imágenes. Esta genealogía amplía sus vínculos si aparte de las greguerías consideramos también la impronta metafórica de las “jinojepas” de Gerardo Diego, de las “carambas” de Moreno Villa, y de los “anaglifos” que se componían en la Residencia de Estudiantes.

Aún así, Ramón Gómez de la Serna es, sin lugar a equívocos, el gran maestro del uso metafórico de las palabras, que manipula para obtener imágenes sorprendentes de singular impacto y humorismo. En este sentido es ampliamente conocida la máxima ramoniana “Metáfora + Humorismo = Greguería”. De todas formas, este modo de componer greguerías no resulta un completo neonato: la articulación de las palabras, las ligazones sintácticas, la paronomasia, la dilogía, etc., son técnicas que responden a “un típico juego de ingenio de clara filiación barroca”<sup>74</sup>. El ultraísta Jorge Luis Borges percibió esta filiación cuando se refirió a ‘la tendencia jubilosamente barroca que encarna Ramón Gómez de la Serna’<sup>75</sup>. De nuevo, la oscuridad metafórica propia de Góngora. También se percataron de ello otros autores a caballo entre la Generación del 27 y el surrealismo, como Luis Cernuda<sup>76</sup>. Asimismo, Sánchez Vidal ha especificado el sesgo gongorino de las greguerías, que conecta, además, con la obra literaria del joven Buñuel, por aquellas fechas gran admirador de Ramón<sup>77</sup>. Entre las más celebradas aportaciones greguerísticas del acervo ramoniano encontramos, por ejemplo: “Lejanas velas como servilletas en las copas del banquete del mar”, “Se tocaba un bucle como si hablase por teléfono con ella misma”, o “Abrir un paraguas es como disparar contra la lluvia”. Se trata de originales prosas metafóricas de dimensiones poéticas, que nos hacen pensar de nuevo en Góngora, cuando para describir una gruta dice el poeta áureo “bostezo melancólico de la tierra”, o para referirse al rocío, “sudor del cielo”, o a un reloj, “las horas ya de números vestidas”. No nos extrañen estas concomitancias entre Góngora y Gómez de la Serna, pues es sabido que Ramón tuvo la intención de colaborar en el proyecto editorial que se pensó cuando el homenaje sevillano, aunque finalmente su participación quedó en el aire.

Las greguerías son, pues, nuevamente, un salto; “una cabriola” del pensamiento asociativo. Se forman mediante una praxis imaginativa de condensación de objetos o imágenes diversas, que dislocan la percepción racional de la realidad cotidiana. “*Consisting of a single sentence or paragraph, a greguería is a small epiphany, a brief instant of (mis) perception that brings two or more disparate objects into a*

<sup>72</sup> Citado en Víctor GARCÍA DE LA CONCHA (introd.), *Poetas del 27: antología comentada*, Espasa Calpe, Madrid, 1998, p. 46.

<sup>73</sup> Gabriele MORELLI, *Estudios sobre la Generación del 27 y su modernidad*, Centro Cultural de la Generación del 27, Málaga, 2007, p. 66.

<sup>74</sup> Francisco YNDURÁIN, “Sobre el arte de Ramón”, en Víctor GARCÍA DE LA CONCHA (comp.), *Época contemporánea. 1914-1939. Historia y crítica de la literatura española*, VII, Editorial Crítica, Barcelona, 1984, p. 224.

<sup>75</sup> BERNAL, 1987, p. 40.

<sup>76</sup> “Siguiendo a Luis Cernuda, cabe afirmar que la greguería “se integra en una imagen o una metáfora”. Es certero Cernuda al señalar que hay poco de nuevo en esos recursos, que en lo que tienen de “juegos del ingenio con la palabra” engarzan directamente con la tradición del Siglo de Oro español, la cual sobresale por su explotación de las posibilidades extremas del lenguaje”. (Antonio MONEGAL, *Luis Buñuel. De la literatura al cine: una poética del objeto*, Anthropos, Barcelona, 1993, p. 28).

<sup>77</sup> “El primer trabajo literario buñuelesco de que tenemos noticia se titula *Una traición incalificable*, y fue publicado el 1 de febrero de 1922 en el número 23 del órgano máximo del ultraísmo, la revista *Ultra* [...]. *Una traición incalificable* es muy representativa de su estilo literario, con empedrados greguerísticos (“el viento es el gato de los papeles”) que no olvidan un Góngora muy filtrado por Ramón (“el tejado, donde bostezaban las chimeneas”). (SÁNCHEZ VIDAL, 2009, pp. 131-132).

*surprising, humorous relationship of equivalence*<sup>78</sup>. Siendo manifestaciones de un mismo mecanismo compositivo, greguería y metáfora tienen en común el hecho de trabarse en virtud de asociaciones libres y mutables, muy comunes en la estética de vanguardia. Tan es así que esta clave metafórica se perpetúa, como es sabido, en la base artística del surrealismo. De acuerdo al precepto del padre y fundador del movimiento, André Breton: “Comparar dos objetos lo más alejados posible el uno del otro o, con otro método, confrontarlos de un modo brusco y sorprendente, es la obra más alta que la poesía pueda sorprender”<sup>79</sup>. Una definición que se nos antoja muy similar a la que diera Lorca al respecto la metáfora en Góngora<sup>80</sup>. Asimismo, este procedimiento instaurado por Breton para la formación de las imágenes surrealistas bebe directamente de Lautréamont, en concreto del conocido verso de *Les chants de Maldoror* que estipula la belleza como el resultado de la unión aleatoria de realidades discordantes: “bello como el encuentro fortuito, sobre una mesa de disección, de una máquina de coser y un paraguas”.

No obstante, éstos no son los únicos puntos de conexión entre la metáfora gongorina y el surrealismo. La oscuridad, obstrucción de sentido y opacidad que identifican la poesía de Góngora son aspectos que culminan en el apuntalamiento de un plano onírico por medio del cual se pretende sortear las barreras tradicionales de comprensión de la realidad<sup>81</sup>. En esto encaja plenamente con el surrealismo y con su deseo de evasión del entorno para crear otro, propiamente poético, en el que toda transmutación de formas e identidades, toda transformación de rasgos y cualidades mudadas, sea posible. “Desde sus inicios, el concepto de metáfora se presenta, pues, como el de un instrumento adecuado para traspasar los límites impuestos por la forma literal del lenguaje. El término metáfora manifiesta por sí mismo la capacidad fundamental que tiene la mente para expresar relaciones que trascienden la significación directa o habitual”<sup>82</sup>. De ahí que Ortega y Gasset hablase de la metáfora en su calidad de herramienta para esquivar la realidad y componer otra distinta<sup>83</sup>. En sus propias palabras: “La metáfora escamotea un objeto enmascarándolo con otro, y no tendría sentido si no viéramos bajo ella un instinto que induce al hombre a evitar realidades”<sup>84</sup>. Una evasión especialmente querida por los surrealistas en su afán por alcanzar un nivel inmanente de surrealidad, si bien se trata, como se ha visto, de un objetivo compartido por la obra de Góngora<sup>85</sup>. La metáfora encierra, en definitiva, la propiedad de destruir la realidad habitual, de alterar el paisaje poético y de romper el sentido lógico discursivo gracias al traslado y desubicación de los signos. Por eso, en opinión de Antonio Monegal: “En toda metáfora hay una brecha y un salto en el sentido”<sup>86</sup>.

<sup>78</sup> Juli HIGHFILL, “Metaphoric commerce: The *Greguerías novísimas* and their circumstance”, *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 9 (2005), p. 119.

<sup>79</sup> Citado en Josep M. CATALÀ, *La imagen compleja. La fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*, Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2005, p. 382.

<sup>80</sup> Como dijera Guillermo de Torre, “la metáfora implica traslado de las cualidades de un sujeto u objeto a otro, lo que significa una transferencia o transformación; en último término, más ambiciosa y modernamente: la creación. Y a la vez supone un salto sobre el vacío de lo sobreentendido”. (DE TORRE, 1969, p. 98).

<sup>81</sup> “Lo que es peculiar en la poesía de Góngora es o el esquivamiento completo de la realidad, o, más frecuentemente aún, el entrecruzamiento de los dos planos”. (ALONSO, 1970, p. 42).

<sup>82</sup> MAILLARD, 1992, p. 97.

<sup>83</sup> “Veámos, en efecto, que la metáfora se concebía en *La deshumanización* como un instrumento para evitar o escamotear realidades, para suplantar una cosa por otra. Su virtud principal es que arranca las cosas de la sujeción a la realidad, a la prosa del mundo, para reintegrarlas a la “danza de las metamorfosis” en que consiste la poesía. Danza de metamorfosis quiere decir el puro juego de las formas libres en su autonomía respecto de los contenidos, la clave de la ideología fenomenológica de la forma en nombre de la cual se va a rescatar a Góngora como poeta puro”. (Miguel Ángel GARCÍA, *El veintisiete en vanguardia. Hacia una lectura histórica de las poéticas moderna y contemporánea*. Pre-Textos, Valencia, 2001, p. 71).

<sup>84</sup> José ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte y otros ensayos estéticos*. Revista de Occidente, Madrid, 1962, p. 32-33.

<sup>85</sup> “Todo el arte de Góngora puede reducirse a un constante intento de eludir la representación directa de la realidad sustituyéndola por otra que indirectamente la evoque, pero ya nítida, realizada, con especial intensidad estética. Esto se verifica centralmente en la metáfora”. (Dámazo ALONSO, *Góngora y el Polifemo*. Gredos, Madrid, 1994, p. 132).

<sup>86</sup> MONEGAL, 1998, p. 68.

Entiéndase entonces con qué connotación decimos que sólo en los mejores sueños de los surrealistas puede convivirse con el mundo poliédrico y metafórico de Góngora<sup>87</sup>.

### Notas conclusivas

En estas páginas hemos pretendido alumbrar, como hiciera Lorca en su conferencia sobre Góngora, la estatua marmórea del poeta cordobés, con el propósito de sacar a la luz el complejo entramado de conexiones teórico-estéticas que circulan en torno suyo a lo largo de las primeras décadas del siglo XX. El objetivo ha sido desenmarañar la dualidad crítica que, como *leitmotiv*, jalona el acercamiento a la obra de Góngora: esto es, su claridad purista y su enrevesamiento barroco. *Luminosidad y oscuridad*. Un diálogo equilibrado entre el “príncipe de la luz” (el Góngora prístino, de inmaculado tratamiento formal) y el “príncipe de las tinieblas” (el Góngora metafórico, de fluido dinamismo, que trastoca apariencias y significados). Es precisamente en esta disonante conjunción donde residen las claves de la ambigua revalorización de Góngora por parte de los artistas de esta época. Un dilema que alterna herencias redescubiertas y airados rechazos. Finalmente, el análisis acometido en torno a esta problemática nos lleva a concluir que esta generación de creadores, a caballo entre la “Generación del 27” y las “Vanguardias”, halló en Luis de Góngora un guía excepcional de sus preocupaciones estéticas, si bien cada cual lo acogió con diferentes expectativas. Rafael Alberti, en *Góngora, el primor de lo barroco* (1987), recordaba el compendio de razones, casi contrapuestas, de la inclinación gongorina que cundía entre sus coetáneos<sup>88</sup>. También Dámaso Alonso puso de manifiesto el paralelismo de intereses entre la obra del culteranista y la de los artistas del momento: “Los jóvenes de entonces nos sentíamos cerca de algunos de los problemas estéticos que habían ocupado a Góngora. Estaba en el ambiente europeo la cuestión de la pureza literaria: se trataba de eliminar del poema toda ganga, todo elemento no poético. Nos preocupaba también la imagen: en la imagen íbamos detrás de movimiento ultraísta –en el que alguno, Gerardo Diego, había participado ya–”<sup>89</sup>.

En este Góngora “reencuentrado” localizaron, por tanto, las semillas de la poesía pura, basada en la imagen límpida, aséptica, desconocedora de la anécdota y de lo prosaico, pero también hallaron el sustento de la metáfora polivalente, madre de la imagen múltiple. Una aparente polaridad que García Lorca unió acertadamente en la figura del racionero: “[Góngora] Dobra y triplica la imagen para llevarnos a planos diferentes que necesita para redondear la sensación y comunicarla con todos sus aspectos. Nada más sorprendente de poesía pura”<sup>90</sup>. De esta doble fuente de inspiración se extrae entonces que Góngora reúne los principios fundamentales perseguidos por la Generación del 27 en sintonía y discordancia con los de las vanguardias, principios que se muestran la mayoría de las veces indistintos, sintetizados e interrelacionados. Ciertamente, Góngora, en calidad de ángel y demonio de la estética moderna, sólo puede motivar una duplicidad de influencias. Resulta, pues, oportuno en estas líneas finales retomar la idea con la cual se inició este trabajo y concluir afirmando que en la figura de Góngora se dan cita intereses compartidos que movieron a desencuentros y apasionadas rupturas entre los creadores de principios del siglo XX. En este sentido, es imprescindible tener en cuenta que ni Góngora mismo, ni la apreciación que se hizo de su obra,

<sup>87</sup> “Góngora “es antirrealista”, afirma Walter Pabst, aunque su arte tenga por base la realidad –habla de árboles, cabañas, rocas, valles, pájaros, hombres, etc.–, porque “no hay nadie que, a menos de ser en un sueño, haya pasado jamás por el mundo de Góngora”.” (ROBLES, 1976, p. 276).

<sup>88</sup> “Cuando en el año 1927 iba a cumplirse el tercer centenario de su muerte, mi generación se preparó a celebrarlo. El Góngora nuestro, el que habíamos hecho revivir, convivir con nosotros en todo instante, era muy distinto al de las generaciones anteriores, incluso a la de Rubén Darío, pues aunque ésta también tenía el suyo, era un Góngora bastante superficial, oído casi a la ligera. La estética del poeta cordobés venía a coincidir con la nuestra, o con parte de ella, en cosas muy esenciales: nuestro culto de entonces por la metáfora, la imagen, el nuevo giro sintáctico, el vocablo preciso, el orden, el rigor, hallando en Góngora un maestro y una oportuna bandera que agitar contra viejos profesores, malos poetas, institutos y universidades. Y lo elegimos general en jefe para dar la batalla”. (Alberti citado en SORIA OLMEDO, 1997, p. 129-130).

<sup>89</sup> Dámaso Alonso citado en ROZAS, 1987, p. 302.

<sup>90</sup> Citado en SORIA OLMEDO, 1997, p. 121.

pueden abarcarse en términos de una reduccionista oposición “blanco o negro”, sino en virtud de la pluralidad estética de una generación artística que bajo el resguardo inspirador del Siglo de Oro metamorfoseó en Edad de Plata.

**MARÍA DEL CARMEN MOLINA BAREA** es licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Córdoba, galardonada con premio extraordinario por la referida Universidad, y Mención Nacional Fin de Carrera, tiene en su haber un máster en Contemporary Art Theory por Goldsmiths College University of London. Ha realizado su tesis doctoral con Mención Internacional sobre el *Anti-Edipo* de Deleuze y Guattari y su aplicación al surrealismo español. Recientemente ha disfrutado de una estancia de investigación en el EHESS de París. Con anterioridad ganó una subvención del programa “Iniciarte” de la Junta de Andalucía. En la actualidad es beneficiaria de una beca F.P.U. del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, que desarrolla como personal investigador en formación contratado en la Universidad de Córdoba. Ha publicado trabajos sobre estética y hermenéutica contemporánea, ontología y producción de la subjetividad, surrealismo y psicopatología, performatividad de género, y filosofía del cine.

mcpalladio@hotmail.com



## **RECENSIONES**



**Andrew R. CASPER, *Art and the Religious Image in El Greco's Italy*, Pennsylvania State University Press, University Park, 2014**

XIV + 221 páginas y 84 figuras (b/n y c.).

El texto de Andrew R. Casper, parcialmente deudor con respecto a su tesis doctoral (*El Greco and Italy: Art, theory and the religious image of the late Cinquecento*, University of Pennsylvania, 2007) y de algunos avances en forma de artículos, constituye sin lugar a dudas una importante contribución a la bibliografía sobre El Greco (Candia, Creta, 1541-Toledo, 1614), uno de los artistas más originales y todavía menos entendidos del Renacimiento tardío, incluso a pesar de los nuevos documentos y materiales que se han venido publicando en los últimos treinta y tantos años (pueden verse sus aportaciones previas en “El Greco, the Veronica and the Art of the Icon”, en *El Greco's Studio*, editor Nicos Hadjinicolaou, Iraklion, El Greco Center-Institute for Mediterranean Studies, 2007, pp. 135-148; “Experimental Vision in El Greco's Christ Healing the Blind”, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 3, 2002, pp. 349-372; “Display and Devotion: Exhibiting Icons and their Copies in Counter-Reformation Italy”, en *Religion and the Senses in Early Modern Europe*, editores Wietse de Boer y Christin Göttler, Leiden, Brill, 2012, pp. 43-62; y “El Greco's Heraklion Baptism of Christ: Reconsidering dates, signatures, and the Madonneri”, *Sources. Notes in the History of Art*, xxxi, 2, 2012, pp. 9-14).

El periodo italiano del candiota (ca. 1567-1577 [no 1576]) ha sido frecuentemente olvidado, o minusvalorado, entre los dos periodos cretense y, mucho más prolongado en el tiempo y en la obra, español; no obstante, se le ha dedicado al tema una exposición y un simposio relativamente recientes: *El Greco in Italy and Italian Art*, editor Nicos Hadjinicolaou, Atenas, 1995; *El Greco in Italy and Italian Art*, editor Nicos Hadjinicolaou, Rethymno, Crete University Press, 1999 y un capítulo en los textos de quien escribe esta reseña (Marías 1997, pp. 57-123; y 2013, pp. 51-119).

Las razones de dos historiografías de tonos claramente nacionalistas saltan a la vista. Italia se perdió en las contribuciones de Cossío (1908) y sus más conspicuos seguidores prácticamente hasta hoy en día, y los griegos han dado más importancia a sus inicios isleños que a su transformación itálica; de hecho, se insiste en Italia, más en Venecia que en Roma, para resaltar de forma “heroificante” sus vínculos con Tiziano, como si la fama del cretense todavía tuviera que depender hoy –como en 1570 para conseguirle una habitación en Palazzo Farnese o como fórmula de autopromoción– en su más que dudoso discipulazgo, hasta ahora indemostrable.

No obstante, a pesar de Paravicino ni Creta ni Toledo le dieron a Doménikos todos los pinceles, y no solo utilizó este instrumento, e Italia le dio vocabulario, teoría y un sentido moderno del quehacer artístico. Es evidente, por otra parte, que un mercado que apuesta por algunos productos dudosos, y es más fácil el ruido en los periodos iniciales o de reforma, ha insistido en el siglo pasado como también en éste en la localización de tablas o lienzos que poder atribuirle. Y en ese campo todavía estamos, y estaremos, empantanados. Sin embargo, el texto de Casper no va por los territorios de las autografías y la *connoisseurship*, sino por otros mucho más modernos. Su carácter provocador sigue otros derroteros, mucho más conceptuales.

Si nos enfrentamos con el problema de la escasez relativa de documentos y obras entre 1567 y 1576/1577, en que partió para Castilla, cualquier aproximación a un periodo tan crucial para la transformación dinámica del maestro de iconos de más de 25 años tiene que ser recibida como miel sobre hojuelas.

Sin embargo, su primer capítulo –“The Divinity of Painting”– comienza con una discusión de la tabla de *San Lucas pintando a la Virgen y al Niño* (supuestamente de antes de 1567) de Theotokópoulos, y sus tempranas *Santas Faces* y dos *Verónicas con la Santa Faz* de Toledo, proyectando sobre su reformativo periodo italiano y su agenda ciertos supuestos que están enraizados en la más tradicional interpretación –léase mística– de las obras religiosas del Greco ejecutadas en España. Casper, de hecho, comienza preguntándose a sí mismo si El Greco, tras haber llegado a Venecia como un pintor de iconos, no habría proseguido toda su carrera pintando iconos (p. 10).

Pero si él hubiera sido simplemente un pintor de iconos, tendríamos que preguntarnos cómo su evangelista-pintor Lucas es coronado en esa tabla no por un ángel sino por una personificación femenina de

pechos desnudos de la fama/victoria, que otorga una corona de laurel al santo como si se tratara de un poeta grecorromano o renacentista; no deja de ser extraño que la fuente más probable para esta pintura, una estampa de la Victoria coronando a la Vestal romana Tucia diseñada por Campi y abierta por d'Angeli se mencione en p. 5 pero no se incorpore a la discusión de la obra, o se llegue a reproducir.

Esta imagen jamás habría podido ser considerada como un icono griego tradicional. Respecto a otras obras que Casper analiza en este capítulo, el autor desestima a nuestro juicio el hecho de que la *Santa Faz* del retablo mayor de Santo Domingo el Antiguo está pintada sobre una superficie convexa como si se tratara de un espejo y no sobre una plana, y que tanto ella como las dos *Verónicas* niegan la naturaleza estática e intemporal de los iconos, a través de la ilusión de movimiento del paño. Incluso uno de ellas muestra el rostro de Cristo sin la corona de espinas u otros símbolos o signos físicos de la Pasión.

En su capítulo 6, “From Icon to Altarpiece” dedicado a los retablos de Santo Domingo el Antiguo (1577-1579) de Toledo, el autor trata de demostrar cómo los altares españoles, renovados e italianizados por El Greco, se convirtieron en epítome de su concepto de “artful icon”, de “icono artístico”; parece negarse el entendimiento previo de esa categorización y que no se tiene en cuenta en profundidad que las condiciones materiales de estos artefactos, sus dimensiones, su *display* o exposición en el espacio real de una iglesia y su percepción visual, y no digamos sus patronos y comitentes y sus ideas acerca de la función y el estatuto de la pintura, habían cambiado radicalmente entre Roma y Toledo.

Así pues, sobre ideas beltinianas y nagelianas que lo colocan en el centro de discusiones muy contemporáneas y caras a la historiografía universitaria americana, se construye este concepto y término del “artful icon” (pp. 11-12 y pp. 37-41), acuñado por el autor, que se trata de definir a lo largo de todo el libro como vía de explicación de la evolución del pintor, y su aproximación, a la postre inmanente, al arte y las imágenes sagradas en el contexto de arte italiano del siglo XVI; uno de sus corolarios sería la consideración del Greco no como una excepción –pues incluso habría habido otros pintores llegados desde “el frío”– sino como un “vantage point to reevaluating the religious image” (p. 8); no solo se lidia con El Greco sino con *El Greco's Italy*, el contexto absorbería el texto, en el cual la excepcionalidad del cretense quedaría diluida. Con aquél y este propósito, la “iconicity” (iconocidad) (p. 11) no se atribuye a un estilo individual sino que estaría determinada por la capacidad de una imagen en la mente del espectador para funcionar como una ayuda devocional (¿pero cómo podría determinarse esto?), dependiendo de la idea del autor de que existiría la posibilidad de que cualquier imagen tuviera la potencia de “act as an icon because it is a work of art” (de actuar como icono al ser una obra de arte), y de su afirmación de que la condición artística de una imagen creada la define como icono.

A pesar de ello, sería difícil lidiar con semejante objeto devocional si al mismo tiempo estuviera proporcionando un acceso al prototipo que representa/retrata sí, al mismo tiempo, como obras modernas de arte, no hubiera sido “regarded in itself as an object of reverence” (“contemplada en sí misma como objeto reverencial”). Es improbable, por una parte, que El Greco hubiera tenido algún interés en la creación de esos “powerful devotional aids that were an indicative for a new esteem for painters to garner both artistic and religious prestige” (p. 12), ninguno de los cuales –prestigio artístico y religioso– logró el candiota mientras estuvo en Italia, dejada bien atrás la isla griega de los iconos cretenses, y forzado a viajar hacia Occidente para tratar de vivir de su profesión particular. Cuando el crítico y médico pontificio Giulio Mancini lo incluyó como pintor “fra i migliori del suo secolo”, su suerte se había echado hacia casi medio siglo, y era siempre fácil un elogio a toro pasado. Antes de 1583, fecha de su muerte, el anticuario farnesiano y arquitecto papal Pirro Ligorio, se había quedado tan a gusto tratándolo a él y a su amigo Clovio como una pareja de “goffo forestiero” y “compagno venuto a Roma ultramarino”, de ultramar; no obstante, ni palabra de este juicio lapidario en la única referencia a Ligorio (p. 59).

Por la otra, es igualmente improbable que este tema pueda ser elucidado enteramente sin una discusión de lo que era entendido como imagen devocional, en relación con conceptos tales como los de *Andachtsbilden*, *Kultbilden* y sus status litúrgicos, o como narraciones para la meditación, en los que El Greco intentó presentar una *istoria* que fuera física y emocionalmente –es decir *theatrically*– convincente y efectiva (tal vez los “narrative icons” de Casper, pp. 120-123 del capítulo 4 “The Theatrics of the Counter-Reformation Narrative”). Casper no tiene en consideración los varios grados del culto a las imá-

genes y que esta escala era móvil según tiempo y lugar, a pesar de que este tema ha sido abordado por Romano Guardini desde 1900 a las más recientes aportaciones de Felipe Pereda de 2007 y 2012. Además, no todas las imágenes divinas recibieron –en cualquier lugar o fecha– un culto devocional (*latría*), mientras que las imágenes de la Virgen María y los santos respectivamente eran objeto de hiperdulía y dulía.

Falta asimismo una discusión sobre lo que El Greco podría haber pensado sobre las imágenes devocionales, y el autor asume con demasiado ímpetu que el candiota compartía algunas concepciones contemporáneas del arte como una forma de divina inspiración a través de la visión intelectual de las ideas. El problema reside, no obstante, en el hecho de que de entre las 18.000 palabras escritas por El Greco y que han llegado hasta nosotros (notas manuscritas, cartas o documentos contractuales), no aparece ni una sola vez la palabra “idea”, y la única ocasión en que se refirió a un divino artista –en las palabras del biógrafo de Leonardo da Vinci, Giorgio Vasari– es en los términos de un lacónico e hiriente sarcasmo.

Casper, por otra parte, concede muy escasa atención a la biografía (incluyéndose en ella el hecho de que el artista perteneciera a una familia y una comunidad ortodoxa griega en Candía o las agendas y cultura de sus clientes conocidos o por conocer); de hecho, el autor ignora las aportaciones de Nikolaos M. Panagiotakes (1935-1997), publicadas en griego e inglés en 1986, 2000 y 2009. Lo mismo ocurre con una fuente tan importante para la visión –primariamente italiana– que El Greco tuvo como son sus comentarios a Vitruvio (11.000 palabras sobre arquitectura y arte) mientras que sus notas a las *Vite* de Vasari (7.000 palabras) no se mencionan hasta el capítulo 53 (“Synthesis as Artistic Ideal”), cuando precisamente son una especie de recuerdo de sus años italianos desde la atalaya toledana de los primeros años noventa (véase Marías & Bustamante 1982; De Salas & Marías 1992).

Y no obstante en estos comentarios no existe ni una sola palabra sobre icono, imagen, religión, devoción, fe, oración, meditación, Cristo, la Virgen María o los santos. Si hay alguna contradicción entre lo afirmado por El Greco y sus prácticas artísticas quizá se debiera a nuestra incorrecta interpretación de las últimas. El primer contexto de sus obras, en Candía, Italia o Toledo y Madrid, habría sido el de las intenciones de sus clientes, como productos al menos duales y destinados a la postre no solo a satisfacer sus propias intenciones sino las plurales percepciones de sus receptores.

Desde un punto de vista histórico, es extraño ignorar esta perspectiva, y desde un punto de vista histórico-artístico, se hace extraño aceptar el nuevo *Bautismo* de Iraklion, donde San Juan Bautista bautiza a Cristo con su mano izquierda (véase el capítulo 2, “The Devotional Image”) e ignorar la fuente principal, imagen y ahora también texto, de la tabla central del Tríptico de Módena, la obra más importante del Greco durante su estancia en Venecia. Si este tríptico fue una “transitional form for devotion”, como sostiene Casper, ¿cómo debiéramos entender la imagen de su exterior, la primera imagen cuando no se hubiera aún abierto, con sus dos figuras en desnudos integrales –sin vergüenza o arrepentimiento– de Adán y Eva?, delante de un singularísimo Dios Padre con aspecto de Cristo.

Podríamos cuestionar si la intención primaria del Greco fue inspirar devoción (pp. 62-63) a través de su nuevo énfasis estilístico en las propiedades místicas de los sucesos representados, cuando sus pinturas fueron puestas en entredicho y consideradas por la Iglesia española o Felipe II como faltas de devoción, cuando El Greco declaraba en sus propios escritos que su fin primordial era, a través de la forma/*disegno* y *colorito*, luz y sombra, naturaleza, sensualidad y accidentes, constituir una tarea cognitiva, como la del filósofo de la naturaleza y la del empirista aristotélico, y sobre todo retratar las naturalezas varias de lo visible y lo invisible, de lo “imposible” en términos visuales. Es difícilmente creíble que la misión de su *Soplón* romano-napolitano hubiera sido “the idea... of the physical manifestation of light as divine grace” (capítulo 5, “The Artist as Antiquarian in Christian Rome”, pp. 144-149).

Fernando Marías (UAM-RAH)



# CRÍTICA DE EXPOSICIONES



***Las Furias. De Tiziano a Ribera, Museo Nacional del Prado, comisario Miguel Falomir, 21 de enero – 4 de mayo 2014.***

### **Una temporada en el infierno**

La exposición constaba de 28 obras, de procedencia muy dispersa, pues junto a los lienzos pertenecientes a los fondos del Prado, gozaba de préstamos de importantes colecciones extranjeras (museos de Budapest, Rotterdam, Filadelfia, Bruselas, Ámsterdam, Londres, Venecia, Graz o Roma) y nacionales (Biblioteca Nacional de España, Museo Nacional de Escultura). El responsable integral del proyecto, desde su concepción a la completa redacción del catálogo, fue Miguel Falomir, jefe de departamento de Pintura italiana del Renacimiento del propio Museo del Prado, y especialista en Tiziano.



La mayor parte de las obras expuestas son lienzos de renombrados pintores europeos, de gran tamaño por lo general, realizadas a lo largo de algo más de cien años –mediados del siglo XVI a mediados del XVII–: Tiziano, Rubens, Ribera, Gregorio Martínez, Luca Giordano, Th. Rombouts o G. Assereto, acompañados por un carboncillo de Miguel Ángel, de grabados de Goltzius, Cornelis Cort o Ribera, y de una copia del grupo escultórico del Laocoonte. El hilo rojo que da unidad al conjunto y que da a la exposición su cohesión narrativa es la representación pictórica de las llamadas *Furias*. Advirtamos de antemano sobre el equívoco histórico, pues en la tradición clásica ese nombre estaba reservado a las Erinias, es decir, a las vengadoras que vigilaban los suplicios de los condenados en el Hades. Pero, por un desplazamiento lingüístico, pasaron a llamarse Furias a cuatro figuras de la mitología antigua –Ticio, Ixión, Sísifo y Tántalo– que padecían en el Hades un destino ciego y fatal: el de ser cruelmente castigadas a intermina-

bles sufrimientos, por sus ambiciones y desafíos al poder de los dioses. Ante la mirada del visitante que recorre las salas se desenvuelve un estremecedor relato, una verdadera *saison en enfer*, que hiere la sensibilidad, a la vez que nuestros ojos, magnetizados por el espectáculo salvaje y casi extravagante, no puedan dejar de contemplar las imágenes, tal es la vehemencia visual y la sabiduría pictórica que despiden las escenas de tormento, en las que los cuerpos monumentales de estos héroes desgraciados se contorsionan por el dolor y el pánico: Ticio es acosado por un ave que roe su intestino, Sísifo porta sobre sí un enorme peñasco que dobla su espalda, Tántalo yace semiahogado mientras trata desesperadamente de saciar su hambre en un árbol inalcanzable repleto de frutas, e Ixión se despeña al vacío en una caída interminable y vertiginosa. El hecho, dramático en sí, se hace aún más inquietante por su principal condición: el tormento es perpetuo; no cesará jamás.

La exposición tiene su origen (y su sentido) en un episodio históricamente preciso: en 1548, María de Hungría, hermana de Carlos V y entonces gobernadora de los Países Bajos, encarga a Tiziano en Augsburgo una serie de descomunal tamaño sobre las cuatro Furias para decorar su castillo de Binche, cerca de Bruselas (Ticio, Sísifo). Para el pintor, en pleno ascenso de su carrera, era una oportunidad extraordinaria de ampliar su repertorio temático y un desafío formal insólito ajeno por completo a la pintura que hasta entonces había practicado.

La recuperación de estas cuatro víctimas habitantes del Hades y su reunión en un ciclo pictórico diferenciado y unitario no tiene precedentes: es una invención del momento, quizá inducida por un círculo de cultivados, como Pietro Aretino o Ludovico Dolce, que conocían estas fábulas antiguas, predilectas de Virgilio y Séneca, entre otros autores clásicos. Alcanzó un gran éxito en un breve periodo de tiempo (algo más de cien años) y se convirtió para los pintores europeos en un desafío estético que les permitía medirse con la gran tradición.

La exposición se inaugura con una rareza que pudo servir de inspiración al pintor veneciano: un carboncillo de Miguel Ángel de Tizio (convertido en el reverso, gracias a un simple –y genial– giro semicircular, en la figura de Cristo triunfante), dibujado en un contexto de intimidad amorosa, que poco tiene que ver con la intención política de la serie de Tiziano. Pues lo que buscaba el encargo de la severa y hábil gobernadora era poner ante los ojos de los enemigos de los Habsburgo –a aquellos “que revolvían las repúblicas”– una advertencia visual del destino que les esperaba si no acataban la obediencia imperial. Los cuatro tizianos no eran tanto un homenaje a los clásicos ni una exhibición erudita como una alegoría que habían que leer en clave de la política contemporánea: tras su victoria sobre los príncipes alemanes en Mühlberg, Carlos V era un Júpiter dispuesto a aniquilar a quien desafiase su poder. Y su hermana quería dejar sentado este mensaje en la decoración de su nueva residencia, inaugurada festivamente ante un público de cortesanos cultos, versados en las claves de la alegoría y la emblemática.

Pero si el punto de partida cronológico es el encargo para Binche, no se puede olvidar en la historia de las Furias el papel que desempeñó el hallazgo arqueológico del Laocoonte en la Roma de 1506, aparecido por azar en una viña romana. Este “descubrimiento divino” desencadenó súbitamente una literatura de elogios, en la que un hilo rojo unía la sensibilidad de los contemporáneos y la cultura latina representada por Plinio y Virgilio. “¡Es el Laocoonte del que habla Plinio!”, exclamó Giuliano de Sangallo al verlo. El grupo escultórico –que inaugura el primer museo anticuario en el Belvedere vaticano– justificaba la gloria de la Roma papal, demostraba la superioridad de la escultura sobre la pintura y, sobre todo, se convertía en un icono de la teoría de las emociones. Aunque se desconozca por qué fue representado el tema y quien lo encargó, colonizará la memoria visual europea. Su dimensión trágica, su capacidad para reunir sufrimiento, miedo y muerte, el desnudo heroico, la tensión entre los gestos exasperados y el ataque mortal de las bestias que muerden los cuerpos, quedaron grabados a fuego en la imaginación de los artistas como el máximo *exemplum doloris*.

En la propia exposición se ha querido mostrar cómo esta pieza articula, en el imaginario de los pintores, toda una “coreografía del horror”, al ubicarla en el centro de la sala central, enfatizando en la presentación museográfica las relaciones formales y contextuales, de manera que las pinturas que se yerguen sobre las paredes en torno a la monumental escultura parecen declinar, a partir de esa imagen seminal, su

repertorio de gestos y ademanes, y los audaces juegos de la reversión de los cuerpos en el espacio, en giros, desplomes, escorzos, espirales y diagonales violentas e insólitas. Todo un alarde de la variedad, que permite a los pintores exhibir su virtuosismo en el conocimiento de la anatomía humana, llevada al paroxismo –propias casi de un enfoque cinematográfico, tal es su fuerza dinámica y el alarde del movimiento–. Incluso esa boca del sacerdote troyano que deja escapar un grito inaudible, como señala Miguel Falomir en el catálogo, será fundamental para comprender muchas de las Furias realizadas en el XVII (Estudio de narices y bocas, de Ribera); y, recordemos, inspirará doscientos años después, una teoría estética formulada por Lessing, para quien el Laocoonte, que podría gritar en el teatro, no puede hacerlo en una escultura: “El dolor que acusan músculos y tendones y que descubrimos dolorosamente contraídos con solo fijar la vista en el abdomen; este dolor, repito, sin embargo, no se manifiesta con ninguna expresión de rabia o furor; Laocoonte no lanza ningún grito terrible como Virgilio le atribuye; por el contrario, su boca abierta más bien indica un suspiro ahogado”.

A partir de ahí, la exposición va desgranando las estaciones que recorre el tema entre sucesivas generaciones y geografías del arte europeo. En el curso de la segunda mitad del siglo XVI, las Furias de Tiziano atrajeron pronto el interés de los pintores, sobre todo de flamencos y holandeses. Van Heemskerck (Ticio), Cornelis Cort (Ticio), Goltzius y Van Haarlem (Tántalo, Ixión) contribuyen a expandir por Europa la invención tizianesca e influyen en temas trágicos concomitantes (Faetón, David y Goliat, La muerte de Abel, Ícaro, Prometeo encadenado). Ya en la siguiente centuria, Rubens demostrará su enorme saber pictórico abordando este tema en su Prometeo.

El estadio final de las Furias se extiende por el siglo XVII. Su éxito en esta centuria se alimenta de la creciente complacencia en la representación (y contemplación) del dolor: una verdadera competencia sangrienta se desata entre los artistas a la hora de representar cabezas decapitadas, despellejamientos, medusas, cuerpos torturados, flagelaciones, decapitaciones, canibalismos y martirios, tanto en el arte religioso como en los mitos profanos, invadiendo la imaginación de artistas y espectadores (¿en una anticipación, cabe preguntarse, de la teoría estética de lo sublime de Edmund Burke, que analiza el placer que produce la contemplación del horror y el sufrimiento cuando tienen lugar en el campo del arte?).

El tema prende con fuerza en Italia, desde 1620, gracias a coleccionistas flamencos radicados en la Península, sobre todo en Nápoles y Venecia. El asunto no podía por menos que atraer al talento tenebrista de Ribera (Ixión, Ticio) y su propensión a la intensidad dramática y al realismo gesticulante de los rostros. Junto a la maestría riberesca, algunos de sus coetáneos o seguidores repetirían el tema –Giordano (Prometeo), Langetti (Tántalo, Ixión), Zanchi (Sísifo), Assereto (Tántalo)–, sin impedir, no obstante, caer, como sucede con Salvador Rosa (El suplicio de Prometeo), en la contradictoria solución de exagerar el carácter repulsivo de la carnicería para compensar la falta de sutileza narrativa, signo de que el tema decaía en una impotencia y tosquedad agotadoras, sin haber comprendido que el secreto de sus predecesores estaba no tanto en el ensañamiento intestinal como en la estilizada sugestión de la angustia, aunque a Rosa, como señalan sus biógrafos, le reportase “el eco estrepitoso” que buscaba.

Este es, sumariamente descrito el contenido de Las Furias. Un único y reiterado tema, que convierte la repetición en un mecanismo estructurador del discurso, cuatro fábulas menores y menos de treinta obras de arte. Visto así, parece que estuviésemos ante un proyecto corto de ambición y exiguo en presencia física. Y, sin embargo, Las Furias es una excelente demostración de que las mejores exposiciones no son necesariamente las más grandes. Al contrario, al encerrarse en un motivo tan específico, Miguel Falomir puede explorarlo a fondo, dejando de lado las ideas adquiridas y arrinconando el corsé de los estilos, y remover en las relaciones entre maestros y seguidores, reconsiderar las fuentes, encontrar nuevas filiaciones, proponer relaciones cruzadas y suscitar interpretaciones fecundas; y, en definitiva, poner la auténtica erudición al servicio de la precisión del sentido.

El dispositivo visual de la exposición reúne distintas declinaciones y variantes de la representación de las Furias, a la vez que hace comparecer cuestiones centrales: en el plano simbólico, la utilización política y moral de los mitos clásicos; en el plano de la transmisión de la tradición, el encadenamiento de saberes que se va tejiendo entre generaciones de artistas, pero, a la vez, la toma de distancia de los modernos fren-

te al repertorio clásico y la revisión de la idea de emulación; en el plano formal, los ejercicios de virtuosismo compositivo, con sus audaces escorzos; en el plano psíquico, la representación del dolor humano; en el plano narrativo, la invención en la forma de recrear la esencia literaria de los mitos; en el plano de su recepción social, la conciencia de dirigirse a un público culto, con capacidad de discernir y apreciar las aportaciones, variantes y modelos de inspiración; y en este mismo campo, la importancia que las copias, vaciados y grabados ejercieron, en un momento en que la pintura se vuelve un tema de conversación corriente entre las personas cultas, alcanza en el gusto de los individuos una estima nueva, íntimamente subjetiva, que no tenía precedentes, y se afirmaba como el centro de las pasiones coleccionistas. Todo un ejercicio de talento interpretativo que permite al visitante entregarse a disfrutar de la *bella terribilità* de las escenas, a la vez que hace legible la complejidad de la historia del arte.

María Bolaños  
Museo Nacional de Escultura

# **SEMINARIO *EN CONSTRUCCIÓN***



## ***En Construcción. Seminario de Posgrado del Departamento de Historia y Teoría del Arte. Memoria del curso 2013-2014***

Durante el curso académico 2013-2014 se celebró nuevamente *En Construcción*, Seminario de Posgrado del Departamento de Historia y Teoría del Arte. El Seminario se planteó como una iniciativa para difundir las investigaciones que los estudiantes de posgrado llevan a cabo en el Departamento y, a la vez, como un espacio de intercambio de enfoques y metodologías de trabajo. Entre enero y junio de 2014 se celebraron seis sesiones, que acogieron un total de once presentaciones. Además de los trabajos en curso de posgraduados del Departamento, en esta edición se presentaron también investigaciones realizadas por doctorandos de otras universidades españolas. A continuación se relacionan los participantes y los resúmenes de cada una de las sesiones.

Coordinador académico: Álvaro Molina Martín  
Coordinador: Víctor Rabasco García

**Gemma COBO DELGADO:** *Imágenes de la infancia y la puericia en la corte de los Austrias*

Universidad Autónoma de Madrid

**gemmacobodelgado@gmail.com**

Este estudio pone en relieve la importancia que tenía la imagen de los miembros más jóvenes de la Casa de Austria -independientemente de cuál fuese su género- a nivel político y sentimental. Además, en este trabajo se reivindica el valor que tenía la infancia en los siglos XVI y XVII, que gozaba de pleno reconocimiento; lo que se evidencia a través del encargo, envío y recepción de retratos entre los distintos miembros de la familia real. Partiendo de esta premisa se pretende romper con algunos de los tópicos que ha mantenido vivos la historiografía y hacer hincapié en la visualización de los ritos de paso y otras prácticas propias de la época.

La metodología empleada, al hilo de los *visual studies* y lo que podríamos llamar “antropología del arte”, ha permitido estudiar obras consideradas “canónicas” al margen de sus “cualidades artísticas”, analizándolas por su uso y su función, tanto política como afectiva; y entendiéndolas visualmente como fruto de un contexto político, religioso y cultural determinado.

**Fernando ESPEJEL ARROYO:** *La aventura alemana en Oriente y la definición de la ciencia arqueológica moderna. Walter Andrae: dibujante, arquitecto y arqueólogo*

Universidad Autónoma de Madrid

**fernando.espejel@estudiante.uam.es**

A finales del XIX comienza la aventura alemana en Oriente, y con ello aparece una verdadera ciencia arqueológica. Su primera gran empresa fue Sam'al, documentándose por primera vez una excavación con precisión. Se realizan planos, levantamientos topográficos, dibujos, fotos, reconstituciones y alzados de manera minuciosa, y es que en realidad las personas que llevaron a cabo esta empresa eran arquitectos, cuya intención no era recuperar obras de arte, sino documentar, comprender y encuadrar el sitio en su contexto. Entre estos arqueólogos alemanes hay que mencionar a Walter Andrae, contratado como dibujante en la excavación de Babilonia, quien más tarde cogió las riendas de los trabajos en Assur, superando con creces el trabajo realizado por su maestro, Koldewey, en Babilonia. Tras ello fue nombrado conservador del Vorderasiatisches Museum de Berlín, dedicándose a la restauración y montaje de los hallazgos de Babilonia y Assur de una manera igualmente novedosa, algo posible gracias al método de registro llevado en la excavación.

**Silvia SAINZ RABANAL:** *Museo Nazionale del Cinema de Turín: una reflexión sobre cómo contar el cine*

Universidad Autónoma de Madrid

**aivlis\_sainz@hotmail.com**

El Museo Nazionale del Cinema de Turín es uno de los ejemplos más interesantes y paradigmáticos de museos de cine de la actualidad. Nacido de la colección almacenada por la estudiosa del cine María Adriana Prolo a mediados del siglo XX, ubicado en el edificio-símbolo de Turín, la Mole Antonelliana y proyectado, su montaje expositivo, por el escenógrafo François Confino, comprende un conjunto con unas características que podrían definirse como únicas. El Museo Nazionale del Cinema sorprende al visitante que se adentra en sus colecciones, descubriendo la complejidad del séptimo arte.

El presente trabajo lleva a cabo una reflexión acerca de la relación cine y museo a través del análisis del Museo Nazionale del Cinema, mostrando las diferentes problemáticas inherentes al arte del film en el montaje expositivo de un museo de estas características y las estrategias expositivas desarrolladas por el museo para acercar al visitante la multitud de aspectos y perspectivas desde las que asomarse a este arte de la imagen en movimiento.

**Víctor RABASCO GARCÍA:** *Problemática en torno al estudio artístico del reino taifa de Granada*

Universidad Autónoma de Madrid

**victor.rabasco@estudiante.uam.es**

La dinastía zirí gobernó en Granada durante casi todo el siglo XI, sin embargo no se conservan apenas vestigios materiales con los que poder realizar una aproximación a la estética artística de esta taifa. Así, la investigación arqueológica queda como una vía bastante limitada para este caso. Por el contrario, se conservan las memorias del último de los soberanos ziríes, Abd Allah' ibn Buluggin (monarca entre 1073-1090), escritas en su exilio tras ser derrocado por los almorávides, gracias a las cuales se puede estudiar, de manera indirecta, esa realidad perdida.

No hay que olvidar que los ziríes, debido a su política de expansión territorial, tuvieron otras importantes ciudades bajo su mando, como Málaga, en cuya alcazaba sí que se conservan algunos restos arquitectónicos con los que, previsiblemente, poder compararlos y tratar de realizar esa aproximación artística cultural.

**Miriam CERA BREA:** *Eugenio Llaguno, política al servicio de la cultura*

Universidad Autónoma de Madrid

**miriam.cera@gmail.com**

Eugenio Llaguno y Amírola constituye una de los personajes clave de la Ilustración española. Además de ser uno de los padres de la historiografía arquitectónica, su labor política y su amplia red de colaboradores le permitieron contribuir decisivamente al progreso cultural en diferentes ámbitos como la historia, la literatura, las bellas artes y la arquitectura. Sin embargo, su personalidad y su aportación en ámbito artístico, si bien no han sido olvidadas, han quedado algo eclipsadas por sus empleos oficiales y académicos, así como por la obra de otros eruditos coetáneos, con los que en buen número de ocasiones Llaguno colaboró. En este sentido, la presente comunicación tiene como objeto recuperar su figura y ofrecer una panorámica de su contribución en ámbito artístico, para valorar una vida dedicada a la política, pero al servicio de las artes y del desarrollo cultural.

**Débora MADRID BRITO:** *El género de la ciencia ficción en el cine español*

Universidad Autónoma de Madrid

**dboramb@gmail.com**

El género de la ciencia ficción, prácticamente ausente en la bibliografía de la historia del cine español, cuenta, sin embargo, con un corpus de filmes suficiente como para que el género pueda ser abordado e incluido en la historia de la cinematografía nacional. Esta investigación se propone, entonces, presentar una

primera investigación que se adentre en la producción española para estudiar las películas que han abordado en mayor o menor medida los temas propios de la ciencia ficción. Se tratará así de poner en valor un género apenas estudiado en España, al mismo tiempo que se pretenden localizar y describir algunas características culturales e industriales generales que permitan una cierta organización y comprensión del desarrollo del género a nivel nacional.

**Cristina BRAVO LOZANO:** *“Con el mismo culto, adorno de paredes y altares como en Madrid”:* la capilla de la embajada española en la corte londinense

Universidad Autónoma de Madrid

**crisrina.bravo@uam.es**

El ceremonial barroco que rigió las prácticas devocionales en la capilla de la embajada española en Londres permite identificar la reproducción de los modelos festivos desarrollados en Madrid. Para analizar esta cuestión, pendiente de estudio historiográfico, la decoración y las fiestas celebradas en este espacio inmune abren nuevos interrogantes sobre la proyección política y la retórica visual que exhibieron los distintos ministros españoles de la majestad de Carlos II en la corte británica. La fastuosidad que definió los oficios religiosos de dicha embajada, especialmente las procesiones del Corpus Christi en la capilla de Pedro Ronquillo, durante el reinado católico de James II, ilustrará los aspectos definitorios de la política religiosa española en las Islas Británicas.

**Elisa GARRIDO MORENO:** *Atlas Pittoresque, la mirada del arte europeo en las vistas de las cordilleras americanas*

Instituto de Historia, CSIC

**elisa.garrido@cchs.csic.es**

El atlas o viaje pintoresco es una fórmula de uso frecuente que se dio en los álbumes de ilustraciones realizados por viajeros durante el siglo XIX, en un momento en el que el viaje a Roma se hizo especialmente popular como parte de la formación de los estudiantes de la élite burguesa. También Alexander von Humboldt quiso crear su propio Atlas Pittoresque para acompañar la publicación de su viaje por las Américas. Este ingeniero de minas prusiano, había realizado una expedición científica, de cuatro años, recorriendo buena parte de Latinoamérica desde el Orinoco al Amazonas.

La forma que tiene Humboldt de enfrentarse a la naturaleza se caracteriza por intentar abarcar el total de sus relaciones, entendiendo el paisaje en un todo. Sus obras revalorizaron la naturaleza americana por sí misma como única y espectacular, pero la formación académica europea de Humboldt, marcada por sus relaciones con los más eruditos círculos científico-artísticos europeos, tenía que dejar irremediamente una impronta en sus obras. ¿Cómo representó Humboldt un paisaje tropical “pintoresco”, si sus vistas escapaban a cualquier concepción clásica del paisaje?

**Juan Isaac CALVO PORTELA:** *Algunas estampas de motivos eucarísticos diseñadas por el artista flamenco Abraham van Diepenbeeck*

Universidad Complutense de Madrid

**juaniscportel@hotmail.com**

En mi comunicación pretendo centrarme en el estudio de una de las facetas más interesantes de la obra del artista flamenco Abraham van Diepenbeeck: su actividad como inventor de estampas. En esta tarea colaboró con algunos de los grabadores más importantes asentados en Amberes en esos momentos, como S.A. Bolswert, M. Borrekens, C. Lauwers o L. Vorsterman. No es mi intención estudiar aquí toda su obra gráfica, sino un conjunto de estampas en las que se desarrollan motivos vinculados al Santísimo Sacramento, por la importancia que tuvo para la Iglesia Católica tras el Concilio de Trento. Quizás la más impresionante de ellas es la que lleva por título “El Sacrificio de la Misa”, que dibujada por Diepenbeeck fue abierta por Borrekens y en la que se hace una encendida defensa de la presencia de Cristo en las Especies Eucarísticas.

**Rocío JIMÉNEZ SOLANA:** *Reflexiones críticas en torno al museo: Marcel Duchamp y Marcel Broodthaers*

Universidad Autónoma de Madrid

**malasanyya@hotmail.com**

Me gustaría llevar a cabo una presentación en torno al estudio crítico de instituciones y museos partiendo de dos obras: Boîte-en-Valise y Musée d'Art Moderne. Département des Aigles. Ambas producciones examinan los límites del arte, de la experiencia del público y la construcción social del museo como institución pública. Las dos obras pueden enmarcarse en lo que se conoce como crítica institucional en tanto al marco y conjunto de prácticas que ponen en cuestionamiento el papel de las instituciones culturales, al tiempo que replantean otros modelos institucionales. Ensayan maneras de entender la célula expositiva como un lugar de recepción y construcción de las narrativas críticas frente al modelo hegemónico mediante la construcción de artefactos móviles y ficticios, incorporando la actuación artística a un espacio de movilidad permanente y de no fijación del sentido.

**Julio Andrés GRACIA LANA:** *El videojuego en España en los años ochenta. Cuando fuimos exportadores. Un estudio por abordar*

Universidad de Zaragoza

**julioandresgracialana@gmail.com**

Todavía hoy, el videojuego sigue siendo un campo poco abordado por la historia del arte. En el caso de España, existe un vacío historiográfico en lo que respecta a los años ochenta. Un momento de verdadero auge del software creado en nuestro país.

Esta comunicación tiene como objetivos fundamentales: por un lado, reunir las pocas aproximaciones que se han realizado sobre el tema. Crear un primer estado de la cuestión desde el que poder partir para ésta y cualquier otra investigación al respecto. Por otro lado, busca reivindicar los adelantos a nivel gráfico y narrativo que se producen en la década, a través del trabajo de una serie de compañías y el surgimiento de revistas especializadas.

## NORMAS PARA LA PUBLICACIÓN DEL *ANUARIO*

El *Anuario 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, publicándose su primer número en el año 1989. Con una periodicidad anual, cuenta con contribuciones de más de 150 autores dirigidas al ámbito universitario y científico.

El texto enviado deberá ser original y no estar sometido a consideración para su publicación ni en fase de evaluación de otras revistas o publicaciones. Los trabajos se enviarán, preferentemente, en soporte digital a la dirección de correo electrónico [anuariodehistoriadelarte@gmail.com](mailto:anuariodehistoriadelarte@gmail.com) o, en su caso, por correo postal en un CD-ROM a la dirección más abajo indicada. En cualquiera de los casos se añadirán los siguientes archivos:

- Datos personales del autor/es (nombre, dirección, teléfono, correo electrónico, situación académica e institución a la que pertenece).
- C.V. del autor/es con una extensión máxima comprendida entre 150-200 palabras.
- Texto del artículo. La extensión máxima será, incluyendo notas y bibliografía, de 10.000 a 12.000 palabras, con letra de cuerpo 12 (Times New Roman) e interlineado 1,5.
- El artículo irá precedido de un breve resumen del contenido del trabajo en español y en inglés, con una extensión máxima de 150 palabras y en el que se incluya también el título (no llevará notas ni llamadas) y entre 5 y 7 palabras clave en ambos idiomas.
- Ilustraciones. No podrán exceder de 20 ilustraciones. Se presentarán en color o blanco y negro, con máxima resolución y en formato JPG/TIF. Deberán ir numeradas correlativamente y cuya llamada en el texto adoptará el siguiente formato: (fig. 1). Los autores son responsables de la gestión de los derechos de reproducción que puedan pesar sobre las ilustraciones.
- Índice de ilustraciones con su correspondiente numeración y pies de imágenes respetando el siguiente criterio: Autor, *Título de la obra*, fecha, técnica. Medidas, ciudad, institución [nº de inventario].
- Bibliografía completa con las obras utilizadas para la elaboración del artículo.

El autor/es de los originales acepta(n) 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 o cualquier aclaración respecto al trabajo realizado.
- Para garantizar el anonimato del autor/es 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, en mayúsculas versalitas los apellidos de los autores, irán situadas a pie de página (al igual que aquellas notas reservadas para cualquier comentario o aclaración) insertándose el número volado dentro de

la frase del texto y nunca detrás de los signos de puntuación. La primera vez que se cite una obra, se hará con todos sus datos adaptándose a los siguientes modelos según su naturaleza:

Libros:

José Miguel MORÁN TURINA, *El arte de mirar. La pintura y su público en la España de Velázquez*, Madrid, Istmo, 1996, p. 6.

Antonio DELGADO Y HERNÁNDEZ, *Estudios de numismática arábigo-hispana*, A. Canto García (ed.), Madrid, Real Academia de la Historia, 2001, pp. 34-36.

Capítulos de libros:

Juan Clemente RODRÍGUEZ ESTÉVEZ, “Los constructores de la catedral”, en *La catedral gótica de Sevilla. Fundación y fábrica de obra nueva*, Sevilla, Universidad de Sevilla-Secretariado de Publicaciones, 2006, pp. 174-176.

José Luis SÁNCHEZ LORA, “Claves mágicas de la religiosidad barroca”, en C. Álvarez, J.J. Bustó y S. Rodríguez (coords.), *La religiosidad popular. II. Vida y muerte, la imaginación religiosa*, Barcelona, Anthropos, 1989, vol. 2, pp. 125-145.

Actas de Congresos:

José Antonio BUCES AGUADO, “La conservación y restauración de bienes culturales de carácter mueble”, en *IX Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales* (Castellón, 3-6 de octubre de 1996), Castellón, Diputación de Castellón, 1996, pp. 698-700.

Catálogos de exposiciones y libros sin autor:

*Spain mon amour / Ruinas modernas*, Luis Fernández-Galiano (comis.), Madrid, Fundación ICO (catálogo de la exposición celebrada del 20 de marzo al 9 de junio de 2013), 2013, pp. 75-79.

Documento de archivo:

“Consulta del Consejo de Estado”, AHN, Estado, legajo 13156, exp. 21.

Revistas:

Roberto BARTUAL MORENO, “Los orígenes de la narración visual. Hacia un análisis formal”, *Goya: Revista de arte*, nº 341 (2012), pp. 279-289.

Recursos electrónicos:

Luis MONJE ARENAS, *Curso de iniciación a la fotografía científica* [en línea], <http://www.difo.uah.es/curso/> [Consulta: 1 de diciembre de 2015].

Tesis Doctorales inéditas:

Vicente JURADO DOÑA, “Biogeografía, transformaciones históricas y gestión forestal de los bosques del Parque Natural de los Alcornocales (Cádiz- Málaga)”, Tesis Doctoral, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1999, pp. 60-65.

Cuando se vuelva a citar una misma obra se hará especificando el autor, el año de publicación de la misma y las páginas:

José Miguel MORÁN TURINA, 1996, p. 8.

En el caso de que existan dos o más referencias de un mismo autor publicadas en el mismo año, se diferenciarán añadiendo una letra detrás de este último (a, b, c...) y de manera correlativa, tanto la primera vez que se cite como en las siguientes:

Antonio ALMAGRO GORBEA, “La mezquita de Sevilla y su adaptación postrera a catedral”, *Andalucía en la Historia*, nº 17 (2007a), pp. 98-103.

Antonio ALMAGRO GORBEA, 2007b, p. 360.

## **Evaluación y corrección de pruebas**

Todos los artículos publicados están sujetos a un estricto control de calidad basado en una revisión por pares ciegos externos. Una vez evaluado, el Equipo de Edición notificará el resultado al autor o autores. Al aceptar la publicación, el autor o autores cede(n) al *Anuario 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 para su corrección, limitándose exclusivamente a corregir errores de edición o cambios gramaticales con un plazo determinado.

---

*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

20049 Madrid

[anuariodehistoriadelarte@gmail.com](mailto:anuariodehistoriadelarte@gmail.com)

## SUMARIO

### MUSEOS EN CRISIS

#### **JORGE LUIS MARZO**

La exposición *La bestia y el soberano* en el MACBA. Crónica de un cortocircuito anunciado

#### **LOLA HINOJOSA**

Museo y acontecimiento

#### **MARÍA IÑIGO CLAVO**

Las argucias de la razón nacionalista

### ESTUDIOS

#### **ALEJANDRO MARTÍNEZ**

La sonrisa del mono: una sátira de Herrera el Mozo sobre el conocimiento en las Artes

#### **MIRIAM CERA BREA**

Jovellanos y Ceán Bermúdez, hacia una historia de las artes en España

#### **BORJA FRANCO LLOPIS**

El marqués de Campo y sus estrategias de promoción social en el Madrid de finales del siglo XIX. Una visión artística a través de la prensa

#### **JOSÉ JAVIER AZANZA LÓPEZ**

Encargo, autoría y ejecución de *La familia de Felipe V* (Palacio Real de La Granja), copia del original de Louis-Michel van Loo

#### **MARÍA DEL CARMEN MOLINA BAREA**

Góngora: atracción y aversión de la vanguardia española

### RECENSIONES

ANDREW R CASPER, *Art and the Religious Image in El Greco's Italy*, Pennsylvania State University Press, University Park, 2014 (Fernando Marías)

### CRÍTICA DE EXPOSICIONES

*Las Furias. De Tiziano a Ribera*, Museo Nacional del Prado, 21 de enero- 4 de mayo 2014 (María Bolaños)

### SEMINARIO *EN CONSTRUCCIÓN*

Memoria del curso 2013-2014