

ANUARIO

del Departamento de Historia y Teoría del

ARTE

Vol. 28, 2016. Madrid. ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562



Departamento de Historia y Teoría del Arte

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

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

Anual

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

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

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

Bases de datos:

El *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte* está sistemáticamente recogido en las bases de datos FRANCIS, ISOC-Arte, Dialnet, ERIH, REGESTA IMPERII, COMPLUDOC, PIO y otras.

Dirección:

Patricia Mayayo Bost (Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM); Olga Fernández López (Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM).

Editores:

Jesús Carrillo Castillo, Noemí de Haro García e Ignacio Gómez Cárdenas (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 Marias (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: anuariordehistoriadelarte@gmail.com

Intercambios:

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

Edición:

Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)

ISSN: 1130-5517

eISSN: 2530-3562

Depósito Legal: M-30.918-1989

Impresión:

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

SUMARIO

SIN AUTOR

- 11 **PABLO SÁNCHEZ IZQUIERDO**
Pintoras de provincias, pintoras olvidadas. Las artistas en el Alicante del primer tercio del siglo XX (1894-1931) / *Provincial women painters, forgotten painters. Women artists in Alicante in the first third of the XXth century (1894-1931)*
- 29 **NÚRIA F. RIUS**
Del minuttero al aficionado. Prácticas anónimas en la primera expansión de la fotografía en España (1914-1939) / *From the street photographer to the amateur. Anonymous practices in the first expansion of photography in Spain (1914-1939)*
- 55 **JAVIER FERNÁNDEZ VÁZQUEZ**
Los modelos anónimos. La autoría oculta de un conjunto de artefactos industriales de Altos Hornos de Vizcaya / *The anonymous models. The hidden authorship of a group of industrial artifacts of Altos Hornos de Vizcaya*
- 73 **ELENA GARCÍA OLIVEROS**
Cuando el autor es el patriarcado. Desmaterialización del arte: del arte público al ciberfeminismo / *When the author is the patriarchy. The art dematerialization: from public art to cyberfeminism*

ESTUDIOS

- 97 **IRUNE FIZ FUERTES Y JESÚS F. PASCUAL MOLINA**
La Capilla Dorada del convento de Calatrava la Nueva. Precisiones iconográficas y patronazgo / *The “Golden Chapel” of the convent of Calatrava la Nueva. Iconographic precisions and patronage*
- 113 **FÁTIMA HALCÓN Y FRANCISCO JAVIER HERRERA GARCÍA**
Entre Sicilia y España: nuevas aportaciones a la colección artística de Luis Guillermo de Moncada, duque de Montalto (1614-1672) / *Between Sicily and Spain: new contributions to the artistic collection of Luis Guillermo de Moncada, Duke of Montalto (1614-1672)*
- 141 **ANTONIO GARCÍA BAEZA**
Francisco de Herrera el Mozo, un artista al servicio de Carlos II / *Francisco de Herrera el Mozo, an artist at the service of Carlos II*
- 153 **ÁNGEL LÓPEZ CASTÁN**
Mattia Gasparini. Trayectoria vital y profesional de un artista veneciano al servicio de Carlos III / *Mattia Gasparini. Personal and Professional Development of a Venetian Artist at the Service of Charles III of Spain*
- 171 **LETICIA BERMEJO DE RUEDA**
Estudio del *parure de compromiso* de A. W. N. Pugin a través de su correspondencia / *Study of the parure of commitment of A. W. N. Pugin through his correspondence*

- 185 **JOSÉ MANUEL SÁNCHEZ DE TORO**
Vicente Castellano y la renovación plástica en la segunda mitad del siglo XX / *Vicente Castellano and the plastic renewal in the second half of the twentieth century*
- 207 **PEDRO DE LLANO NEIRA**
Puntos de fuga: David Lamelas y su búsqueda de una práctica inimaginable en la esfera de lo estético / *Vanishing Points: David Lamelas and his search for an unimaginable practice in the aesthetic sphere*

CRÍTICA DE EXPOSICIONES

- 231 *Cruz y Ortiz. Escala 1/200 ... 1/2000.* Museo ICO, Madrid. Comisario Jesús Ulargui y Estudio Cruz y Ortiz.
Del 22 de octubre de 2016 al 24 de enero de 2017 (Miguel Díaz Rodríguez).

SEMINARIO EN CONSTRUCCIÓN

- 237 Memoria del curso 2015-2016

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

The opinions and facts expressed in each article are the exclusive responsibility of their authors. In any case, the Departamento de Historia y Teoría del Arte is not responsible for the credibility and authenticity of the works. All works published in both the printed and online versions of the *Anuario* 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

Las nociones de “autor” y “autoría” desempeñan una función crucial en las formas de entender y enfocar el estudio de la historia del arte. Ligados a ellas se encuentran otros conceptos de capital importancia, como el de “arte” o “artista”. Estas ideas han servido para definir sujetos y corpus de estudio, así como para dar forma tanto al archivo como al canon, estableciendo qué puede ingresar en ellos y cómo, y qué no. Precisamente por este motivo aquello que se resiste a ser vinculado a un origen según los parámetros habitualmente establecidos por la disciplina, supone un desafío para los enfoques “tradicionales” de la historia del arte, ofreciendo, por ello, la oportunidad de ampliar horizontes. Los artículos de la sección monográfica del *Anuario* proponen una reflexión crítica sobre el marco establecido y, de modos diversos, se sitúan en la línea de aquellas investigaciones que contribuyen a su ensanchamiento. Gracias a ello se investigan prácticas llevadas a cabo por sujetos que, con frecuencia, han resultado silenciados, invisibilizados y/o mal representados por motivos de clase o género, y se pueden abordar objetos y problemas que se consideraban carentes de interés en otros tiempos.

En este sentido Núria F. Rius analiza las prácticas fotográficas anónimas desarrolladas en el periodo de entreguerras en España, el momento de la primera expansión masiva de las cámaras para aficionados. Se ocupa específicamente de dos modalidades de fotógrafo ambulante, el minutero y el cinetrista, así como de los primeros fotógrafos amateur. Estudiándolos a ellos y a sus fotografías (anónimas en su mayoría) persigue el objetivo de indagar acerca del perfil de los nuevos fotógrafos profesionales y aficionados que aparecieron en la época, así como acerca de los patrones visuales y las circunstancias y experiencias socio-afectivas que contribuyeron en la construcción de su método de representación fotográfica. Tal y como indica la autora, para ello parte de una aproximación teórica que considera la fotografía más allá de su instancia visual gracias a la perspectiva antropológica y materialista. Por su parte, Javier Fernández Vázquez sigue las vicisitudes de la biografía de los modelos en madera para la fundición de piezas de maquinaria de los Altos Hornos de Vizcaya. En éstas se cruzan, de una forma u otra, el trabajo industrial, el mundo del arte y la economía. ¿Qué lugar correspondería a dichos objetos una vez cerrada la empresa?, ¿el fuego, un almacén, una fábrica abandonada, una sala de exposiciones, un museo, el escaparate de un anticuario? A juicio del autor, uno de los factores determinantes en la orientación de la biografía de estas piezas ha sido su aparente anonimato. Paradójicamente ocurre que, en realidad, cada uno de estos objetos es único y lleva su autoría inscrita, si bien se trata de una autoría colectiva (de taller) que se indica siguiendo unos códigos ajenos a los del mundo de la creación artística. Esto habría permitido, entre otras cosas, la apropiación e invisibilización del trabajo y de las relaciones laborales de las comunidades obreras que las crearon desde el momento en que los modelos abandonaron su lugar en los Altos Hornos.

Es sobradamente conocida la aportación revolucionaria de los enfoques críticos del feminismo a la disciplina y a la creación artística. Siguiendo esta línea se sitúan claramente el primero y el último de los artículos del monográfico. Pablo Sánchez Izquierdo recupera los nombres de varias mujeres artistas que desarrollaron toda o una parte de su actividad creativa en Alicante desde finales del siglo XIX. En concreto dedica especial atención a las pintoras Laura García de Giner, Elena Santonja, Matilde Gamarra, Antonia Pando y Elena Verdes. El autor reconstruye sus trayectorias a partir del estudio de catálogos de exposiciones y publicaciones periódicas. También recupera los títulos y las descripciones de algunas de sus obras, así como las imágenes de tres pinturas de Laura García de Giner. A la superación de las trabas sociales a las que había de hacer frente cualquier mujer que quisiera desarrollar una carrera artística en esa época, así como a los prejuicios y tópicos sexistas habituales cuando se escribía sobre su obra, estas artistas tuvieron que vérselas además con un entorno “de provincias” que, según el autor, era aún más reacio a reconocer su valía a diferencia de lo ocurrido con muchos de sus colegas varones.

Finalmente Elena García-Oliveros presenta en su artículo algunos de los resultados de una investigación en la que tienen un papel muy importante las voces y los diálogos con las artistas para estudiar una serie de propuestas críticas feministas. La autora traza una línea que conecta los años setenta con el presente poniendo así en relación un nuevo género de arte público, exemplificado por las propuestas de Suzanne Lacy desde esos años hasta la actualidad, y el ciberfeminismo, uno de cuyos exponentes principales es Shu Lea Cheang. Como muestra la autora, en ambos casos se estaría buscando un cambio de paradigma en un sistema del arte sustentado en una estructura de legitimación patriarcal. Dado el importante papel que desempeña la noción de autoría en este sistema, las prácticas de ambas artistas logran problematizar este concepto, bien de forma directa (adoptando estructuras de autoría rompedoras), bien de modo indirecto, por ejemplo, porque su entrada en la institución fuerza una justificación tanto de que las piezas sean arte como de que sus autoras sean artistas.

SIN AUTOR

Pintoras de provincias, pintoras olvidadas. Las artistas en el Alicante del primer tercio del siglo XX (1894-1931)

Provincial women painters, forgotten painters. Women artists in Alicante in the first third of the XXth century (1894-1931)

Pablo Sánchez Izquierdo
Universidad de Valencia

Fecha de recepción: 27 de octubre de 2016
Fecha de aceptación: 29 de marzo de 2017

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 28, 2016, pp. 11-28
ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<https://doi.org/10.15366/anuario2016.28.001>

RESUMEN

En la última década ciertas investigaciones han puesto de manifiesto la necesidad de estudiar la figura de la mujer artista en España a lo largo de los siglos. Estos trabajos centran su atención en las grandes ciudades como centros culturales donde la presencia de artistas fue mayor que en las zonas provinciales. No obstante, en las urbes de menor tamaño también surgieron pintoras que encontraron dificultades iguales o incluso mayores que las mujeres que trabajaron en los grandes centros de producción artística. En este artículo expomos los ejemplos de cinco pintoras de Alicante que vivieron situaciones dispares y que con el paso del tiempo fueron olvidadas. Asimismo, proponemos el estudio de la prensa del momento como herramienta que nos permita aproximarnos al conocimiento sobre el posicionamiento de la sociedad alicantina respecto a las artistas y esbozar los motivos por los que estas pintoras no alcanzaron la fama en su época.

PALABRAS CLAVE

Pintoras. Alicante. Mujeres. Crítica de arte. Género.

ABSTRACT

In the last decade research has revealed the need to study women artists in Spain throughout the centuries. These studies focus on cultural centers where the presence of women artists was more numerous than in provincial areas. However, there were also women painters in smaller cities, who found the same or greater difficulties than women who worked in the centers of artistic production. In this paper, we present five examples of women painters who worked in Alicante (Spain), who lived disparate situations and were finally forgotten. We also propose the study of contemporary newspapers as a tool that allows us to approach the knowledge about the position of the society concerning women artists and to understand the reasons why these female painters did not achieve fame.

KEY WORDS

Female painters. Alicante. Women. Art criticism. Gender.

Pintoras capaces pero constreñidas por el decoro¹

Pese al paulatino progreso en el estudio de las artistas a lo largo de la historia, siguen existiendo interrogantes acerca de la realidad de las pintoras, escultoras y artesanas que han dado forma a multitud de propuestas plásticas a lo largo del tiempo. El caso español es verdaderamente significativo por la escasez de estudios y monografías que han intentado rescatar del olvido a las partícipes de la Historia del Arte, que siempre han permanecido a la sombra de los denominados “grandes maestros”².

En muchos casos quizás se deba a las dificultades de acceso a la información sobre artistas que, ya en su época, permanecieron silenciadas por la sociedad, a las que en ocasiones se les impidió el acceso a una formación reglada y que, cuando la obtuvieron, encontraron dificultades para alcanzar el mismo reconocimiento que los artistas varones pues mientras que unos practicaron la escultura y la pintura como oficio, las otras normalmente debieron compaginarlas como aficiones más allá de sus obligaciones del hogar, pese a que en muchos casos llegaran a participar en exposiciones de Bellas Artes a nivel local, regional e incluso nacional³. Del mismo modo, el impacto social alcanzado por pintoras y escultoras fue distinto al cosechado por los hombres, razón que explica que en su época se desconociesen sus avances y que, como consecuencia, hoy en día aún se ignore enormemente el papel desempeñado por las mujeres en la Historia del Arte⁴.

Resulta complicado presentar un marco de estudio relativo a amplio contexto geográfico, como podría ser España, aunque existen estudios que han abordado esta crucial cuestión para la historiografía del arte de manera detallada. En ellos se expone que, durante los siglos XIX y XX, la participación de las mujeres en la esfera artística del país fue habitual y que en muchas ocasiones lograron alcanzar el éxito a través de su obra, si bien tuvieron que lidiar con determinadas restricciones y fuertes prejuicios sociales⁵.

De hecho, la proliferación de pintoras en la España del primer tercio del siglo XX se debió, entre otros motivos, a la demanda de mejoras sociales y educativas para la mujer que reclamaban el reconocimiento como creadoras a artistas que hasta la fecha habían sido vistas únicamente como aficionadas. En este contexto fueron muchas las pintoras que decidieron concurrir a certámenes de Bellas Artes, aunque generalmente con temas considerados como adecuados para ellas⁶.

Así pues, gracias a los catálogos de estas exposiciones y a algunas investigaciones, se ha podido conocer el nombre de creadoras como María Luisa de la Riva (1859-1926), Fernanda Francés (1860-1938),

¹ La realización del presente trabajo ha sido posible gracias a la ayuda de la beca para la Formación del Profesorado Universitario del Ministerio de Educación y Cultura (convocatoria de 2014) bajo la dirección del doctor Amadeo Serra Desfilis y la doctora Teresa M. Sala García, a quienes agradecemos sus consejos y sugerencias.

² Patricia MAYAYO, *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid, Cátedra, 2003, pp.45-50. Sobre este tema resulta igualmente interesante consultar algunos trabajos de Pilar Muñoz relativos a la percepción de las artistas españolas a través de distintos textos y escritos de la primera mitad del siglo XX: Pilar MUÑOZ, “La polémica sobre las artistas plásticas en la literatura y los escritos de mujeres en la España del siglo XX”, *Revista internacional de culturas y literaturas*, nº 1 (2011), p. 71-74; Pilar MUÑOZ, “Las mujeres como creadoras en las artes plásticas según los textos de hombres y mujeres en la España de la primera mitad del siglo XX”, *Arenal: Revista de historia de mujeres*, nº 2 (2012), p. 393-413. Recomendamos también la lectura del trabajo de Gemaine Greer, donde se aborda el estudio de alguno de los obstáculos que tuvieron que sortear las mujeres artistas antes de 1950: Gemaine GREER, *Carrera de obstáculos. Vida y obra de las pintoras antes de 1950*, Madrid, Bercimuel, 2005.

³ Estrella DE DIEGO, *La mujer y la pintura del XIX español. Cuatrocientas olvidadas y algunas más*, Madrid, Cátedra, 2009, pp. 330-347; Linda NOCHLIN, “Why have there been no great women artists?”, en *Women, Art and Power and Other Essays*, Londres, Thames and Hudson, 1989, pp.145-177.

⁴ DE DIEGO, 2009, pp. 347-370.

⁵ Para una aproximación a la figura de la mujer pintora en la España de los siglos XIX y XX recomendamos la lectura de DE DIEGO, 2009; Vicent IBIZA i OSCA, *Dona i art a Espanya: Diccionari d'artistes abans de 1936*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2006a; Vicent IBIZA i OSCA, *Obra de mujeres artistas en los museos españoles. Guía de pintoras y escultoras: 1500-1936*, Valencia, Centro Francisco Tomás y Valiente UNED Alzira-Valencia, 2006b; Pilar MUÑOZ, “Mujeres en la producción artística española del siglo XX”, *Cuadernos de historia contemporánea*, nº28 (2006), pp. 97-117.

⁶ MUÑOZ, 2006, pp. 97-98.

Lluïsa Vidal (1876-1918), María Gutiérrez Blanchard (1881-1932), Maruja Mallo (1902-1955) o Remedios Varo (1908-1963) entre otras muchas. No obstante, a pesar de que las mujeres desempeñaron un papel destacado en la vida cultural y artística del primer tercio del siglo XX, sus nombres no suelen aparecer en la literatura artística o aparecen supeditados a los de los varones, dificultando el conocimiento de figuras cruciales para la historiografía artística.

La problemática del estudio de las artistas se acentúa a la hora de investigar en zonas alejadas de los grandes centros artísticos donde el número de pintoras, escultoras y artesanas era mucho más elevado. En esta línea, algunas investigaciones sostienen que el hecho de que hubiese un mayor número de mujeres artistas en las principales ciudades españolas se debió a la ubicación en ellas de academias, centros de venta y de exposición⁷.

Sin embargo, esto no debe hacernos perder de vista una cuestión fundamental: en ciudades de menor tamaño existieron igualmente mujeres artistas. Este es el caso de Alicante que, desde mediados del siglo XIX, experimentó un notable avance cultural promovido fundamentalmente por el desarrollo comercial de su puerto. Gracias al acondicionamiento de los fondeaderos, Alicante se convirtió en un lugar de intercambio comercial, humano y cultural. Como consecuencia de la importancia adquirida por el puerto de la ciudad la burguesía del entresiglos se trasladó a finales del siglo XIX a la fachada marítima alicantina, donde comenzaron a surgir espacios destinados al recreo de las clases altas como el Casino, centro cultural que acogió en sus salas a literatos, artistas e intelectuales del momento como Azorín, Gabriel Miró, Óscar Esplá, Germán Bernácer o Hermenegildo Giner de los Ríos quienes abogaron por el progreso social de la urbe⁸.

En esta línea es conveniente considerar cómo el avance cultural de la sociedad alicantina pudo facilitar el acceso de las mujeres a los círculos artísticos, aunque es bastante posible que estas encontrasen impedimentos mayores que aquellas radicadas en las grandes ciudades pues, aparte de luchar contra los prejuicios sociales (acentuados, si cabe, por reminiscencias provincianas del lugar en el que desarrollaron su carrera), la lejanía de los centros artísticos tradicionales les privó de hallar un mayor abanico de oportunidades en el mundo del arte. Esta es la razón por la que planteamos nuestro trabajo, queriendo contribuir al estudio de las mujeres pintoras sin dejar de llamar la atención sobre la vida artística de las provincias, donde igualmente se vivieron épocas de florecimiento cultural.

El estudio de Lorenzo Casanova y la renovación de la pintura alicantina

Al abordar el tema del papel desempeñado por las mujeres pintoras dentro de los procesos de renovación artística de la ciudad de Alicante desde finales del siglo XIX hasta el primer tercio del siglo XX, no podemos obviar la importancia que, en la época de entresiglos, alcanzó la escuela de Bellas Artes fundada por el pintor alcoyano Lorenzo Casanova en la capital de la provincia hacia 1887. La figura de este pintor, nacido en 1844 en Alcoy y fallecido en Alicante en el año 1900, ha sido estudiada en profundidad por algunos investigadores, que lo sitúan como un verdadero conocedor de la pintura de su momento gracias a su formación tanto en Valencia, donde fue alumno de Daniel Cortina, como en Madrid, bajo la supervisión de Federico Madrazo y siendo compañero de Eduardo Rosales y Mariano Fortuny. En Roma, a donde llegó

⁷ “Pel que respecta a la seuva distribució geogràfica, cal indicar en primer lloc el predomini del caràcter urbà de les artistes que mencionem, no és d'estranyar ja que serà a les principals ciutats on s'ubicaran els centres de formació (acadèmies), d'exposicions (museus i galeries privades) i venda (sales d'exposicions) de les obres d'art; però seran uns pocs d'aquests centres els qui coparan el major nombre d'artistes”. IBIZA i OSCA, 2006a, p. 20.

⁸ Sobre la importancia del puerto de Alicante a principios del siglo XX véase Irene GARCÍA ANTÓN, *La arquitectura de principios de siglo en Alicante y provincia*, Alicante, Excmo. Diputación Provincial de Alicante, 1980, pp. 52-58. Del mismo modo recomendamos la lectura de Carlos MATEO MARTÍNEZ (coord.), *Los inicios de la modernización en Alicante, 1882-1914*, Alicante, Caja de Ahorros del Mediterráneo, 1999.

becado por la Diputación de Alicante en 1873, coincidió con pintores españoles contemporáneos de renombre como Joaquín Agrasot, Ignacio Pinazo o José Benlliure Gil⁹.

La importancia de Casanova para esta investigación reside en la academia que fundó en Alicante a finales del siglo XIX y que fue estudiada en la década de los ochenta de la pasada centuria. En estos trabajos se estableció una serie de biografías de todos aquellos artistas que se formaron en la escuela del maestro alcoyano hasta 1900, año de su muerte. De entre todos los artífices que estudiaron con Casanova cabe destacar a varios como Heliodoro Guillén Pedemonti (1863-1940), Lorenzo Pericás (1868-1912), Andrés Buñor (1877-1943) o Lorenzo Aguirre (1884-1942). No obstante, más allá de todos estos pintores y escultores, intuimos que Lorenzo Casanova también formó a mujeres en las Bellas Artes tal y como se desprenden de algunas descripciones de su estudio, como la que realizó en 1894 el poeta Carmelo Calvo en su obra *Bocetos y Episodios* donde señalaba que:

Tener en su estudio, manejando el lápiz ó el pincel, un grupo de niñas en el que no se sabe qué admirar más si la hermosura de su rostro ó la belleza de su alma, dibujando el perfil de un ángel ó tomando de la paleta el aterciopelado color con el que se cubre el cuerpo de una virgen, ese es un goce que solo es permitido disfrutar á los maestros del arte¹⁰.

Sea como fuere, Casanova atrajo a su estudio a un grandísimo número de jóvenes aprendices del arte, tanto mujeres como hombres, y trató constantemente de proporcionarles plataformas desde las que pudiesen dar a conocer las capacidades artísticas que desarrollaron en su estudio. Tal fue el caso de la Exposición de Bellas Artes de Alicante de 1894 que organizó gracias al patronazgo de la Sociedad Económica de Amigos del País¹¹. En ella expusieron tanto los alumnos de Casanova como artistas llegados de otros puntos de España y, pese a que el triunfo y el reconocimiento quedó reservado principalmente a los participantes masculinos, la presencia de pintoras también fue significativa.

La Exposición Provincial de Bellas Artes de Alicante en 1894. Participación femenina en la categoría de pintura

Uno de los grandes logros de Lorenzo Casanova durante los años en los que permaneció activo en Alicante (1885-1900) fue la organización de una Exposición de Bellas Artes bajo la supervisión de la Sociedad Económica de Amigos del País en 1894¹². Dicho certamen atrajo algunos de los más importantes artistas del momento a la ciudad, como Joaquín Sorolla, Ignacio Pinazo, Joaquín Agrasot, o Fernando Cabrera, que finalmente se alzaría con la primera medalla en la categoría de pintura. En la organización de tal evento residía la intención de Casanova de descubrir los avances de sus discípulos en su escuela, cuyos nombres fueron recogidos por gran cantidad de periódicos¹³. En ellos llama notablemente la atención que sólo se mencionara a los artistas masculinos mientras que en el caso de las mujeres únicamente se nombró a Laura García de Giner¹⁴. No obstante, al estudiar el catálogo de la exposición descubrimos que fueron

⁹ Sobre la figura de Lorenzo Casanova Ruiz recomendamos la lectura de: Adrián Espí VALDÉS, *Lorenzo Casanova y su “círculo” alicantino de pintores y escultores*, Alicante, Caja de Ahorros Provincial de Alicante, 1983.

¹⁰ Carmelo CALVO, *Bocetos y episodios*, Alicante, Tip. de Such Serra y Cía., 1894, p. 8. Recurso disponible en la biblioteca Gabriel Miró de la fundación Caja Mediterráneo en Alicante. Signatura: 116-509-31.

¹¹ ESPÍ VALDÉS, p. 43-46.

¹² El catálogo de dicho certamen se encuentra disponible en la biblioteca Gabriel Miró de la fundación Caja Mediterráneo en Alicante, Signatura: 74-292-45: SOCIEDAD ECONÓMICA DE AMIGOS DEL PAÍS DE ALICANTE, *Catálogo de la Exposición de Bellas Artes de Alicante celebrada en junio de 1894*, Alicante, Establecimiento Tipográfico de A. Reus, 1894, pp. 18-19.

¹³ ESPÍ VALDÉS, 1983, p. 43-44.

¹⁴ “Exposición de Bellas Artes de Alicante”, *El Imparcial* (Madrid), nº 9771, 26 de julio de 1894, p. 1.

bastantes más las mujeres que se presentaron al certamen, siendo estas un total de siete¹⁵. De entre ellas únicamente dos provenían de Alicante: Laura García de Giner y Marta Mallié, dato que genera confusión al ser comparado con los testimonios del poeta Carmelo Calvo, quien en su escrito *Bocetos y Episodios* sostuvo que en el estudio de Casanova estudiaban bastantes niñas¹⁶.

No ponemos en duda las palabras de Carmelo Calvo, aunque resulta curioso que si bien él afirmaba que eran varias las mujeres que estudiaron pintura con Casanova sólo dos se presentasen a la exposición alicantina. Evidentemente, no podemos dejar de plantear la posibilidad de que los prejuicios sociales hacia las artistas hubiesen impedido los intentos de otras pintoras por exponer en dicho certamen; pero tampoco podemos dejar de sopesar la posibilidad de que García y Mallié fuesen las dos pioneras que hubiesen abierto las puertas del estudio de Casanova a un número mayor de jóvenes aprendices. De hecho, los testimonios del poeta Calvo fueron recogidos en 1894, el mismo año de la exposición, por lo que algunas de las niñas mencionadas por él apenas tendrían la edad suficiente para haber expuesto obra junto al resto de participantes.

Respecto al total de mujeres que expusieron en el certamen, no todas fueron premiadas pero debemos señalar que, de las siete expositoras que se han documentado en Alicante en 1894, tres sí fueron galardonadas: la ya mencionada Laura García de Giner, Emilia Alejandro y Fernanda Francés¹⁷. Estos logros no alcanzaron la importancia de las hazañas de los hombres artistas, quienes pudieron ver cómo los distintos periódicos de la ciudad comenzaron a dar noticia de sus obras, a diferencia de las mujeres que permanecieron silenciadas como artistas.

Queda por resolver la incógnita de por qué desde Alicante no se sintió ningún interés por relatar las hazañas de sus artífices femeninas, mientras que fueron frecuentes las noticias que relataban los avances de los distintos pintores y escultores que, de forma análoga a algunas mujeres, enviaron obras a certámenes nacionales o protagonizaron exposiciones dentro de la misma ciudad. Por esta razón nos planteamos como necesario el estudio de cinco pintoras que nos aproximen al conocimiento del papel de las artistas en Alicante desde finales del siglo XIX hasta la década de los años treinta de la centuria siguiente.

En este sentido resultan interesantes las figuras de Laura García de Giner, quien pese a formarse como pintora en un entorno familiar favorable y relacionado con la Institución Libre de Enseñanza no alcanzó fama en Alicante; Elena Santonja, la primera mujer que recibió crítica artística dirigida a su obra; Matilde Gamarra, única mujer que consta en los registros de solicitudes de becas artísticas de la Diputación de Alicante; y Antonia Pando y Elena Verdes, que progresaron fuera de Alicante pero recibieron críticas desiguales a las dirigidas hacia los pintores tras su regreso a su ciudad natal.

Laura García de Giner

Prácticamente todos los alumnos de Casanova fueron hombres. Sin embargo, sabemos que el pintor alcoyano también formó mujeres, como Laura García de Giner de los Ríos (nacida Laura García Hoppe), esposa del pedagogo andaluz Hermenegildo Giner de los Ríos, quien fue catedrático de Enseñanza Secundaria en Alicante durante los últimos años del siglo XIX¹⁸.

¹⁵ De Alicante expusieron obra Laura García de Giner (natural de Málaga) y Marta Mallié (natural de Cette, Francia), de Madrid acudieron Emilia Alejandro y Robles e Isabel Baquero y Rosado, desde Cádiz asistió Elena Álvarez de Cortázar (natural de Manila), Fernanda Francés de Valencia, María Lomellino desde Palma de Mallorca. SOCIEDAD ECONÓMICA DE AMIGOS DEL PAÍS DE ALICANTE, 1894.

¹⁶ Véase el testimonio documental recogido en la nota 10.

¹⁷ Fernanda Francés fue condecorada con Medalla de Plata, mientras que Laura García y Emilia Alejandro obtuvieron Mención Honorífica: "Noticias locales y regionales", *El alicantino: diario católico*, nº 1916, 8 de julio de 1894, p. 3.

¹⁸ ESPÍ VALDÉS, 1983, p. 245-247.

El enlace matrimonial entre Laura García y Hermenegildo Giner de los Ríos pudo fortalecer el interés de la primera por la pintura si tenemos en cuenta que su marido fue un importante estudioso de la Historia del Arte, que incluso escribió manuales para su estudio¹⁹. Por otro lado, pese a que un gran número de mujeres pertenecientes a las clases acomodadas de la sociedad practicaran la pintura como afición y como complemento a sus quehaceres domésticos²⁰, nos planteamos la posibilidad de que Laura García cultivase esta práctica apoyada por las creencias de su entorno, tan próximo a la Institución Libre de Enseñanza. De hecho, Hermenegildo Giner de los Ríos, al igual que su hermano Francisco²¹, se mostró bastante interesado en la educación secundaria de la mujer con el fin de proporcionarle la cultura necesaria que garantizase su progresión en la sociedad²².

Se conoce que Laura García fue discípula de Casanova por un artículo publicado por la pintora en 1908, ocho años después de la muerte del maestro²³. En el escrito la artista explica que, tras nueve años viviendo fuera de Alicante, regresa a la ciudad para dirigirse nostálgica al estudio de quien fue su maestro. Como podemos observar en esta valiosa fuente, Laura García se deshace en elogios hacia Casanova:

[...] Casi nunca cojía [sic] la paleta para correjir [sic.] un defecto ni para enseñarnos *una manera*, pero con su palabra ardiente, insinuante y clara todos nos sentíamos contagiados de su entusiasmo, nos juzgábamos capaces de algo grande, nos entregábamos con frenesí al trabajo, sin fatiga, sin desmayos como el que cumple con un deber, solo porque él nos decía que el arte era hermoso porque es difícil porque cuesta muchas luchas, y amarguras y desalientos [...]²⁴.

Pero, más allá de las palabras que Laura García dedica a Casanova, este artículo nos permite averiguar que su actividad artística no se desarrolló únicamente en Alicante pues, como ella misma señala, antes de formarse en la academia del pintor alcoyano se formó en otros estudios:

[...] Estaba en la época de mis mayores entusiasmos artísticos. En Madrid había dejado en la Exposición cuatro retratos al pastel; concluía mis lecciones de paisaje con Ferri; las había dado antes de dibujo lineal y de modelado con Edmundo Lozano; acababa de visitar el Estudio de Sala; en una palabra, en medio de la prosa y la aridez de mi nueva vida de provincia mi único refugio era el arte [...]²⁵.

Este testimonio nos aproxima a la realidad que vivieron multitud de mujeres durante los siglos XIX y XX en España pues, pese a que García se nos muestra como una pintora activa a través de este testimonio, quizás tuviese dificultades para acceder a una educación artística oficial por los prejuicios sociales que impedían el progreso de la mujer dentro de la “vida de provincia”²⁶.

¹⁹ Hermenegildo GINER DE LOS RÍOS, *Manual de estética y teoría del arte e historia abreviada de las artes principales*, Madrid, Sáenz de Jubera Hermanos Editores, 1894. M^a Rosario Caballero escribió un artículo en el que señalaba que Hermenegildo Giner mostró el desarrollo alcanzado por la Historia del Arte en España a finales del siglo XIX. El erudito andaluz renovó la visión romántica e idealizada del arte mediante un nuevo punto de vista más cercano a las corrientes positivistas. M^a Rosario CABALLERO, “El primer Manual de Historia del Arte con destino al Bachillerato. Su autor: Hermenegildo Giner de los Ríos”, *Imafronte*, nº 15 (2000-2001), pp. 17-28.

²⁰ DE DIEGO, 2009, pp. 230-247.

²¹ Sobre Laura García y Hermenegildo Giner de los Ríos y sobre su matrimonio y descendencia, véase Antonio JIMÉNEZ-LANDÍ, *La institución Libre de Enseñanza y su entorno. Tomo III. “Periodo escolar 1881-1907”*, Madrid, Editorial Complutense, 1996, p. 392.

²² Teresa MARÍN ECED, *Innovadores de la educación en España: becarios de la Junta para Ampliación de Estudios*, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1991, pp. 132-133.

²³ ESPÍ VALDÉS, 1983, pp. 245-247.

²⁴ “Visita a casa del maestro”, *Diario de Alicante*, nº 337, 12 de marzo de 1908, p. 1.

²⁵ “Visita a casa del maestro”, *Diario de Alicante*, nº 337, 12 de marzo de 1908, p. 1.

²⁶ Respecto a este tema, recomendamos la lectura de DE DIEGO, 2009, p. 265-268. En este estudio se señala que, debido a la existencia de clases de desnudo, en ocasiones las mujeres se veían privadas de poder asistir a las aulas de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado.

No obstante, y pese a las dificultades que Laura García pudiese haber tenido para progresar como pintora, sabemos gracias a la prensa de la época que recibió Menciones Honoríficas en algunos de los certámenes en los que participó, pues los diarios *El Alicantino* y *El Liberal* (este último de Madrid) señalaron en 1894 que la pintora había recibido la condecoración de Mención Honorífica en la Exposición Provincial de Alicante de ese mismo año²⁷.

Se conservan algunos testimonios que, junto al catálogo de la exposición alicantina, indican el nombre de las obras que presentó a las distintas exposiciones en las que participó. Tal es el caso de *Pintores Malagueños* de Antonio Cánovas del Castillo, quien afirma que García “[...] llevó a la Exposición de Alicante (1894) un dibujo al pastel *Dama del tiempo de Luis XV* y un capricho titulado *Mandolinata* [...]”²⁸. Estas obras son las que se indican en el catálogo de la exposición, aunque por desgracia desconocemos su aspecto y su paradero actual²⁹.

En 1896 obtenemos la última noticia de la pintora en Alicante, que se recogió en la revista *El Ateneo*. En ella se afirmaba que, desde Alicante, y conjuntamente a la obra de pintores como Fernando Cabrera o Heliodoro Guillén, se había enviado un óleo de Laura García titulado *La vuelta del campo* a la Exposición de Bellas Artes e Industrias de Barcelona³⁰. Esta misma noticia, por otro lado, nos sirve para conocer el nombre de otra pintora local que enviaría sus obras a la misma muestra: Marta Mallié³¹.

Antes de esta última mención a García, sorprende comprobar cómo desde Alicante también se silenciaron los grandes logros a los que se refería la artista en su artículo sobre Casanova, como su presencia en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1895. Resulta llamativo que desde Alicante no se publicitara la participación de Laura García en unos años muy cercanos a los de su residencia en la ciudad³²; pero más impactante es comprobar que en periódicos de otras ciudades sí que se habló de esta pintora como participante en el certamen³³.

García también concurriría a la Exposición Nacional de 1901 y, pese a que la prensa alicantina no publicitó su participación en el certamen, hubo revistas y periódicos de otras ciudades que sí la mencionaron. Tal es el caso de *El Heraldo de Madrid* y *El Imparcial*, en cuyas ediciones sólo se nombraba a la pintora³⁴, o de *El Globo*, donde se indicaba que en la sexta sala de la muestra destacaba “[...] uno de los mejores retratos de la Exposición, debido al pinzel de una verdadera artista: Laura García de Giner. [...]”³⁵.

No hemos encontrado datos objetivos que aporten luz sobre las razones por las que desde Alicante se ignoraron sus logros en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes de 1895 y 1901, aunque lo más probable es que este hecho se deba a su mudanza a Barcelona en 1898. No obstante, no debemos olvidar lo constreñida que se encontró la figura de la artista durante los siglos XIX y XX por las nociones acerca del decoro femeni-

²⁷ *El Alicantino. Diario Católico*, 8 de julio de 1894, nº 1916, p. 3; *El Liberal*, 13 de septiembre de 1894, nº 5458, p. 3.

²⁸ ANTONIO CÁNOVAS DEL CASTILLO, *Apuntes para un diccionario de pintores malagueños del siglo XIX*, Madrid, Imprenta de Antonio G. Izquierdo, 1908, p. 22.

²⁹ SOCIEDAD ECONÓMICA DE AMIGOS DEL PAÍS DE ALICANTE, 1894, pp. 18-19.

³⁰ *El Ateneo*, 20 de abril de 1896, nº 8, p. 79.

³¹ Marta Mallié, que también había participado en la exposición alicantina de 1894 pero de quien, desafortunadamente, no hemos recabado más datos.

³² No sabemos con total seguridad en qué año llegó la pintora a Alicante ni cuándo abandonó la ciudad. Sin embargo, seguramente lo hiciese con su marido Hermenegildo Giner de los Ríos y, gracias a la prensa de la época, sabemos que este tomó posesión de la cátedra de Retórica y Poética del Instituto Provincial de Alicante el día 25 de noviembre de 1890, fecha en la que posiblemente el matrimonio se instaló en la urbe (“Noticias locales y regionales”, *El Alicantino. Diario Católico*, 29 de noviembre de 1890, nº 859, p. 2). Por otro lado, existen noticias que nos permiten conocer que el traslado de la familia de Hermenegildo Giner de los Ríos y Laura García a Barcelona se efectuó a principios de 1898 cuando este obtuvo la cátedra de Psicología en un instituto de dicha ciudad, quedando vacante la plaza que ocupó en Alicante (“Propuesta”, *El Graduador: periódico político y de intereses materiales*, 15 de enero de 1898, nº 19456, p. 2).

³³ *El Imparcial*, 12 de junio de 1895, nº 1090, p. 1; *La Dinastía*, 18 de junio de 1895, nº 5480, p. 1.

³⁴ *El Heraldo de Madrid*, 29 de abril de 1901, nº 3819, p.3; *El Imparcial*, 29 de abril de 1901, nº 12229.

³⁵ *El Globo*, 23 de junio de 1901, nº 9330, p. 1.

no y del confinamiento al ámbito doméstico³⁶. Sin ir más lejos, en 1910 encontramos una sátira de la mujer pintora en el diario *El Pueblo de Alicante*, titulada “Entre col y col...” que puede ser ilustrativa de la opinión generalizada que merecían las artistas en la ciudad. Esta relataba el diálogo entre un hombre y su cocinera:

¡Oh, las artistas!
 X. se ha casado con una pintora.
 – Pero muchacha, –grita impaciente a la cocinera–, ¿no se come hoy en esta casa? Van a dar las tres.
 – Dispense usted señorito; la señora se ha llevado toda la compra para pintar un bodegón³⁷.

Lo cierto es que, si bien resulta curioso el escaso interés que suscitaron los logros pictóricos de Laura García en Alicante durante el tiempo que la misma permaneció afincada en la ciudad, las notas de prensa sobre ella aumentaron cuando fijó su residencia en Barcelona, pero no para alabar sus pinturas sino para dar noticia del éxito que comenzó a cosechar como escritora³⁸. Desde 1896 hasta 1908 las noticias sobre García fueron inexistentes en la prensa alicantina y su reaparición en los periódicos se produjo apenas un mes antes de que se publicaran sus recuerdos del taller de Lorenzo Casanova que ella misma había escrito desde la ciudad condal.

Ignoramos si los periodistas alicantinos habían olvidado a la pintora desde que marchó a Barcelona hasta su vuelta a Alicante, pero lo cierto es que esta ya había publicado bastantes novelas antes de 1908 como puede adivinarse al consultar los numerosos periódicos de toda España que, desde 1902, regalaron sus obras con la compra del diario³⁹. De hecho, parece ser que Laura García logró alcanzar con sus novelas un éxito superior al que logró con sus pinturas.

En *La Revista Blanca* se publicó un artículo en 1903 titulado “El feminismo en España” donde se ponía de manifiesto la necesidad de apoyar la “elevación moral e intelectual de la mujer” y se repasaban algunos de los logros más importantes alcanzados por mujeres en los distintos ámbitos culturales. De entre estos se destacaba la literatura, señalando que “las mujeres españolas que escriben con discreción y sabiduría son muchas” e incluyendo a Laura García de Giner como una de estas⁴⁰.

Un dato que apoya la teoría de que Laura García obtuvo mayor reconocimiento como escritora que como pintora es que, mientras que las reseñas sobre sus cuadros fueron breves o inexistentes en la prensa del momento, sus libros sí que captaron la atención de los críticos literarios de los distintos periódicos⁴¹. De entre las recensiones que más han llamado nuestra atención quisiéramos destacar una publicada en *La Lectura* (Madrid), en la que se comenta la obra *La Samaritana*⁴². Los rasgos de esta novela coinciden con el tipo de literatura practicada por las mujeres durante los últimos decenios del siglo XIX y las primeras décadas del siglo XX: una cruel historia de amor de una mujer no correspondida que se lamenta de su destino pero que nunca se rebela contra el patriarcado⁴³.

³⁶ MAYAYO, 2003, pp. 40-44.

³⁷ *El Pueblo*, 13 de octubre de 1910, nº 157, p. 3.

³⁸ “Notas bibliográficas. ‘El hogar y el trato social’ de Laura García de Giner”. *Diario de Alicante*, 2 de abril de 1908, nº 44, p. 1.

³⁹ Hemos localizado numerosos periódicos españoles que regalaban las novelas de Laura García como *La Esquella de la Torratxa* (Barcelona), *Las Provincias* (Valencia), *La Correspondencia de España* (Madrid), *El Castellano* (Salamanca), *La Ilustración Artística* (Barcelona), *La Lectura. Revista de Ciencias y de Artes* (Madrid), *El Álbum Iberoamericano* (Madrid), *La Ilustración Española y Americana* (Madrid), *El Imparcial* (Madrid) o *Luz* (Madrid).

⁴⁰ “El feminismo en España”. *La Revista Blanca. Publicación quincenal de Sociología, Ciencia y Arte*, 15 de julio de 1903, nº 168, pp. 783-784.

⁴¹ En cuanto a la producción literaria de Laura García recomendamos la lectura de Laura GARCÍA DE GINER, *La Samaritana*, Barcelona, Antonio López Editor, 1902; Laura GARCÍA DE GINER, *El hogar y el trato social*, Barcelona, Antonio López Editor, 1907.

⁴² Pedro GONZÁLEZ-BLANCO, “La Samaritana. Novela original de Laura García de Giner.- ‘Colección Diamante’ Antonio López, editor: Barcelona”. *La Lectura. Revista de Ciencias y de Artes*, Año III, Tomo primero, enero de 1903, pp. 621-622.

⁴³ Sobre los rasgos de las novelas escritas por mujeres a finales del siglo XIX recomendamos la consulta de Pilar FOLGUERA, ¿Hubo una Revolución Liberal Burguesa para las mujeres? (1808-1868), en P. Folguera, E. Garrido y M. Ortega (eds.), *Historia de las mujeres en España*, Madrid, Síntesis, 1997, pp. 421-450. En cuanto a la obra de Laura García véase Laura García de Giner, 1902.

Todo esto nos hace ver que la situación de Laura García de Giner, pese a que estuviese ligada al entorno de la Institución Libre de Enseñanza, no distaba mucho de la realidad de las mujeres del entresiglos. Como otras muchas, García quizás no pudiera dedicarse profesionalmente a la pintura por los prejuicios sociales del momento. No obstante, sí que obtuvo retribuciones económicas por la escritura, oficio bien visto para las mujeres gracias a la pujanza de las formas liberales en el siglo XIX y al prestigio literario del romanticismo⁴⁴. Aunque Laura García obtuvo mayor reconocimiento como escritora que como pintora, no dejó de pintar tras su marcha a Barcelona. De hecho, hemos rescatado algunos testimonios y escritos que atestiguan que continuó dedicándose a esta labor y nos permiten estudiar el tipo de pintura que practicó.

La obra pictórica de Laura García de Giner

Gracias a las fuentes utilizadas en el estudio de la figura de Laura García de Giner conocemos el nombre de algunas de las obras que presentó a las distintas exposiciones celebradas a nivel local y nacional entre 1894 y 1896. Los nombres que nos ofrecen algunos autores coetáneos a la artista son variados y van desde el retrato (como es el caso de la obra que presentó a la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1895) hasta la escena costumbrista según se deduce del título *La vuelta del campo*, pasando por otros como *Mandolinata* o *Dama del tiempo de Luis XV*.

Esta última pintura parece estar en consonancia el mercado internacional de la *high class painting*, pues sugiere la representación de una escena de corte del siglo XVII, siendo este un tema que gozó de amplia aceptación por buena calidad y escasa complejidad temática. En este sentido debemos valorar la figura de Laura García de Giner como una pintora que buscó posicionarse en el mercado del arte con escenas del gusto del gran público. Lamentablemente, los pocos datos conservados sobre su carrera artística no nos permiten afirmar con seguridad si lo consiguió, aunque la paulatina desaparición de su nombre en las fuentes que hemos manejado augura que le resultó complicado triunfar en el mundo de las artes plásticas.

Volviendo al corpus de obras que integran la producción conocida de Laura García, algunas investigadoras han aportado luz a la trayectoria pictórica de Laura García. Estas autoras señalan que la obra que la pintora envió a la Exposición Nacional de 1895, y que aparecía mencionada en la prensa de la época como un retrato de notable calidad, se tituló *La niña de las cerezas*. De igual manera, indican que al certamen nacional de 1901 presentó el *Retrato de M.M.R.*⁴⁵. Pese a todo, y al igual que en los casos anteriormente citados, carecemos de imágenes que nos permitan conocer cómo eran estas obras, siendo más importante para nosotros *La niña de las cerezas* puesto que por la cronología posiblemente fuese pintada en Alicante.



Fig. 1. Laura García de Giner, *Gladiador muerto*, 1898, óleo sobre lienzo. 58x73 cm., colección particular.

⁴⁴ FOLGUERA, 1997, pp. 433-434.

⁴⁵ Matilde LÓPEZ TORRES, "La mujer en la docencia y la práctica artística en Andalucía durante el siglo XIX", Tesis doctoral, Málaga, Universidad de Málaga, 2007, p. 500.

⁴⁶ Laura LA LUETA y Laura MERCADER, "Les artistes irrumpen en la política sexual. Quatre exposicions femenines d'art a la sala Parés de Barcelona (1896 -1900)", en II Congreso Internacional *Coup Defouet*. (Barcelona, 25-28 de junio de 2015), (en prensa); LÓPEZ TORRES, 2007, p. 500.



Fig. 2. Laura García de Giner, *El millor adorno*, 1903. Reproducida en la revista *Almanach de L'Esquella de la Torratxa per a 1903*, Barcelona, 1903, p. 112.



Fig. 3. Laura García de Giner, *Fidelitat*, 1906. Reproducida en la revista *Almanach de L'Esquella de la Torratxa per a 1906*, Barcelona, 1906, p. 80.

Por otro lado, estas investigaciones sitúan a Laura García de Giner como participante en las dos exposiciones femeninas que se celebraron en la Sala Parés de Barcelona en los años 1898 y 1899 coincidiendo con la llegada de la familia Giner a la ciudad. En estas ocasiones las obras presentadas fueron *Paisaje* y *El Timbaler*, en 1898, y *Gladiador Muerto* en 1899⁴⁶. De todas ellas es la última sobre la que nos gustaría llamar la atención pues hemos encontrado datos que señalan que una obra titulada *Gladiador* y firmada por Laura García fue subastada en 2015, lo que nos permite relacionarla con la pintura expuesta en la sala Parés y conocer de primera mano su aspecto (fig. 1)⁴⁷.

En la obra únicamente figura el gladiador abatido, mientras que el fondo se solucionó con un color ocre aplicado de forma uniforme, de tal manera que al espectador le parece ver al gladiador en la arena. Esta pintura nos aproxima a la producción de Laura García aunque, por su temática tan alejada de los géneros reservados a las mujeres en el siglo XIX, creemos que no es representativa del corpus total de su obra.

Sabemos igualmente que colaboró para la revista catalana *L'Esquella de la Torratxa*, que incluyó en sus páginas algunas de sus obras. Hasta la fecha hemos encontrado dos, tituladas *El millor adorno* (fig. 2) y *Fidelitat* (fig. 3)⁴⁸. La primera de ellas nos presenta a una niña con un lazo en su pelo cubriéndose con unas telas. Ante ella, y sobre un cojín observamos un abanico y unas flores que no podemos identificar debido a la poca calidad de la imagen en blanco y negro. Seguramente estas flores guardasen un significado respecto a alguna de las virtudes que en la época se presuponían para las mujeres como la castidad, la pureza, la inocencia o la fidelidad pero, a falta de encontrar imágenes de mejor calidad, el mensaje que se quisiese transmitir con estas sigue siendo una incógnita. Respecto a qué podría ser el adorno

⁴⁷ Sabemos que fue subastada en junio de 2015 en *Isbilya Subastas* (Sevilla) por un precio de 400€. Véase “Remates de las obras de Laura García de Giner”, *Artprice* [en línea], <http://es.artprice.com/artista/190067/laura-garcia-de-giner/lotes/pasado> [Consulta: 17 de febrero de 2016].

⁴⁸ La obra *El millor adorno* (*El mejor adorno*) se reprodujo en *Almanach de la Esquella de la Torratxa per a 1903*, Barcelona, 1903, p. 112. *Fidelitat* (*Fidelidad*) apareció en *Almanach de la Esquella de la Torratxa per a 1906*, Barcelona, 1906, p. 80.

al que se refiere el título, un pie de foto nos saca de dudas afirmando que “Per una mare no es pas el que’s veu davant, sino el que s’amaga darrera [sic.]”⁴⁹. Este dato nos hace ver que, pese a que la posibilidad de que se remitiese a virtudes asociadas a la mujer, el verdadero tema de la obra estaba más relacionado con la maternidad, lo cual no hace sino aproximarla a la esfera social de lo femenino.

En *Fidelitat*, Laura García de Giner volvió a colocar una niña como figura central de la composición, aunque esta vez plenamente visible y sosteniendo un Perrito entre sus brazos. De nuevo, el título ofrece la posibilidad de jugar con varias interpretaciones aunque, del mismo modo que en *El millor adorno*, se incorporó un pie de foto que permite establecer hipótesis respecto al significado de la pintura: “No sé perque diuhen que’l gos es el millor amich del home... ¡Jo no soch pas home! [sic.]”⁵⁰, lo que podemos interpretar como que el perro es leal a hombres y mujeres por igual o, estableciendo un juego de palabras que interpreta al perro como la fidelidad, haciendo ver que esta virtud debía caracterizar el comportamiento de la mujer hacia el varón y no tanto al revés.

Sin ir más lejos, la pintura se acompañaba de una breve pieza teatral titulada *L’amich Cirera* que narraba cómo una mujer descubría la infidelidad de su marido, pero este se las ingenia para conseguir el perdón. Por lo tanto, según reza el pie de foto, el perro o la fidelidad, si en este caso trazamos una analogía, no es algo propio de los hombres, pero sí debe serlo de las mujeres que incluso perdonan el engaño de sus maridos⁵¹. De este modo podríamos afirmar que en estas dos obras de Laura García se representaba, sutilmente, los modelos de conducta femeninos de la época.

Laura García de Giner marchó a Barcelona en 1898 dejando atrás una etapa de su vida residiendo en Alicante, ciudad donde no recibió un trato como artista similar al que sí que recibieron muchos pintores y escultores locales que vieron sus obras expuestas en negocios particulares, en exposiciones colectivas e individuales y que recibieron grandes elogios de la prensa local. La historia tardaría en cambiar y, entre tanto, con la entrada del siglo XX, Alicante acogió una nueva Exposición Provincial en 1903 donde igualmente participaron algunas mujeres, pero en la que a ninguna se le prestó especial atención.

La historia se repite: pintoras olvidadas en la Exposición Provincial de Bellas Artes de 1903

No hemos conseguido hallar el catálogo de la exposición, por lo que no podemos establecer con exactitud cuántos pintores y escultores participaron en el certamen, ni sabemos a ciencia cierta su procedencia geográfica. Sin embargo, sí que han llegado hasta nosotros algunos testimonios de prensa que recogen el listado de premiados en el concurso. De nuevo, el número de mujeres participantes fue bastante elevado y algunas de ellas resultaron premiadas⁵².

La fuente más cercana que se ha encontrado al catálogo del certamen de 1903 es una crítica sobre la misma publicada en la revista *Museo Exposición* en el mes de agosto⁵³. En ella se habla de los cuadros más notables, incluyendo entre ellos obras de las pintoras Josefina Gutiérrez, Catalina García Trejo, Virginia

⁴⁹ “Para una madre no es lo que se ve delante, sino lo que se esconde detrás”. Nota recogida en *Almanach de la Esquella de la Torratxa per a 1903*, Barcelona, 1903, p. 112.

⁵⁰ “No sé por qué dicen que el perro es el mejor amigo del hombre... ¡Si yo no soy hombre!”. Nota recogida en: *Almanach de la Esquella de la Torratxa per a 1906*, Barcelona, 1906, p. 80.

⁵¹ La obra *El amich Cirera* (*El amigo Cirera*) se encuentra reproducida en: *Almanach de la Esquella de la Torratxa per a 1906*, Barcelona, 1906, pp. 78-82.

⁵² “Exposición Provincial”, *La Correspondencia de Alicante*, 28 de agosto de 1903, nº 6876, p. 3. De la capital de la provincia hemos recogido los nombres de Virginia Farach, Josefina Gutiérrez y Josefa Tato, que consiguieron Tercera Medalla; y Delfina Pérez, Catalina García, María Luisa Elizacíñ y Elisa Elizacíñ, quienes obtuvieron menciones honoríficas. Por otro lado, desde Elda acudió Salud Martínez, recibiendo también una mención honorífica.

⁵³ “Visitas á la Exposición Provincial”, *Museo-Exposición*, 16 de agosto de 1903, nº 82, pp. 229-240.

Farach, Ramona Vives y Soledad Valentín, que llaman la atención por ser las cuatro únicas mujeres referenciadas en el artículo pese a que el número total de participantes femeninas rondaría la decena. Todas ellas presentaron cuadros de flores, un tema reservado a las mujeres por considerarse este adecuado a su condición social que distaba mucho de los géneros cultivados por los artistas varones.

Lamentablemente, del mismo modo que les sucedió a las pintoras que acudieron a la exposición de 1894, los nombres de estas artistas han caído en el olvido con el paso de los años, aunque no sabemos las razones exactas que lo expliquen. Es cierto que muchos de los hombres que concurrieron al certamen tampoco son reconocidos pintores a día de hoy, pero no todos sus nombres se han borrado de la memoria. De aquella exposición perviven en los museos y en la memoria de los alicantinos nombres como los de Lorenzo Aguirre, quien años más tarde llegaría a ser un reputado cartelista y pintor, o Emilio Varela que incluso ha llegado a ser nombrado hijo predilecto de la ciudad y de la provincia⁵⁴.

Parece ser que en la ciudad pervivían los prejuicios de finales del siglo XIX que impidieron que pintoras como Laura García de Giner alcanzaran el éxito en Alicante, pues las artistas que la sucedieron obtuvieron menos visibilidad que los artistas masculinos que por aquella época seguían disfrutando de la fama local y, en algunos casos, de reconocimiento a nivel nacional e internacional⁵⁵.

La situación no cambió hasta mediados de la primera década del siglo XX, cuando entre todos los pintores y escultores que se encontraban exponiendo en Alicante emergió la figura de una artista que expuso junto a ellos atrayendo a la crítica. Su nombre era Elena Santonja y, pese a haber sido olvidada con el paso del tiempo, la pervivencia de la prensa histórica a través de los años nos ha permitido llegar a conocer la importancia que adquirió la que por ahora es la primera mujer pintora plenamente reconocida por su trabajo en Alicante.

Elena Santonja

En 1913 encontramos una noticia que describía una obra colgada en un céntrico negocio de Alicante. Esta práctica de exponer las obras en los escaparates de las tiendas era algo bastante común en la época, pues los negocios atraían la atención de los clientes hacia sus productos al mismo tiempo que los autores de las mismas daban a conocer sus avances y sus últimas creaciones. No obstante, lo verdaderamente interesante de esta noticia es que, pese a que hasta entonces las obras que aparecían en los negocios eran de autores varones, por primera vez la prensa se hacía eco de una obra realizada por una mujer: Elena Santonja⁵⁶. Este dato pone de

⁵⁴ Sobre Lorenzo Aguirre recomendamos la lectura de Gregorio DÍAZ EREÑO y Camino PAREDES GIRALDO (comis.), *Lorenzo Aguirre*, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil-Albert (catálogo de la exposición celebrada en el Museo de Bellas Artes Gravina de Alicante del 29 de abril al 29 de junio de 2003), 2003. Sobre Emilio Varela véase José BAUZÁ, *Varela y su entorno (notas para una biografía)*, Alicante, Instituto de Estudios Alicantinos, 1979. En cuanto a los nombramientos de Emilio Varela como hijo predilecto de la ciudad en 2010 y de la provincia en 2015 remitimos respectivamente a “Emilio Varela, hijo predilecto de Alicante”, *Informacion.es*, 26 de noviembre de 2010 [en línea], <http://www.diarioinformacion.com/cultura/2010/11/26/emilio-varela-hijo-predilecto-alicante/1069056.html> [Consulta: 27 de septiembre de 2016] y “Emilio Varela, hijo predilecto de Alicante”, *ABC*, 12 de noviembre de 2015 [en línea], http://www.abc.es/espana/comunidad-valenciana/alicante/abci-emilio-varela-hijo-predilecto-alicante-201511121149_noticia.html [Consulta: 27 de septiembre de 2016].

⁵⁵ Heliodoro Guillén Pedemonti llegó a conseguir una tercera medalla en la Exposición Nacional de Bellas Artes de 1892 con *La última borrasca*, que fue adquirida por el Estado y que se exhibió en la *Columbian Exhibition of Chicago* en 1893. *¡Solos!*, datada en 1899, se expuso en la *Exposición de Arte Español é Industrias decorativas* de México de 1910. Sobre la presencia de Guillén en las mencionadas exposiciones véase Charles M. KURTZ, *Official Illustrations from the Art Gallery of the World's Columbian Exposition*, Philadelphia, George Barrie, 1893, pp. 198, 364; y la *Relación descriptiva de la Exposición de Arte Español e Industrias Decorativas: Primer Centenario de la Independencia Mexicana*, Madrid, Imprenta de José Blas y Cía., 1910 [en línea], <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000162962&page=1> [Consulta: 27 de septiembre de 2016].

⁵⁶ “Obra de arte”, *Diario de Alicante*, 7 de noviembre de 1913, nº 1988, p. 1. No pretendemos afirmar que anteriormente a 1913 las mujeres no colgasen sus cuadros en lugares públicos, pues alguna pudo haberlo hecho antes que Santonja, sino que, por

manifestó la voluntad de Santonja por progresar en el mundo del arte, dando a conocer sus trabajos y buscando una clientela que adquiriese sus pinturas haciendo de las Bellas Artes su oficio.

Desgraciadamente desconocemos el aspecto de la obra presentada por Santonja, aunque el *Diario de Alicante* aportó una descripción del mismo. Según lo relatado, el cuadro presentaba a una mujer sentada en actitud de escribir una carta aunque dudando sobre lo que plasmaría en el papel. La obra de Santonja causó una grata impresión en la crítica general por lo que podemos leer en el extracto de prensa citado e incluso se llegó a decir de la autora que su estilo comenzaba a distanciarse del de una aficionada para comenzar a estar a la altura de un maestro consagrado y se afirmó que en poco tiempo llegaría a estar a la altura de los grandes pintores de su momento⁵⁷. No se equivocaba el *Diario de Alicante* pues cinco años más tarde y quizás consagrada como una de las artistas más notables de la ciudad, Santonja expuso en enero en el Círculo de Bellas Artes con importantes pintores locales como Adelardo Parrilla o Lorenzo Aguirre⁵⁸.

No sabemos el nombre de las obras presentadas en esta ocasión, pero lo cierto es que 1918 debió ser un año favorable para Elena Santonja; pues varios meses después de exponer por primera vez en el Círculo de Bellas Artes de forma conjunta con otros pintores alicantinos, volvería a repetir en agosto presentando tres bodegones, una obra titulada *Domingo de Ramos* y “tres cuadritos más”⁵⁹. Sobre la obra *Domingo de Ramos* se llegaría a escribir una serie de elogios que recogemos a continuación:

[...] El asunto es un poema encantador de sencillez y ternura. Un matrimonio viejo vá [sic.] camino del pueblo con su nieta con una palma en la mano sin duda para ofenderle á la virgen el testimonio de su fé [sic.] cristiana. Las tres figuras están magistralmente dibujadas con profusión de detalles que pasma.

La abuela es la mejor figura. Las mantillas, los mantones de Manila y las ropas están tratadas como por procedimiento fotográfico.

Es una obra para acreditar á un artista [...]⁶⁰.

Queda demostrado que Elena Santonja logró exponer al mismo nivel que los hombres. No obstante, nos queda la duda de si, desde la sociedad, realmente se vio con buenos ojos que una mujer comenzase a introducirse en los círculos artísticos tradicionalmente reservados a los varones. Respecto a esta incógnita, hemos encontrado artículos que nos sugieren la posibilidad de que, si bien Santonja consiguió exponer entre hombres artistas, quizás desde las calles no se viese con tan buenos ojos el ascenso de una mujer hasta situarse al nivel de los más importantes pintores del ámbito local. En este sentido resulta interesante contemplar la defensa que desde el *Diario de Alicante* se hizo a favor de Santonja y en contra de los prejuicios sociales:

Elena Santonja es una flor exótica en este ambiente tan poco propicio al desenvolvimiento de cualquier aspiración artística.

Una mujer aquí en un rincón de provincia no parece poder dedicarse al cultivo del arte. Si la literatura la seduce la llamamos bachillera y si a cualquiera otra rama artística dedica sus desvelos, la tildamos con vayas y zumbas mortificantes.

primera vez, un medio de comunicación daba relevancia a una creación de una mujer del mismo modo que lo hacía con los cuadros que algunos pintores exponían en otros negocios.

⁵⁷ “[...] El cuadro expuesto, por su asunto sencillo e interesante; por su dibujo y colorido, y por el conjunto elegante y vigoroso, no parece obra de una aficionada sino de un consumado maestro. [...] Damos nuestra enhorabuena a la señorita Santonja y, si nuestro consejo vale algo, animamos a esta joven artista para que cultive sin descanso tan hermoso Arte con la seguridad de que llegará a conquistar un lugar entre los maestros”. Referencia recogida de “Obra de arte”, *Diario de Alicante*, 7 de noviembre de 1913, nº 1988, p. 1.

⁵⁸ “Círculo de Bellas Artes”, *El Periódico para todos*, 29 de enero de 1918, nº 1953, p.1.

⁵⁹ “Primer Salón-Exposición. En el Círculo de Bellas Artes”, *La Provincia. Diario político de la mañana*, 8 de agosto de 1918, nº 53, p. 1.

⁶⁰ “Exposición del ‘Círculo de Bellas Artes’. Elena Santonja”, *El Luchador*, 10 de agosto de 1918, nº 1600, p. 1.

Que entre ellas surja un espíritu fuerte, sin excentricidades chocantes, que vaya contra esa hostilidad pública es milagro y heroicidad.

Elena Santonja es una de esas heroínas que aquí labora callada y perseverantemente entregada al culto del arte en el que puso sus anhelos y sus amores. [...]

[...] Parece cosa convenida que una señorita solo pueda, en pintura, dedicarse a llevar de su paleta al lienzo los colores para interpretar flores. Elena Santonja supo manumitirse de eso y consiguió hacerse admirar como pintatriz de más grandes arrestos [...]⁶¹.

Este testimonio ilustra cómo la sociedad alicantina aún estaba condicionada por una serie de prejuicios que impedían concebir la idea de que una mujer pudiese pintar cuadros y de que, si lo hacía, fuese capaz de elaborar obras más allá de la pintura de flores. Así pues, aunque Elena Santonja pudo verse mencionada en breves críticas artísticas, parece ser que no encontró el apoyo ni del público ni de las instituciones, lo que pudo provocar que abandonase paulatinamente los pinceles.

La ausencia de apoyo institucional. Matilde Gamarra

En el archivo de la Diputación Provincial de Alicante hemos accedido a los negociados de Bellas Artes que durante los inicios del siglo XX se archivaron en las dependencias de la institución. La gran mayoría de estos responden a solicitudes cursadas por artistas de Alicante para continuar con sus estudios en Roma o Madrid y, prácticamente en su totalidad, aparecen firmados por hombres. Esto nos hace ver que el apoyo institucional se dirigió casi exclusivamente al género masculino.

Sin embargo, de entre todos los solicitantes que se dirigieron a la Diputación en las tres primeras décadas del siglo XX, encontramos el nombre de una pintora en un documento de agosto de 1917: Matilde Gamarra, la primera mujer solicitante de una ayuda de la que se tiene constancia hasta el momento en la historia de la Diputación Provincial de Alicante. Esta joven artista era alicantina pero residía en Murcia durante algunas temporadas debido al empleo de su padre. Al dirigirse a la institución solicitaba una subvención para proseguir sus estudios en Madrid y Roma y adjuntaba a esta un recorte de prensa que alababa una pintura expuesta en marzo de 1917 en el Círculo de Bellas Artes de Murcia, quizás como prueba demostrativa de sus capacidades pictóricas:

Sigue expuesto al público, en uno de los salones del Círculo de Bellas Artes, el notable tapiz pintado por la señorita alicantina Matilde Gamarra [...].

[...] Nadie creería que se trata de una pintura de una artista de 15 años. Demuestra una corrección y seguridad en el dibujo y un dominio del color, que están muy lejos de las vacilaciones propias del principiante. [...]

[...] Repetimos nuestra más efusiva enhorabuena a la joven artista, que se nos revela en esta obra como una futura gloria de la vecina capital [...]⁶².

La beca fue denegada a Gamarra, y podríamos pensar que una de las razones que impulsaron a la Diputación de Alicante a tomar tal decisión fue que la pintora no estuviese vinculada a Alicante, puesto que al adjuntar un recorte de un periódico murciano podría parecer que, pese a ser alicantina, sus obras estuviesen siendo expuestas principalmente en la ciudad vecina. No obstante, hemos encontrado un artículo de prensa que nos habla de su actividad en Alicante antes incluso de haber expuesto en el Círculo de Bellas Artes de Murcia, noticia que desmiente la hipótesis de que la pintora no permaneciese vinculada a su ciudad de origen. El artículo al que nos remitimos comenta lo siguiente sobre una obra de Gamarra, expuesta en un negocio local:

⁶¹ “Impresiones de arte. La Exposición del Círculo VIII”, *Diario de Alicante*, 31 de agosto de 1918, nº 3380, p. 1.

⁶² “Notas de Arte. Un hermoso tapiz”, *El Liberal*, 1 de marzo de 1917, nº 5298, p. 2. Sobre el documento de archivo en el que se incluye esta noticia de prensa: Archivo de la Diputación Provincial de Alicante signatura GE-11803/13.

[...] ¿No es extraordinario que en estos rincones de provincia, donde la vida femenina se desenvuelve triste, lisa, siempre igual, pegadiza a la tradición y a las viejas prácticas educadoras, haya una joven que sienta anhelos de alcanzar la gloria por el noble Arte? Merceditas Gamarra por vocación irresistible supo manumitirse de esa tradición lamentable y dedicó sus aptitudes maravillosas al cultivo del arte pictórico. [...]

[...] Y si esta obra –primera que conocemos de la admirada señorita Gamarra- es como es y merece los encomios efusivos que ha merecido ¿no vamos a tener derecho a esperar de la joven artista otras más grandes muestras de su talento?⁶³

Este artículo, además de ilustrar la vida de las artistas en Alicante como “triste, lisa, siempre igual, pegadiza a la tradición y a las viejas prácticas educadoras” nos permite descartar la posibilidad de que le denegasen la beca por no participar de la vida artística alicantina. Ante esta situación consideramos igualmente útiles otras hipótesis como la falta de fondos económicos en la corporación provincial, la juventud de la solicitante o, por supuesto, la condición como mujer de la artista. Respecto a esta última idea, que Gamarra fuese la única mujer solicitante de ayudas económicas para formarse artísticamente nos hace ver que las mujeres no disfrutaron de las mismas condiciones de acceso a la formación artística que los hombres.

De hecho, ni siquiera se han documentado solicitudes de mujeres a finales del siglo XIX, cuando Lorenzo Casanova medió desde su academia de pintura para la concesión de becas a pintores y escultores⁶⁴. Sin ir más lejos, el mismo artículo que hablaba de la actitud de Gamarra en Alicante señalaba las dificultades que una mujer encontraba para iniciar una carrera artística dentro de una ciudad de provincias caracterizada por la vida a la que se enfrentaban las mujeres. Por esta razón, no será extraño encontrar pintoras que, ante la falta de apoyo institucional, debiesen marchar de Alicante y buscar la subvención de sus familias para progresar en su formación artística.

Salir de Alicante para ser reconocidas, volver para ser olvidadas. Antonia Pando Cantó y Elena Verdes Montenegro

En octubre de 1927, el diario *El Día* dio noticia de la llegada a la ciudad de Antonia Pando Cantó, una pintora local que se había formado en Barcelona, pero de la que los redactores decían conocer su trayectoria pictórica incluso durante el tiempo en el que residió en Alicante antes de viajar a Cataluña:

Hace muy pocos días regresó de Barcelona, donde ha permanecido una larga temporada, la encantadora señorita alicantina Antonia Pando Cantó, que une a su belleza la condición de ser una excelente pintora, noticia que desde hace tiempo conocíamos, pues no ignorábamos que la señorita Pando había tenido profesores tan competentes en Alicante, como los laureados pintores señores Guillén y Parrilla, y de los que ha sacado gran provecho en sus lecciones, ampliando sus conocimientos pictóricos últimamente en la Ciudad Condal donde ha sido alumna de un reputado profesor catalán.

Mucho nos alegraríamos de que tan gentil paisana tuviera a bien exponer algunos de sus cuadros para que los admirases los entendidos de la pintura, seguros de que habían de felicitar muy sinceramente a la señorita Antonia Pando Cantó, la que debe esperar días de triunfo en el delicado a que se dedica.

Nuestra cordial felicitación a la bella señorita Pando, de quien no dudamos que nos hará ver algunas de sus producciones llenas de colorido y alegría, debidas a su constante estudio⁶⁵.

Resulta difícil concebir por qué los avances artísticos alcanzados por la pintora en su etapa alicantina no habían sido anunciados antes de su regreso de Barcelona, si tan conocidos eran por las redacciones de algunos periódicos alicantinos. Desde luego, es inevitable pensar que los redactores únicamente se estuviesen

⁶³ “Arte y artistas. Una bella obra”, *Diario de Alicante*, 23 de enero de 1917, nº 2929, p. 1. El articulista cometió un error al llamar a la pintora Merceditas y no Matilde, pese a que en las primeras líneas del recorte de prensa sí que se aluda a ella por su nombre real.

⁶⁴ Adrián Espí documentó los pensionados concedidos por la Diputación de Alicante a pintores y escultores durante el siglo XIX. Véase: ESPÍ VALDÉS, 1983.

⁶⁵ “Belleza y Arte”, *El Día*, 7 de octubre de 1927, nº 3789, p. 1.

vanagloriando de haber apoyado siempre a Pando, cuando realmente jamás escribieron sobre ella. Este dato apoya nuestra hipótesis sobre cómo en Alicante la sociedad no se mostró especialmente interesada por los avances de ninguna pintora que se hubiese formado en la ciudad, aunque la posición de los críticos cambiaba radicalmente cuando la artista en cuestión regresaba a la urbe tras haber triunfado fuera de ella.

Además, es curioso que, apenas un año después de la publicación de este artículo, el Casino ofreciese una de sus salas para que Pando expusiese su obra de forma individual, algo nunca antes conseguido por ninguna otra artista en Alicante⁶⁶. Tal ofrecimiento resulta chocante si además tenemos en cuenta que, pese a que se hubiese publicitado su retorno a Alicante, su nombre volvió a olvidarse hasta la celebración de la exposición; siendo este un dato que parece corroborar nuestra teoría sobre el desinterés de la sociedad de la época por las artistas.

Algo similar sucedió con la pintora Elena Verdes Montenegro, natural de Alicante pero residente desde niña en Madrid, ciudad en la que se formó artísticamente y donde obtuvo renombre como artista. Es cierto que Verdes desarrolló prácticamente toda su vida y su carrera en la capital de España y que, por esta razón, pudo no sentir la necesidad de retornar a Alicante para exponer. Pero más allá del interés que pudiese tener en dar a conocer su obra en su ciudad de origen, resulta llamativo comprobar que desde Alicante tampoco existió expectación ante los avances de la pintora. La única mención encontrada sobre esta en la prensa local es una noticia que reseñaba la presencia de algunos pintores alicantinos en el *Salón de Otoño* de Madrid en 1928. Entre ellos se situó a Elena Verdes, quizás en un intento de hacer ver que desde Alicante se seguía a la pintora pese a que no se haya documentado su presencia en la ciudad a través de ningún medio con anterioridad a esta noticia⁶⁷. No sabemos a ciencia cierta si lo que se pretendía desde el diario era vanagloriarse una vez más, fingiendo que desde Alicante se conocían todas de las hazañas de las artistas nacidas en la ciudad; pero sí que es cierto que, hasta el momento, no se ha documentado la presencia de Verdes Montenegro en Alicante a través de ningún medio, ni antes ni después de la noticia sobre el *Salón de Otoño*.

Por otro lado, incluso antes de que en Alicante se diese la noticia del éxito de Verdes, en otras zonas de España la pintora ya había alcanzado un reconocimiento mayor del que obtuvo en su ciudad de origen. En 1924 se presentó al *Salón de Otoño* de con una representación del interior del *Palacio de Cristal* y en 1926 concurrió en la Exposición Nacional de Bellas Artes con *Rincón de Fontaine Lande*⁶⁸. Verdes volvería a participar en estos dos certámenes en 1929 y 1930 respectivamente y, aunque no se diese noticia de ello en Alicante, en otros periódicos del país sí que hemos encontrado su nombre asociado a las exposiciones⁶⁹.

En 1931 se le dedicaría una extensa entrevista a su figura bajo el título “La mujer en el arte. Elena Verdes Montenegro” en el diario *Nuevo Día* de Cáceres, dando muestras de que no sólo en las grandes ciudades de España se admiraba a la pintora alicantina, pues se han recogido testimonios de la prensa de Madrid y Valencia, pero también de Córdoba, Cádiz y Cáceres. En el artículo en cuestión se podían leer afirmaciones como las que ofrecemos a continuación y que son reflejo del éxito que la pintora alicantina alcanzó en la España del momento:

[...] Una de las figuras que más destaca entre los nuevos valores en materia de arte, es la señorita Verdes Montenegro. A través de la obra que en breve va a exponer esta mujer moderna, muestra el contraste de fina sensibilidad. [...] – [...] ¿Sus maestros? [...] – [...] Con mucho detenimiento vi toda la obra de Sotomayor y aprendí en ella de ese respeto al natural que tiene. Luego quise más independencia de acción y al observar en mis modelos, me inquieta este deseo y procuro no acor-

⁶⁶ Hasta la fecha no hemos conseguido recabar testimonios que permitan afirmar que alguna mujer lograse exponer individualmente en Alicante antes que Antonia Pando. Sobre la noticia de su exposición véase “De arte pictórico”, *El Día*, 6 de diciembre de 1928, nº 4124, p. 2.

⁶⁷ “Para El Luchador. Vida artística. Alicantinos que triunfan”, *El Luchador*, 16 de octubre de 1928, nº 5097, p. 1.

⁶⁸ “La Exposición de Otoño”, *Diario de Córdoba*, 7 de octubre de 1924, nº 26582, p. 1; “Páginas femeninas. La Exposición”, *El noticiero gaditano*, 2 de julio de 1926, nº 2395, p. 2.

⁶⁹ “Glosas de arte. Más valencianos en el Salón de Otoño”, *Las Provincias*, 15 de noviembre de 1929, nº 19692, p. 1; “Exposición Nacional de Bellas Artes. Segundo pabellón”, *La Libertad*, 18 de junio de 1930, nº 3198, p. 5.

darme de otros que tanto me gustan como Zuloaga. [...] Aunque lo que se llama maestro no he tenido, con las obras de todos me comunico y en su análisis parece que encuentro algo de lo que me dicta mi temperamento [...]”⁷⁰.

Ante tal situación, nos planteamos la hipótesis de que un temperamento libre y rompedor como el de Verdes, quien afirmaba guiarse por su intuición antes que por los dictámenes de un maestro (al fin y al cabo, de un hombre), no terminó de encajar en una sociedad como la alicantina que, pese a sus intentos de modernizarse durante el primer tercio del siglo XX, no estaba preparada para reconocer los progresos y la fama de una artista independiente⁷¹.

Conclusiones

Tras esta primera aproximación al estudio de las artistas de la ciudad podemos establecer una serie de conclusiones que se deducen de nuestro trabajo, siendo la más importante que en Alicante las mujeres participaron de los procesos de renovación artística de la época de entresiglos, llegando a concurrir y obtener condecoraciones en exposiciones locales, provinciales y nacionales.

No obstante, la recepción crítica de su obra fue desigual a la que obtuvieron los hombres. Así pues, en muchos de los artículos recogidos en este trabajo aparecen una serie de rasgos que permiten determinar la crítica de arte recibida por parte de las mujeres y diferenciarla de la recibida por autores masculinos. En este sentido es interesante comprobar cómo, más allá de describir y elogiar la pintura, los críticos recurrián a un tono paternalista con las artistas⁷².

Si observamos los artículos que hemos utilizado en nuestro estudio no tardamos en ver fórmulas discurcivas que aluden al valor de las pintoras al adentrarse en un campo reservado al ámbito masculino. En este sentido, da la sensación de que el crítico pidiese al espectador que emitiera sus juicios de forma condescendiente⁷³. Llama también la atención cómo se virilizaba el resultado de las obras de calidad notable, llegando a decir que eran más propias de un hombre, de un verdadero artista (en masculino) o que estaban a la altura de los grandes pintores (también en masculino) de su momento⁷⁴.

Otra característica que nos ha permitido diferenciar la crítica recibida por las mujeres es el hecho de que se recurriese a estereotipos sexistas relativos a cualidades atribuidas al sexo femenino, algo que potencia-

⁷⁰ “La mujer en el arte. Elena Verdes Montenegro”, *Nuevo Día*, 23 de junio de 1931, nº 1480, p. 5.

⁷¹ Pese a todo, seguiría triunfando en la capital y, en 1933, encontramos varias noticias referidas a una exposición celebrada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid: “Exposición Elena Verdes Montenegro”, *La Libertad*, 11 de mayo de 1933, nº 4101, p. 8; “Los cuadros de Elena Verdes Montenegro, las historietas de López Rubio y las gráficas rusas”, *La Libertad*, 25 de mayo de 1933, nº 4113, p. 8; “Exposiciones madrileñas. Un triunfo de Elena Verdes Montenegro”, *Diario de Córdoba*, 31 de mayo de 1933, nº 29473, p. 4. Sabemos también que participó en *Salón de Otoño* de 1933, tal y como se desprende de los siguientes artículos de prensa: “Notas de Arte. El XIII Salón de Otoño”, *La Libertad*, 30 de noviembre de 1933, nº 4275, p. 5; “XIII Salón de Otoño”, *La Libertad*, 8 de diciembre de 1933, nº 4282, p. 8; “Glosas de Arte. Valencianos en el Salón de Otoño”, *Las Provincias*, 13 de diciembre de 1913, nº 20957, p. 1.

⁷² Sobre la diferencia entre la crítica de arte recibida por hombres y mujeres recomendamos la lectura de Begoña GARCÍA MALDONADO, “La mujer artista ante la crítica de arte (1910-1936)”, *AACA Digital: Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, nº 17 (2011) [en línea], <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=593&idrevista=24> [Consulta: 27 de septiembre de 2016].

⁷³ Véase el texto ya citado en la nota 61 “Impresiones de arte. La Exposición del Círculo VIII”, *Diario de Alicante*, 31 de agosto de 1918, nº 3380, p. 1.”

⁷⁴ Recuérrase al artículo citado en la nota 57 “[...] El cuadro expuesto, por su asunto sencillo e interesante; por su dibujo y colorido, y por el conjunto elegante y vigoroso, no parece obra de una aficionada sino de un consumado maestro. [...]”. Referencia recogida de “Obra de arte”, *Diario de Alicante*, 7 de noviembre de 1913, nº 1988, p. 1. Igualmente véase el testimonio recogido en la nota 60: “[...] Es una obra para acreditar á un artista. [...]” “Exposición del ‘Círculo de Bellas Artes’. Elena Santonja”, *El Luchador*, 10 de agosto de 1918, nº 1600, p. 1. Sobre la virilización de las obras de arte realizadas por mujeres Vicent Ibiza i Osca afirma que en la crítica artística dirigida a las mujeres “Hay una constante referencia al carácter femenino de las obras, entendiendo lo femenino como algo delicado, fino, suave y secundario; en contraposición cuando se quiere valorar positivamente cualquier obra de una pintora se la define como varonil, que no parece haber sido pintada por una mujer”. IBIZA i OSCA, 2006b, p. 45.

ba el tono paternalista. Así pues, no es raro encontrar alusiones a la belleza, la gracia, la ternura o la simpatía de la pintora que, en muchos casos, parecen primar por encima de las cualidades artísticas de las mismas como si estas últimas fuesen un añadido a sus características femeninas “naturales”⁷⁵. En este sentido no podemos olvidar que el hecho fundamental que provocó que las artistas alicantinas no progresaran del mismo modo que los hombres pudo ser la misoginia de la sociedad alicantina, incapaz de concebir a las mujeres como personas activas fuera del hogar, ejerciendo labores distintas a las de madre y esposa.

Desgraciadamente, aquellas mujeres que nutrieron el ambiente cultural alicantino han caído en el olvido, al contrario que los de sus iguales masculinos, quienes sí que encontraron el reconocimiento social perpetuando su presencia en el imaginario artístico alicantino con el paso de los años hasta la actualidad. Nunca sabremos si nuestras grandes olvidadas podrían haber alcanzado renombre artístico más allá de Alicante, pero sin sus logros no se habría labrado el camino que, a día de hoy, siguen recorriendo y construyendo nuevas artistas.

Por último, es fundamental llamar la atención sobre las fuentes empleadas para la elaboración de este estudio. La prensa, como vehículo de comunicación de la sociedad, permite al investigador efectuar una aproximación a la realidad vivida en el momento de la publicación de los periódicos y revistas aunque debe ser estudiada con cautela al estar sujeta a convenciones y valores establecidos según el sesgo ideológico de los editores. En este sentido es conveniente tratar la información recibida con prudencia y contrastarla con la proporcionada con otras fuentes que, en el caso de nuestro estudio, aún no han sido localizadas o son inexistentes⁷⁶. Así pues, consideramos fundamental continuar aportando nuevos datos que sigan arrojando luz sobre el estudio de las artistas a lo largo de la historia, rompiendo con ciertos criterios restrictivos de la Historia del Arte y adoptando múltiples puntos de vista que ayuden a comprender realidades artísticas hasta hace poco obviadas⁷⁷.

PABLO SÁNCHEZ IZQUIERDO (Alicante, 1990) es licenciado en Historia del Arte (2013) y máster en Historia del Arte y Cultura Visual (2014) por la Universitat de València, así como máster en Profesorado de Educación Secundaria por la Universidad de Alicante (2015). Actualmente es estudiante de doctorado en el Departament d’Història de l’Art de la Universitat de València, formando parte del mismo en calidad de Personal Investigador en formación gracias a la obtención de una Beca de Formación de Profesorado Universitario del Ministerio de Educación (convocatoria de 2014). Forma parte del Proyecto I+D financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad *Recepción, Imagen y Memoria del Arte del pasado*. Ha realizado prácticas en el Instituto Valenciano de Arte Moderno (2010) y labores conservación e investigación artística en el Museo de Bellas Artes Gravina de Alicante (2014-2015). Sus labores investigadoras se centran en la recepción social de la modernidad durante el primer tercio del siglo XX, interesándose especialmente por la ciudad de Alicante. Ha participado en congresos con comunicaciones relativas a tales inquietudes como el I Congresso Internacional Arquitectura Tradicional no Mediterrâneo Ocidental (Mértola, Portugal, 2015) o el II Coup de Fouet International Congress (Barcelona, 2015).

Email: pablo.sanchez@uv.es

⁷⁵ Véase el texto ya citado en la nota 65: “Hace muy pocos días regresó de Barcelona, donde ha permanecido una larga temporada, la encantadora señorita alicantina Antonia Pando Cató, que une a su belleza la condición de ser una excelente pintora [...].” “Belleza y Arte”, *El Día*, 7 de octubre de 1927, nº 3789, p. 1.

⁷⁶ No es el objetivo de este trabajo estudiar el sesgo ideológico de los diarios incluidos en él como fuentes aunque fundamentalmente se trata de publicaciones republicanas. No obstante, pese su tendencia liberal, estas publicaciones se mantuvieron ligadas a los prejuicios sociales sobre las artistas, si bien trataron de disimular el rechazo a las pintoras a través del paternalismo y la condescendencia. Sobre las características de la prensa de Alicante en los años relativos a nuestro estudio véase Francisco MORENO, *La prensa en la ciudad de Alicante durante la dictadura de Primo de Rivera (1923-1931)*, Alicante, Instituto Alicantino de Cultura Juan Gil Albert, 1995.

⁷⁷ “[...] L’aportació innegable de l’apropament feminista a la història de l’art és que ens ha ensenyant col·lectivament com els nostres criteris de judici són restrictius i, més encara, impossibles, perquè, a fi de comptes, en tot l’estudi relacionat amb la història de l’art els processos són tant o més importants que els productes. El que el feminismisme aporta és, que la Història de l’Art deu ser substituïda per les històries de l’art, la mirada unifocal per mirades divergents. [...]”. IBIZA i OSCA, 2006a, p. 15.

Del minutero al aficionado. Prácticas anónimas en la primera expansión de la fotografía en España (1914-1939)

From the street photographer to the amateur. Anonymous practices in the first expansion of photography in Spain (1914-1939)

Núria F. Rius

Universidad Pompeu Fabra

Fecha de recepción: 2 de noviembre de 2016

Fecha de aceptación: 2 de mayo de 2017

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte

vol. 28, 2016, pp. 29-54

ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<https://doi.org/10.15366/anuario2016.28.002>

RESUMEN

El presente artículo se propone una aproximación a las prácticas fotográficas anónimas, profesionales y amateurs, del período de entreguerras en España para desplegar un mapa analítico de nuevos productores, pragmáticas, y concepciones de lo fotográfico, así como problemas concomitantes de lo que puede ser considerada la primera extensión y normalización de la fotografía personal o doméstica en el país. Argumentaremos que el desarrollo de una práctica fotográfica trasciende las facilidades técnicas del propio desarrollo científico-técnico al tratarse de una cultura eminentemente urbana. Partícipe de una red de referentes, discursos, imaginarios y prácticas vinculadas con la clase, el género, la edad, las geografías emocionales de la ciudad y el ocio. En consecuencia, hablaremos de prácticas fotográficas que van más allá del campo de la memoria para abrazar otras áreas como el juego, la demostración de afecto, la evasión o la comunicación.

PALABRAS CLAVE

Fotografía ambulante. Minutero. Cinetrista. Fotomatón. Fotografía doméstica. “Sociedad-cultura” de masas. Nuevos agentes fotográficos.

ABSTRACT

This paper focuses on anonymous photographic practices, both professional and amateur, in Spain during the inter-war period. This seeks a map of new agents, practices and different photographic meanings and experiences in a historical moment that we can consider as the first massive extension and normalisation of personal and domestic photography. We shall argue that the spread of photographic practice does not only follow technological improvements, being part of urban culture. Photographic practices take part of a network of references, discourses, imaginaries and habits linked with class, gender, age, emotional geographies of the city and leisure. In consequence, we discuss photographic practices that transcend memory in order to embrace other areas such as games, affects, leisure and communication.

KEY WORDS

Street photography. ‘Minutero’. ‘Cinetrista’. Photobuzz, domestic photography. Mass society and culture. New photographic agents.

Introducción¹

El campo de estudio teórico e historiográfico de la fotografía en España no es nuevo, pero sí joven. A pesar de que su inicio cogió impulso en la década de 1980, es de manera más reciente que la labor investigadora de académicos, archiveros, fotógrafos y conservadores está dando un estímulo renovado en numerosos nódulos de estudio como son la fotografía del siglo XIX, sobre todo en el ámbito del retrato, el pictorialismo de 1900, el fotoperiodismo de los años 1920-1930 y la Guerra Civil o el primer franquismo, entre otros temas². En este contexto de crecimiento científico particular de España, destaca, no obstante, una urgencia. Nos referimos a la fotografía personal, doméstica o, también llamada, vernácula, ya sea producida por un fotógrafo profesional o por un aficionado.

Por su pertenencia al mundo de las imágenes, se ha tendido a constreñir la fotografía o bien en sus aspectos formales y su dimensión conceptual, asociados al campo del arte, o bien a su instancia documental e informativa³. Una apreciación sesgada (o bien documento o bien obra de arte) que ha contribuido a arrinconar aquella producción más mundana del campo fotográfico como son las imágenes de álbumes y cajas de zapatos del común de la sociedad. La fotografía personal o doméstica no participa de los códigos estéticos del arte. Tampoco de la épica informativa del fotoperiodismo ni del documentalismo callejero, los géneros propiamente fotográficos más reconocidos e institucionalizados. En el caso de la de aficionado, no es fruto del conocimiento profundo de la tecnología y la química. Ni de un dominio del equilibrio y la composición visuales. Sin embargo, participa de todos y cada uno de estos factores. Es decir, las instantáneas personales poseen unos códigos estéticos que las hacen reconocibles a la vez que operan como documento; son fruto de una tecnología cambiante según las épocas, como lo son también de unos imaginarios y códigos socio-culturales que ayudan a entender quiénes las produjeron, sus métodos de representación y las implicaciones afectivas personales.

A nivel internacional, el reconocimiento epistemológico de la fotografía personal y los marcos teóricos y líneas de aproximación conceptuales con que abordarla no han dejado de abrirse y ramificarse en las últimas décadas. Los estudios de la memoria y la identidad, los estudios de género, los postcoloniales o los de la ciencia, tecnología y sociedad (CTS), en un entrecruce de disciplinas como la antropología, la sociología o la geografía cultural, entre otras, han contribuido a la articulación de nuevas aproximaciones y lecturas de la práctica fotográfica. Ahora, son más complejas e inclusivas, alejadas del paraguas de la historia del arte, marco dominante hasta finales del siglo XX. En consecuencia, están también al margen de nociones como la de autoría, en favor de otros conceptos tales como agencia, prácticas encarnadas o relacionales⁴.

¹ Este artículo es una parada en el camino de una investigación más amplia iniciada a finales de 2015, con la colaboración de Jordi Calafell (Arxiu Fotogràfic de Barcelona). Unos primeros resultados fueron exhibidos, en forma de muestra, en el Centre Cultural Casa Elizalde (Barcelona, mayo-junio de 2016); también en forma de comunicación: “The Spanish Civil War and domestic photography. Between a sense of history and a will of normal everydayness”, en el congreso internacional *Photography and Anthropology* (PHRC, De Montfort University, Leicester, junio 2016) y “The Spanish Civil War and domestic photography. Youngsters, leisure and postmemory”, en el 4th International Conference of Photography & Theory (ICPT2016). *Photography and the everyday* (International Association of Photography & Theory, Nicosia, diciembre 2016). Esta investigación no sería posible sin la colaboración de familias que han prestado desinteresadamente sus fondos personales de los años 1920 y 1930. De entre ellas, queremos hacer especial mención a la familia Mas Marsell, Piqué y Vilà. También nuestro más sincero agradecimiento a la Profesora Elizabeth Edwards (PHRC), a la historiadora Teresa Ferré, del colectivo Observatori de la Vida Quotidiana (OVQ), a los también historiadores Jep Martí y Salvador Tió, y al colecciónista Artur Cañigueral. En el ámbito académico, dicho trabajo se inscribe en el grupo de investigación INVBAC (HAR2013-42987-P) de la Universidad Pompeu Fabra (UPF).

² Para una revisión reciente de la historiografía fotográfica española véase María ROSÓN, “Líneas y problemáticas de la historia de la fotografía en España”, en A. Molina (ed.), *La Historia del Arte en España. Devenir, discursos y propuestas*, Madrid, Ediciones Polifemo, 2016, pp. 293-326.

³ Sobre la articulación y consolidación de unos criterios de valorización de la producción fotográfica véase, por ejemplo, Christopher PHILLIPS, “The Judgment Seat of Photography”, *October*, vol. 22 (1982), pp. 27-63.

⁴ Véanse, a modo de ejemplo, Christopher PINNEY, *Camera Indica: the social life of Indian photographs*, London, Reaktion Books, 1997; Marianne HIRSCH, *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*, Cambridge, Massachusetts, Harvard



Fig. 1. "El ciutadà davant l'objectiu", en *Imatges*, 9, 15-10-1930.

El presente artículo se propone una aproximación a las prácticas fotográficas anónimas del periodo de entreguerras en España para desplegar un mapa analítico de nuevos productores, pragmáticas, y concepciones de lo fotográfico, así como problemas concomitantes o derivados de lo que puede ser considerada la primera extensión y normalización de la fotografía personal o doméstica en el país (fig. 1). Los datos y argumentos que expondremos en el presente artículo son el resultado de combinar la investigación cuantitativa con fuentes primarias y una aproximación teórica desde la perspectiva antropológica y materialista que defiende una comprensión de la fotografía más allá de su instancia visual. Esto es, como un complejo

University Press, 1997; Geoffrey BATCHELOR, *Each Wild Idea. Writing photography history*, Cambridge, London, MIT Press, 2000; Martha LANGFORD, *Suspended Conversations. The Afterlife of Memory in Photographic Album*, Montreal, McGill Queen's University Press, 2001; Gillian ROSE, *Doing Family Photography: The Domestic, the Public and the Politics of Sentiment*, Farnham, Ashgate, 2010; Catherine ZUROMSKIS, *Snapshot Photography: The Lives of Images*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2013; Annebella POLLEN, *Mass photography: collective histories of everyday life*, London, New York, Tauris, 2016. Mención aparte merecen los trabajos de Elizabeth Edwards, numerosos e incisivos en la materialidad de la imagen y la instancia relacional de la fotografía y a quien citaremos debidamente a lo largo del artículo. En España, debemos referenciar trabajos seminales como: Antonio CEA GUTIÉRREZ; Carmen ORTIZ GARCÍA; Cristina SÁNCHEZ-CARRETERO (ed.), *Maneras de mirar. Lecturas antropológicas de la fotografía*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2005; Pedro VICENTE (ed.), *Álbum de familia. (Re)representación, (re)creación e (in)materialidad de las fotografías familiares*, Huesca, Diputación Provincial de Huesca, La Oficina, 2012; María ROSÓN, *Género, memoria y cultura visual en el primer franquismo (Materiales cotidianos, más allá del arte)*, Madrid, Cátedra, 2016; Mónica ALONSO RIVEIRO, "La intimidad invisible. Fotografía e infancia en la Guerra Civil española", *FOTOCINEMA. Revista científica de cine y fotografía*, nº 13 (2016), pp. 31-55; o Inés PLASENCIA, "Fotografía en Guinea Ecuatorial en la época colonial: imagen, opinión pública e identidades", Tesis Doctoral, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2017.

proceso cultural encarnado por sus actores, en el que se entrecruzan los marcos comunes de pensamiento, sentir y actuar de un tiempo y espacio concretos, la experiencia corporal y sensorial de los agentes implicados en el acto de fotografiar, así como los valores asociados al propio lenguaje fotográfico y las lógicas económicas de la industria.

En relación a la fotografía personal, el artículo distingue entre los agentes productores ajenos al núcleo del retratado y los fotógrafos aficionados, activos en este mismo núcleo. Así, en la primera parte del análisis se estudiará la emergencia de nuevos agentes ambulantes y sistemas mecánicos de retratar. Intentaremos argumentar que esta emergencia responde no sólo a aspectos técnicos y económicos de la industria sino, sobre todo, a una asociación de nuevas experiencias con el acto de fotografiarse, ahora más distendidas y vinculadas al desarrollo de una vida urbana y ociosa en el espacio público. En la segunda parte, se abordará la aparición de los fotógrafos aficionados. Analizaremos su multiplicación y emancipación como consecuencia, por un lado, de una industria fotográfica que desarrolla un mercado de consumo más amplio e inclusivo, en cuanto a género y edades; por el otro, de la normalización del ecosistema visual gracias a la prensa gráfica y el cine del periodo y, finalmente, por una nueva disposición fotográfica que va de la mano de un proceso de transformación cultural interclasista de la sociedad urbana en lugares como Madrid y Barcelona.

A lo largo del artículo, argumentaremos que el desarrollo y normalización de una cultura fotográfica en el periodo de entreguerras, que consiste en saber fotografiar y saber ser fotografiado, trasciende las facilidades técnicas del propio desarrollo científico-técnico. A nuestro entender, una nueva tecnología al alcance, como fue entonces la fotografía instantánea, no supone, como consecuencia inmediata y sin mediación, la normalización de su uso. Por el contrario, intentaremos demostrar que se trata del desarrollo de una cultura eminentemente urbana y partícipe, implícitamente, de una red de referentes, discursos, imaginarios y prácticas vinculadas con la clase, el género, la edad, las geografías emocionales de la ciudad y el ocio. En consecuencia, hablaremos de prácticas fotográficas que van más allá del campo de la memoria para abrazar otras áreas como el juego, la demostración de afecto, la evasión o la comunicación.

En conclusión, en este artículo planteamos la siguiente pregunta investigadora: ¿Qué perfil de personas encarnan los nuevos fotógrafos profesionales y aficionados y qué patrones visuales, así como circunstancias y experiencias socio-afectivas, contribuyen a construir su método de representación fotográfica en el contexto de la primera extensión masiva de las cámaras para aficionados en el periodo de entreguerras? En relación con esto, otras cuestiones demandan ser indagadas: ¿Cómo se activan y desarrollan los procesos de aprendizaje del acto de fotografiar y ser fotografiado?, ¿en qué espacios y situaciones se activa el interés fotográfico?, ¿quién lo ejecuta?, ¿cómo se da el conocimiento compartido del acto fotográfico?, ¿qué rol juegan los medios de comunicación y la industria fotográfica en la extensión de la cultura fotográfica y la construcción de unas retóricas visuales particulares? Finalmente, ¿a qué necesidad social, psicológica, afectiva y cultural responde el hacerse una fotografía?

No tenemos todavía todas las respuestas. Nuestro objetivo es aproximarnos a estos interrogantes poniendo sobre la mesa diferentes problemas que funcionan aquí como síntomas o líneas de fuerza. Estos son (1) la expansión de una oferta ambulante y mecánica fruto de nuevos significados y usos de lo fotográfico; (2) la fotografía como una nueva práctica en la emergencia de la sociedad-cultura de masas; (3) el rol educativo de medios de comunicación y manuales técnicos; (4) las diferencias en la pragmática fotográfica según las diferencias socio-culturales; (5) los niños y los jóvenes como nuevos agentes fotográficos.

Fotografía, ambulancia y las transformaciones del retrato fotográfico en el primer cuarto del s. XX

Desde la introducción y desarrollo del mercado fotográfico en España en el paso de 1840 a 1850, el ejercicio dominante estuvo circunscrito al negocio del retrato. Así fue desde los primeros daguerrotipos hasta la normalización de las llamadas *cartes-de-visite* en 1860 y la multiplicación de formatos y precios

en el último cuarto de siglo. No obstante, en la década de 1880 la implementación del procedimiento de las placas al gelatino-bromuro permitió obtener fotografías instantáneas y, por lo tanto, liberar la cámara del trípode. También, hizo factible la producción de negativos prefabricados a escala industrial. Una posibilidad que dejaba atrás la, hasta entonces, dependencia del laboratorio para el preparado de éstos inmediatamente antes de su uso. Dicho conjunto de facilidades (instantaneidad, movilidad de la cámara y material prefabricado a escala industrial) incrementó las posibilidades visuales y profesionales de la fotografía. Así lo demuestra, de forma paradigmática, la emergencia de la figura del fotoperiodista o el mayor impacto de la fotografía en el campo científico desde 1890. En cuanto al fotógrafo hegemónico hasta el momento, el retratista, dicha atomización de opciones no supuso su destierro sino su transformación profunda en términos de estatuto profesional, actividad comercial y competencia laboral.

En los años 1905 y 1908 se celebraron en Madrid y Valencia, respectivamente, las primeras asambleas de fotógrafos profesionales de España, a la vez que se empezaban a fundar agrupaciones patronales de retratistas, hasta entonces inéditas. Estos movimientos asociativos respondían a la necesidad de afrontar un mapa comercial inmerso en rápidos y profundos cambios. No sólo crecía el número de galerías de retrato en las ciudades⁵ sino que, por un lado, se inauguraban nuevos establecimientos de fotografía automática en tanto que precedentes del fotomatón; y por el otro, aparecían sin cesar nuevos fotógrafos ambulantes que, con una cámara de cajón y sin necesidad de estudio, comenzaban a ocupar de forma notoria la vía pública de ciudades, así como el espacio de ferias y zonas de recreo, en la playa o en el campo.

¿Qué entendemos por fotógrafo ambulante en este periodo de la historia? La primera acepción del término es, de hecho, concomitante a la propia difusión de la tecnología fotográfica. Desde los inicios, a mediados del ochocientos, el retrato fue practicado por fotógrafos ambulantes que saltaron de ciudad en ciudad, luego de pueblo en pueblo, para dar un servicio que por aquel entonces no gozaba de la ubicuidad actual. La ambulancia era, así, el modo para trazar las líneas de difusión y homogeneización de un producto cultural de la modernidad como era la fotografía (fig. 2). Sin embargo, creemos que es necesario considerar ciertas diferencias entre esta primera ambulancia, de tipo distribuidor, y que se mantendrá a lo largo de la primera mitad de 1900, al que emerge a finales del siglo XIX con nuevos procedimientos y soportes como el ferrotipo y luego la tarjeta postal. Un ambulante que ocupa, normalmente, espacios ya inmersos en la cultura fotográfica y que viene a ofrecer un servicio comercial y representacional inédito. Por lo tanto, un ambulante que trasciende el simple ir de un lugar a otro para ramificarse en diversas modalidades de fotógrafo. Es aquí donde situamos a los nuevos retratistas: el minutero y el cinetrista. Dos categorías cuyos fotógrafos son, mayoritariamente, anónimos.

El fotógrafo minutero y la autonomía laboral

Los minuteros fueron los primeros y más populares fotógrafos ambulantes del país. Se caracterizaron por situarse al aire libre, en emplazamientos relativamente fijos y su nombre proviene de la supuesta capacidad de producir, revelar y entregar, en pocos minutos, un retrato fotográfico. A simple vista, su única diferencia con el retratista de galería era el trabajo con una cámara de trípode en el espacio abierto, aunque solía hacerlo siempre en lugares sensibles dentro del imaginario urbano del ciudadano o del turista: alrededor del monumento a Colón, en Plaza Cataluña, Tibidabo, Parque Güell o enfrente del Arco de Triunfo en Barcelona; en la Plaza Mayor, Recoletos, Salón del Prado o Retiro, entre otros muchos lugares de Madrid (fig. 3). ¿De dónde surgía su carácter ambulante, entonces? El minutero desplegaba y recogía el negocio cada día, sin poder poseer precisamente una arquitectura fija, aunque sí lo hacía administrativa-

⁵ Sólo en la ciudad de Barcelona se multiplicaron el número de galerías de retrato alrededor de 1900, rozando el centenar, al compás del crecimiento de la ciudad con los espacios urbanos incorporados en Gràcia, Sants, Sant Andreu, etc. Véase Núria F. RIUS, Pau Audouard. *Fotografía en temps de Modernisme*, Barcelona, UB et al., 2013, pp. 239-245, 270-281.

LA ILUSTRACIÓN

REVISTA · SEMANAL · DE · LITERATURA, · ARTES · Y · CIENCIAS ·

Director-proprietario, LUIS TASSO Y SERRA

ADMINISTRACIÓN: ARCO DEL TEATRO, NÚMEROS 21 Y 23.

Núm. 205 | Barcelona, Tolosa 7 piso. Año IV. | Valencia: Solá número 336 • Año 10 • Zaragoza: 3 de Octubre de 1884. | Madrid: Guillermo, 20 • Año IV. | Andalucía: Puerto de Santa María, 20 • Año IV.



FOTOGRAFIA AMBULANTE.—UN MINUTO.

Fig. 2. Portada de *La Ilustración*, 5-11-1884.



Fig. 3. Fotógrafo aficionado desconocido, Minutero en el Parc Güell, c. 1930. Colección particular.

mente como veremos. Además, muchos de estos minuteros se desplazaban en temporada de estío en zonas de ocio, diversión y descanso, como las playas o las ferias. Por lo tanto, seguía, en parte, los movimientos migratorios de la población urbana y la incipiente cultura del veraneo.

El trabajo con fuentes primarias, como la prensa de la época o incluso las mismas fotografías, demuestra que este tipo de fotógrafo era una realidad consolidada ya en 1910 y que vivió su expansión entre las décadas de 1920 y 1930. La misma investigación, no obstante, también permite ver cómo, indagando en prensa con un aparato nominal más amplio (fotografía rápida, fotografía al minuto, fotógrafo de calle, etc.), aparecen datos que nos obligan a recular en el tiempo. Primero hacia 1890, en un terreno aparentemente diferenciado como es el de las máquinas automáticas de retratar, pero también, remotamente, a la de 1880, momento de difusión del retrato en ferrotipo en España. En este sentido, podemos afirmar que el minutero es el resultado de entrecruzar, por un lado, la fotografía instantánea y el material de la tarjeta postal, más rápida y, sobre todo, económica. Pero por el otro, el concepto de una fotografía en "un minuto", expresión que no es exclusiva ni originaria del fotógrafo minutero de postales, sino del ferrotipo y, más tarde, de las máquinas automáticas y semi-automáticas de retratar.

Como muchos historiadores han señalado, el procedimiento del ferrotipo, normalmente una simple hoja de metal lacada de negro, es el antecedente primigenio de la fotografía económica y rápida del retratista ambulante. Así, por ejemplo, en el caso de Barcelona, las primeras noticias de fotografía en ferrotipo fechan de mediados de 1881. La rapidez en la ejecución (cinco o seis minutos), la cantidad de imágenes (9

pruebas del tamaño de un sello) y el módico precio (1 peseta) son aspectos vitales del fotógrafo ambulante que aparecería poco tiempo después⁶.

Este tipo de prácticas con el ferrotipo, en establecimiento o en ambulancia, nos describen un marco emergente cuyo motor era la apertura del mercado fotográfico en términos de público y fabricación: más personas retratables en el menor tiempo posible. Dicha lógica de producción y oferta no hizo más que crecer y tentar diversas fórmulas a lo largo de 1880, sobre todo, desde la Exposición Universal de 1888. Una de las que se ensayaron con motivo del evento fue la Báscula fotográfica automática, ideada por el catalán Joan Cantó. Se trataba de una máquina pionera a nivel internacional que buscaba realizar, mediante un sistema interno automático accionado por una moneda, la producción de retratos fotográficos. A pesar de su fracaso, desde entonces no cesaron de aparecer nuevas propuestas tecnológicas precedentes del fotomatón, como el Fotógrafo Autómata de Antonio Duran (1891) (fig. 4), basadas en el uso de ferrotipos y destinadas a un público cada vez más autónomo en el proceso de elaboración del retrato⁷.

Sabemos que la vigencia de estos aparatos se mantuvo al menos hasta principios de 1900 y que fue común, bajo la forma de instalación y atracción, en ferias para elaborar lo que ya en prensa se denominaba “retratos al minuto” o “fotografías al minuto”, como un género identificable y distinto del retrato común de estudio (fig. 5)⁸. No sólo en cuanto a tiempo, sino sobre todo en cuanto a estatuto del fotógrafo y del momento fotográfico. Es decir, la dificultad tecnológica para conseguir una total autonomía mecánica acabó imponiendo la presencia de un fotógrafo que manipulara la cámara⁹, a la vez que este tipo de fotografía económica se asociaba cada vez más al juego y a la diversión.

El advenimiento de la tarjeta postal alrededor de 1900, combinada con el uso del gelatino-bromuro, sustituyó progresivamente el ferrotipo originario de 1880, y en esta combinación de factores, entre ferrotipo, fotografía pretendidamente automática y la tarjeta postal, emergió de manera específica el fotógrafo minutero. Un fotógrafo que se encontraba a medio camino entre el autodidactismo y el aprendizaje en galerías de retrato y que, o por voluntad de autonomía del fotógrafo o por despido laboral, se resituaron en la calle¹⁰. Precisamente, su aparición chocó de manera frontal con el tejido de estudios fotográficos, inmersos de por sí en una crisis de modelo a principios del siglo XX. Las primeras referencias a estos nuevos fotógrafos ambulantes provienen, no por casualidad, del ámbito patronal de las galerías de retrato. Un ejemplo de ello sería la batalla librada por la Unión de Fotógrafos de Barcelona, creada en 1920, y que centró sus esfuerzos en hacer desaparecer, y luego limitar, la multiplicación de unos fotógrafos que, en términos de tarifa industrial, no estaban autorizados para producir fotografía¹¹.

⁶ Véase, por ejemplo, la crónica de la *Renaixensa*, 15 de julio de 1881, p. 4407.

⁷ Salvador Tió, “El fracaso de The Automatic Photograph Company, origen de la cámara Minutera”, en *I Jornadas sobre Investigación en Historia de la Fotografía. 1839-1939: Un siglo de fotografía*, Zaragoza: Institución Fernando el Católico, Diputación de Zaragoza, 2015, pp. 309-319.

⁸ *El mundo científico*, 1 de diciembre de 1906, p. 11.

⁹ Tió, 2015, pp. 315-316.

¹⁰ Sabemos que en Madrid algunos fotógrafos, como Ramón López o Emeterio Viray, llegaron incluso a ser oficiales en estudios de la ciudad, pero a raíz de una huelga del año 1913 fueron despedidos. Véase su testimonio en F. AGUIRRE PRADO, “Un oficio callejero. Fotógrafos al minuto”, *Heraldo de Madrid*, 12 de diciembre de 1928, p. 9.

¹¹ Véase la carta de Aníbal Barón, presidente de la UFB, dirigida al Ayuntamiento de Barcelona y reproducida en *Lux. Revista mensual de Arte Fotográfico*, septiembre-diciembre de 1920, p. 5: “[Se instalan] per a certs carrers, plaçes [sic] o vies més cèntriques, un veritable aixam d’ambulants fotografs que pagant sols una Patent de 3a classe que sols permet la reventa de postals impresa o en fotografia, estampes i altres grabats similars, emprò no autoritzà la confecció de les mateixes, i per lo tant sense cap altre tribut fan fotografies a tothom perjudicant aixís en gran manera als que degudament matriculats forment part del Gremi de Fotografs d’aquesta Ciutat”. / “[Se instalan] por ciertas calles, plazas o vías más céntricas, un verdadero enjambre de ambulantes fotógrafos que pagando solo una Patente de 3a clase que solo permite la reventa de postales impresas o en fotografía, estampas y otros grabados similares, no obstante, no autoriza la confección de las mismas, y por lo tanto sin ningún otro tipo de tributo hacen fotografías a todo el mundo perjudicando así en gran medida a los que debidamente matriculados forman parte del Gremio de Fotógrafos de esta Ciudad”. Salvo indicación al respecto, todas las traducciones son de la autora. Véanse otras peticiones al con-



Fig. 4. A. Duran, Proyecto para el aparato Fotógrafo Autómata, 1891. AMCB [2-D-10-C-14878].



Fig. 5. L. Canut, Retrato de un grupo, ferrotipo, c. 1890-1900. Colección particular.

En el polo opuesto, cabe mencionar la atención que dichos fotógrafos ambulantes despertaron en la prensa generalista de la época. Su carácter cada vez más mundano y alineado con las transformaciones de las prácticas y los ritmos vitales en espacios como Barcelona o Madrid pueden explicar las numerosas referencias a los minuteros en la prensa gráfica del periodo de entreguerras como *Estampa*, *Crónica* o *Nuevo Mundo*. La mirada hacia ellos como profesionales pintorescos y románticos los convertía en un objeto atractivo para incluirlos en la narración, común en la época, del perfil cotidiano de la ciudad y sus personajes característicos o singulares. Estas crónicas, muchas de las cuales parten del testimonio o entrevista a los minuteros del momento, son una fuente documental importante para obte-

sistorio, como por ejemplo no conceder permisos a minuteros que se sitúasen en emplazamientos próximos a galerías fotográficas en *Gaceta municipal de Barcelona*, nº 8, 28 de febrero de 1927, p. 174.

ner información del perfil del fotógrafo, de su *modus operandi* y de sus ganancias económicas¹². Sobre todo, si tenemos en cuenta que el espacio ocupado por el minutero, la industria de la calle, sin reconocimiento y a menudo al margen del circuito administrativo legal, lo mantenía fuera de las noticias de la prensa informativa diaria. Es, por ejemplo, gracias al reportaje que se le dedica al minutero madrileño Antonio Pérez, instalado en el Retiro, que podemos documentar que uno de los primeros minuteros activos en Madrid, según su testimonio, fue un barcelonés, de nombre desconocido, que trabajó con una “máquina cañón”¹³.

Mediante estos reportajes, que en parte marcan el pulso de la relevancia mediática de los nuevos fotógrafos, sabemos también que los minuteros debían solicitar un permiso al correspondiente ayuntamiento para operar en el espacio público, normalmente al precio de 8 pesetas. Solicitudes que quedan recogidas en las respectivas gacetas municipales mediante las cuales podemos recuperar algunos nombres¹⁴. En el caso de Barcelona, a modo de ejemplo, los de Ángel Lafuena, Josefa Sola Benseny, Max Willmann, José de la Rosa Giménez, Basilio Capilla Font o Víctor Vegas Reyes, a quienes se les concedió licencia para trabajar en las Ramblas, en las Corts, en el Paseo de la Aduana o en la Calle Conde del Asalto, enfrente del Funicular de Montjuïc¹⁵. La mejor época para retratar era primavera y verano, siendo el agosto el mes reservado para las ferias en los pueblos y la playa. Según testimonios recogidos por los reporteros de la época, el momento económico más esplendoroso del minutero fueron los inicios de 1920. No obstante, al final de la década el número de fotógrafos se había multiplicado en las grandes ciudades. Así, sólo en Madrid estaríamos hablando de un centenar de minuteros, con unos precios relativamente parecidos, alrededor de 50-60 céntimos media postal, 75 céntimos-1 peseta la postal entera¹⁶.

Los fotógrafos minuteros tuvieron sus estructuras asociativas, como la *Asociación de fotógrafos minuteros y similares de Barcelona y su radio*. Entre sus miembros, por ejemplo, estaba Pere Riera, tesorero de la asociación y minutero del monumento a Colón¹⁷. También tenían sus competencias laborales internas y no es de extrañar encontrar peticiones para regularizar el oficio, por ejemplo, estableciendo la edad mínima de cuarenta años y concebir la fotografía minutera como una opción laboral para la vejez del fotógrafo profesional¹⁸.

Finalmente, una característica que creemos fundamental recuperar aquí para entender el estatuto de este nuevo fotógrafo y su producto visual es la permanente consideración pública del minutero como un fotó-

¹² Nos referimos, por ejemplo, a los reportajes “¡Quieto un momento!”, *Nuevo Mundo*, 30 de noviembre de 1928, p. 39; AGUIRRE PRADO, 1928, pp. 8-9; *Imatges*, 13, 20 de agosto de 1930, p. 8; TISNER, “Trenta minuts de conversa amb un ‘minuter’”, *Mirador*, 15 de febrero de 1934, p. 2; *Solidaridad Obrera*, 26 de noviembre de 1937, p. 3.

¹³ “Retratos al minuto [...]”, 1928, p. 39. Seguramente, el testimonio se refiere a una cámara tipo Wonder-Photo Cannon, de la Chicago Ferotype Company. Alrededor de 1910 se anunciaba en prensa y, en el caso de Barcelona, sus aparatos eran comercializados por J. Vallhonrat.

¹⁴ No podemos detenernos en este aspecto, pero si poner sobre la mesa que, como complemento a la prensa gráfica y a las gacetas municipales, es importante tener en cuenta la información de corte administrativo. Sobre todo, aquella que hace referencia a las licencias y pagos. Los primeros datos de 1900 describen una suerte de vacío administrativo. En un primer momento, los minuteros adquieren patentes en tanto que “Vendedores de estampas con o sin marca” [Epígrafe 11, Clase 2^a, Tarifa 5^a], en lugar de “Fotógrafos o establecimientos fotográficos”. No obstante, algunas confusiones empujaron la revisión de esta industria hasta declararla “Fotógrafos en ambulancia” y proponer de incluirla en la tarifa de la sección 2^a, Tarifa 5^a. Véase *Gaceta de Madrid*, nº 215, 2 de agosto de 1904, p. 399.

¹⁵ Véanse los diferentes ejemplares de la *Gaceta municipal de Barcelona*, sección “Hacienda”. También el Arxiu Municipal Contemporani de Barcelona conserva algunos expedientes como el de Joan Saldes y su petición para trabajar en el Parque Güell. “[Solicitud de] Joan Saldes per fotografía ambulant en el Parc Güell”, AMCB, Negociado de Urbanización y Reforma, Expediente 202/42, 1930.

¹⁶ Partimos de datos extraídos de la crónica de AGUIRRE PRADO, 1928, pp. 8-9.

¹⁷ Sacamos la referencia de TISNER, 1934, p. 2.

¹⁸ *Idem*.



Fig. 6. Minutero desconocido, Retrato de un grupo en el parque de atracciones del Tibidabo [Barcelona], c. 1920. Colección particular.



Fig. 7. Minutero desconocido, Retrato de un grupo, [n. d.]. Colección particular.

grafo sin necesidad de conocimientos ni experiencia, cuya fotografía es vulgar y fruto de la incultura (figs. 6 y 7). Características que, por el lado de la industria fotográfica, fueron promocionadas como valores beneficiosos puesto que la fotografía resultaba ahora abierta y accesible para un nuevo profesional autónomo e independiente (sin patrón), con aspiraciones económicas. Este fue el discurso de la publicidad de la Wonder Photo-Cannon¹⁹ o de la compañía Lascelle, de Nueva York, que desde 1914 inició una fuerte campaña publicitaria en las páginas de *Mundo Gráfico*, *La Actualidad* o *El Imparcial* con reclamos como “Trabajará cuando quiera, donde más le convenga y siempre tendrá dinero disponible y los medios de hacer grandes ganancias”²⁰.

¹⁹ Véanse los anuncios en *La Vanguardia*, 25 de agosto de 1910, p. 12; 27 de abril de 1911, p. 16: “El ‘Wonder Photo-Cannon’ hace ocho retratos en botones en UN MINUTO listos para llevarse. No se requiere experiencia ni cuarto oscuro. [...] Conseguirá usted hacerse INDEPENDIENTE comprando nuestro ‘Cañón Maravilloso’. [...] Podrá usted hacer retratos sin necesidad de ser fotógrafo. No hay mejor negocio para ganar dinero, concurriendo á fiestas mayores, ferias, carnavales y á toda clase de fiestas al aire libre”.

²⁰ *Mundo gráfico*, 28 de enero de 1914, p. 30. En los reportajes antes mencionados es posible encontrar lecturas parecidas por parte de los propios minuteros, como: “Yo [Antonio Pérez, minutero del Retiro] empecé al servicio de un profesional [...] pero como odio la disciplina y me encanta la vida andariega, me decidí por el arte libre [...]. No se gana como para ir en *taxi*, pero si lo suficiente para tirar de la vida sin sobresaltos”. *Nuevo Mundo*, 30 de noviembre de 1928, p. 39.

Es decir, la fotografía ambulante abrió un espacio laboral autónomo, sin más dependencia que el correspondiente permiso municipal. La escasa economía material que requería el oficio, en un momento, no obstante, de clara expansión del consumo fotográfico, convirtió la fotografía de calle en una oportunidad laboral, permitiendo al minutero introducirse en un tejido de venta ambulante, por otro lado, emergente en ese periodo²¹. Del mismo modo, y a pesar del mercado de máquinas existente, muchos minuteros se construían sus aparatos solos o con la ayuda de algún ebanista. Seguramente por eso, buena parte de la circulación comercial de máquinas minuteras se desarrolló en el espacio de venta particular de los periódicos, numerosos a partir de 1920 en diarios generalistas.

Finalmente, esta conciencia por lo laboral coexistió con las preocupaciones adquiridas por los mismos trabajadores de los estudios fotográficos quienes a partir de 1914-1918 empezaron a agruparse y unir intereses de lucha. Este fue el caso, por ejemplo, del Centro Artístico de Oficiales Fotógrafos de Barcelona, aunque agrupaciones similares tuvieron lugar en Bilbao o Madrid, a través del Gremio de Fotógrafos o la Asociación “Arte Fotográfico”²². Movimientos asociativos que se desarrollaron en paralelo a los iniciados a principios de siglo por los mismos patrones de las galerías de retrato. En una suerte de rizo dentro del fenómeno de la fotografía popular, estos últimos optaron también por ocupar la calle.

Los fotógrafos cinetristas y las máquinas de fotomatón: repetición, automatismos y una demanda fotográfica tácita

Los primerizos minuteros se beneficiaron de una cultura del retrato de estudio ya instaurada para desplazar la acción fotográfica hacia espacios reconocibles o pintorescos (merenderos, parques, monumentos públicos, etc.), o en otros casos con telones pintados (avionetas, golondrinas, transatlánticos). Sin embargo, los procesos de modernización de la ciudad no consistieron sólo en un espacio urbano más denso en población sino, también, de ritmo progresivamente más acelerado. Dentro de esta lógica, apareció alrededor de 1930 el cinetrista. Un fotógrafo ambulante equipado con una cámara de cine de trípode, ubicado en transitadas avenidas, que fijaba su atención en el viandante dinámico²³. Su objetivo era congelar el movimiento del transeúnte al grito de “foto, foto, foto”, en tres secuencias, y en 24h o 48h entregar las imágenes al precio de una peseta o peseta y media (figs. 8 y 9).



Fig. 8. [Fotografía de un cinetrista], en *La Vanguardia*, 21-1-1931.

²¹ Chris EALHAM, “‘La lucha por la calle’: la venta ambulante, la cultura de protesta y la represión en Barcelona (c. 1930-1936)”, *Ayer*, nº 81 (2011), pp. 173-205.

²² Boletín del Centro Artístico de Oficiales Fotógrafos, julio de 1919, pp. 219-220.

²³ Varios periódicos informan de su aparición, modo de trabajo y los conflictos que generan en términos de derecho de imagen. Véase, por ejemplo, *La Vanguardia*, 21 de enero de 1931, pp. 2-3.



Fig. 9. Cinetrista desconocido, Retrato de viandante desconocido, c. 1930. Colección particular.



Fig. 10. Cinetrista desconocido, Retrato de viandantes desconocidos, c. 1930. Colección particular.

En contraposición a la autonomía laboral y el espacio marginal característicos del minutero, el cinetrista solía ser un fotógrafo enviado por estudios o establecimientos de la industria fotográfica. Era un representante en la calle que permitía a estos comercios extender su acción más allá de los límites de la tienda y ocupar, ellos también, el cada vez más relevante espacio público. El carácter de empleado del cinetrista refuerza su condición de fotógrafo anónimo, puesto que en su caso ni tan siquiera la documentación administrativa municipal permite recuperar los nombres de quienes ejercieron este oficio. Solamente, y en raras ocasiones, las marcas en los laterales de las fotografías dan a conocer el establecimiento matriz como, por ejemplo, Foto Óptica S. A. de la calle Pelayo de Barcelona, uno de los más recurrentes.

El modus operandi del cinetrista consistía en una elección libre del transeúnte que resultaba fotografiado sin su permiso. Lo que, en la prensa del periodo, se resumiría con el grito de “¡Acabamos de ‘filmar’ a usted!”²⁴. No obstante, una vez hechas las imágenes, al retratado se le ofrecía un cartón que le servía de vale de compra, en caso de estar interesado en la adquisición del retrato en el establecimiento matriz. Se trataba, entonces, de una producción que se ofrecía, en lugar de ser solicitada, dando por tácita la demanda, el deseo de ser fotografiado. Esta práctica acarreó diversos artículos en prensa sobre el conflicto que dicha anticipación retratística suponía, precisamente porque se entendía que violaba el derecho a la intimidad y anonimato del transeúnte²⁵.

No obstante, y a juzgar por los fondos personales que hemos podido consultar, el cinetrato fue, sin lugar a dudas, uno de los formatos de retrato más comunes en la década de 1930. Su oferta consistía en una evolución de la carte-de-visite de 1860. Es decir, se trataba de una serie de retratos o fotogramas con distintas posiciones del viandante y con una actitud más natural y dinámica que la propia de las galerías de retrato. La copia final se realizaba, también, en el económico papel postal y por poco más de una peseta el retratado tenía a su disposición tres imágenes que o bien podía mantener como unidad, en forma de secuencia cinematográfica, o bien podía recortar y separar en diferentes entidades visuales (figs. 10 y 11).

Con una lógica parecida, basada en la multiplicación icónica, el fotomatón de origen norteamericano se introdujo en España prácticamente de forma sincronizada a la aparición en la calle del cinetrista²⁶. No obstante, el fotomatón de la década de 1930 es parte de una genealogía de máquinas, procedimientos, con acción humana o sin ella, que le antecedieron desde 1888 y que, hemos visto, guarda una relación directa con la fotografía minutera. Así, el fotomatón, una cabina-estudio que mediante la introducción de una ficha o moneda elaboraba automáticamente una serie de retratos en papel directamente revelados y positivados, es la madurez tecnológica de procedimientos previos como los ferrotipos automáticos. Es la fotografía anónima y, además, automatizada. Pero la cultura fotográfica doméstica que se está extendiendo a principios

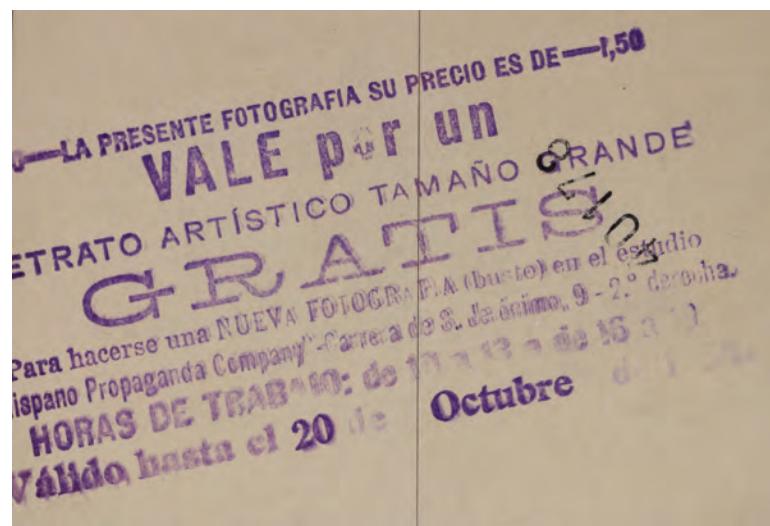


Fig. 11. Dorso de dos fotografías de cinetrato, 1934. Colección particular.

²⁴ *Blanco y Negro*, 10 de agosto de 1930, pp. 23-24.

²⁵ Véase, por ejemplo, *idem*.

²⁶ Véase Celia VEGA, “Orígenes del fotomatón en España (1888-1929)”, *Revista General de Información y Documentación*, 24, 2, 2014, pp. 310-311.



del s. XX tiene un pilar que es el que sustenta su dimensión social y comunicativa: la copia y la reproducción (fig. 12)²⁷.

¿Cómo aprendió la ciudadanía a convivir con el cinetista o a fotografiarse en un espacio completamente automático como el fotomatón? Las secuencias captadas por los cinetratos ilustran, en muchos casos, la reacción consciente y la actitud proactiva de los ciudadanos frente de la cámara. Esto es, las miradas hacia el objetivo, en el momento de percibirse de la presencia del fotógrafo o, de forma casi automática, el esbozo de una sonrisa e, incluso, la expresión de muecas divertidas. También, el detenerse para posar de forma estática, con un gesto que demuestra la naturalización de la cultura de la pose del retrato de estudio. Todo este conjunto de reacciones prueba, en cierto modo, la adopción y asunción de una serie de códigos de comportamiento y auto-representación distintos a la cultura fotográfica del siglo precedente, ahora más ubicua, normalizada e integrada a la propia cultura urbana.

En lo que se refiere al fotomatón, a lo largo del siglo XIX, la difusión de las novedades tecnológicas relacionadas con la fotografía tuvo en la prensa no especializada su primer espacio de visibilidad, explicación y, podríamos incluso denominarlo, educación del ciudadano. En tanto que medio de comunicación de masas, la prensa mediaba entre industria, mercado y clientes, con una sociedad mayoritariamente analfabeta en conocimientos científico-técnicos, pero cada vez más avenida a la cultura del fotografiarse²⁸. A la divulgación de la prensa, se sumaba la propia orientación ejercida por las empresas explotadoras del invento. Las cabinas de fotomatón contaban con un personal que guía ba y asistía a los clientes (fig. 13)²⁹. Sin embargo, no podemos caer en la idea de la monitorización completa por parte de la industria, puesto que no podemos tampoco obviar la cultura fotográfica cada vez más arraigada en las sociedades urbanas, especialmente en cuanto a la cultura del retrato y la pose, como hemos visto con el cinetista.

Fig. 12. Retrato de dos mujeres por sistema automático, [n.d.]. Colección particular.

²⁷ El sentido de reproducibilidad de la fotografía personal no es nuevo del siglo XX. El formato de la carte-de-visite, cuyo éxito comercial se extendería a lo largo de todo el siglo, supuso la madurez del concepto y práctica de la fotografía doméstica: por un precio más modesto a los formatos anteriores y con posibilidad de obtener varias copias de una misma imagen, la fotografía entra entonces en un circuito de circulación, intercambio y comunicación en la esfera familiar y social más próxima. De aquí el nacimiento de los álbumes familiares como espacio de recolección y encuentro.

²⁸ Véase por ejemplo la educación ejercida por *La Vanguardia*, 13 de febrero de 1929, p. 11: “Figúrese usted una especie de cabina telefónica. Entra usted, se sienta sobre un taburete giratorio e introduce en una ranura una ficha que le habrán entregado. Inmediatamente la cabina queda invadida de una potente luz blanca. Entonces durante el transcurso de diez y seis segundos, puede usted hacer con la cabeza los gestos o movimientos que guste. Al apagarse la luz abandone usted la cabina y, a los ocho minutos, por una ranura colocada al respaldo de la misma, sale una cinta con seis fotografías tuyas, magníficas, perfectas, inmejorables, en seis posiciones diferentes. / De las seis fotografías puede usted escoger la que prefiera y, por un precio reducido [...].”

²⁹ VEGA, 2014, p. 325.

Transformación de los agentes productores y apertura de los valores del retrato fotográfico

Con la aparición de estos fotógrafos ambulantes y sistemas automáticos, numerosas voces tomaron parte en lo que era de por si un debate de intereses comerciales y legitimación cultural de la propia práctica fotográfica. Ya hemos visto algunas de ellas. No obstante, creemos que merece la pena recuperar y singularizar la de Rafael Garriga. Este, industrial de productos químicos para la fotografía de estudio y minutera, defendería en 1930 en la revista *El progreso fotográfico* que, a pesar de la competencia económica ejercida por “estas máquinas automáticas o estos cine-retratos, [...] no hay que olvidar tampoco que gran parte de las fotografías que se hacen por tales sistemas no se harían ya que el hacerse depende de la facilidad del momento”³⁰.

A nuestro entender, la “facilidad del momento” es uno de los conceptos centrales. Es decir, la cultura fotográfica generalizada en el periodo de entreguerras no reside en los aspectos de calidad estética ni de durabilidad icónica (como podía ser el caso del retrato del siglo XIX) sino en el instante presente (fig. 14). Esto supone, dicho con otras palabras, un cambio de concepción de la práctica fotográfica, de un imaginario estético de la corrección y la solemnidad del momento retratístico a otra más rápida, cambiante, informal, incluso anónima. Eran características que estaban definiendo también entonces el ejercicio de la fotografía personal y doméstica de aficionado, como veremos, y que desde una visión integral responden a las transformaciones de los modos de vida, donde el flujo y el dinamismo son nuevos puentes, y del refuerzo de la condición de producto de consumo de la propia práctica fotográfica.

Si observamos el tipo de fotografías surgidas de estos ambulantes y fotomatones, así como su posterior circulación, es posible detectar un cambio sustancial en el modo de relacionarse con la cámara y en el significado y uso otorgado a los propios retratos. A pesar de que podría reducirse el impacto de los minuteros o cinetristas en el acceso a la fotografía que facilitaron a ciudadanos con menos recursos económicos, lo cierto es que las implicaciones fueron mayores y más complejas. Todos los ciudadanos, sin distinción socio-cultural, acudían a estos ambulantes. Incluso aquellos que poseían una cámara. Porque su valor no residía sólo en lo monetario sino en una nueva asociación entre práctica fotográfica y experiencia. Los ambulantes y las máquinas automáticas ofrecían un espacio para lo fotográfico menos severo y en las antípodas de los códigos rígidos del estudio. Por el contrario, en la calle el retrato era, a menudo, objeto de una decisión aparentemente espontánea, de un momento efímero, en situaciones distendidas y en geografías altamente emocionales para el ciudadano como las plazas, los jardines públicos o los paseos y ramblas de la ciudad. También, y de forma particular, los parques de atracciones o el zoológico. Lugares orientados hacia el pasatiempo familiar distendido, aunque ideológicamente semantizados, donde era posible experimentar la comunicación y orientación de valores relativos a la educación, el género o la clase social y en los que la fotografía funcionaría como ligadura y sanción³¹. En definitiva, muchas de las fotografías de calle suelen ser el retrato de la amistad, del asociacionismo, del noviazgo, del modelo familiar normativo o de la infancia.

Todas estas modificaciones tuvieron lugar, en paralelo y no por casualidad, a la emergencia del fotógrafo aficionado y su gramática visual. Ambos eran consecuencia de causas tecnológicas, económicas y culturales, para con la fotografía, semejantes a los nuevos sistemas de retratar. Su acción fotográfica, como veremos a continuación, es la otra cara de una misma moneda.

³⁰ R. G[ARRIGA], “Consideraciones acerca la fotografía profesional en los momentos actuales”, *El progreso fotográfico*, XI, 125, noviembre de 1930, p. 243.

³¹ Bonnie C. HALLMAN, S. Mary P. BENBOW, “Family leisure, family photography and zoos: exploring the emotional geographies of families”, *Social & Cultural Geography*, vol. 8, nº 6 (2007), pp. 871-888, <http://dx.doi.org/10.1080/14649360701712636>



Fig. 13. Reportaje sobre el aparato Fotodin, en *Estampa*, 4-6-1929.



Fig. 14. Minutero desconocido, Recort de la Font del Alba, c. 1910. Colección particular.

La emergencia del fotógrafo aficionado

El estudio de la fotografía de aficionado en el periodo de entreguerras merecería un espacio discursivo propio y aparte. No obstante, queremos desplegar aquí algunos problemas puntuales relativos a esta nueva cultura fotográfica y sus posibilidades de agencia en el ejercicio de la auto-representación, con los que completar esta mirada analítica sobre la apertura y normalización de la fotografía en el periodo de entreguerras.

La fotografía fue concebida como un medio de uso mundial ya en 1839, cuando desde Francia el *saint-simonien* y político de la oposición en la Cámara de Diputados, François Arago, lideró la adquisición estatal y difusión internacional del daguerrotipo, la primera tecnología fotográfica comercializada³². Desde entonces, la industria no cesó en su empeño por mejorar las posibilidades mecánicas y económicas de la fotografía en términos de rapidez y accesibilidad. La consecución de la instantaneidad

³² Núria PEIST, Núria F. RIUS, "The photographic and its mediatory system: artistic, technical and commercial values at the dawn of photography", *Espacio Tiempo y Forma*, serie 7, nº 1, 2014, pp. 109-128.

y la placa seca prefabricada en el último cuarto del siglo XX abrió las puertas también al fotógrafo aficionado sin conocimientos científico-técnicos, puesto que a su disposición se construyó una red de establecimientos destinados al abastecimiento y revelado de negativos. A pesar de dichas técnicas y un progresivo abaratamiento del material, la práctica fotográfica de aficionado era, a inicios del siglo XX, sobre todo una cuestión cultural.

Eminentemente urbana y burguesa, la fotografía fue practicada en sus inicios por las clases sociales acomodadas. Son un ejemplo los fotógrafos amateurs del Centre Excursionista de Catalunya, destacada institución de montañismo en Barcelona, muy vinculada al conocimiento y difusión del territorio y la cultura catalana y que contaba con una sección fotográfica de la que formaron parte industriales y profesionales liberales con fuerte poder adquisitivo y alto conocimiento de la técnica, los materiales e incluso de composición artística³³.

En el periodo de entreguerras la reconfiguración social y cultural de la nueva sociedad de masas en ciudades como Madrid o Barcelona amplió los límites del ejercicio fotográfico. Es un buen ejemplo el caso de esta última y la emergencia de una nueva cultura urbana articulada desde el interclasismo³⁴. La capital catalana dobló su población gracias a una inmigración rural que se desplazó del campo a la ciudad y se convirtió así en la primera ciudad española con un millón de habitantes. Dejaba atrás la ciudad modernista del ochocientos para abrirse a la sociedad de masas del Noucentisme. A pesar de las diferentes clases sociales y sus tensiones internas, la cultura catalana fue articulada desde los códigos de la burguesía³⁵. El deporte o el entretenimiento al aire libre, en la playa o la montaña, y, claro está, el ejercicio fotográfico, constituyían algunos de estos signos de avance y autonomía social. No es una casualidad, en este sentido, que desde 1925 se multiplicaran los métodos ambulantes y mecánicos para acceder a la auto-representación, así como que se ampliase la oferta de cámaras fotográficas, progresivamente más asequibles. Se trataba de un cruce de posibilidades: por un lado, de una industria fotográfica por entonces en plena expansión tanto en Estados Unidos como en Europa³⁶ y, por el otro, de una extensión interclasista de la práctica de la fotografía, más allá de la burguesía, pero sin dejar de ser intrínsecamente burguesa.

¿Quiénes fueron los fotógrafos, muchos hoy desconocidos en el propio seno familiar, de la primera ola de imágenes de aficionados en el periodo de entreguerras? No sugerimos con esta pregunta la necesidad de rescatar nombres como autores singulares olvidados, sino la de trazar los perfiles potenciales de aquellos que entendieron la práctica fotográfica como un ejercicio de emancipación socio-cultural, a la vez que una herramienta al servicio del juego y la comunicación afectiva intergrupal. Porque si hasta entonces sólo unos cuantos habían podido tener acceso a la fotografía, ahora ésta se abre como una práctica al alcance de grupos sociales más modestos, e incluso, más jóvenes, con una mayor flexibilidad en cuanto a género. Nos referimos en muchos casos a comerciantes, oficinistas, empleados y a los niños de la familia que inician su propio proceso de agencia visual. Este conjunto de fotógrafos se distinguirá del amateur con pretensiones técnico-estéticas por su conocimiento fotográfico funcional y práctico y por el fuerte carácter doméstico de su producción visual y difusión posterior. Es un ejemplo de cómo ahora la fotografía se sitúa en una intersección ambivalente. Si bien aumenta el número de personas con acceso a la tecnología y su

³³ Nos referimos a fotógrafos como Josep Salvany Blanch, Carles Fargas Bonell, Joan Nonell Fabrés o Lluís Llagostera, entre muchos otros, que tuvieron en la fotografía estereoscópica su soporte fotográfico principal. Por su perfil alto en conocimientos fotográficos y por su ocupación de espacios culturales legitimados como el CEC, muchos de estos autores ya han sido objeto de estudio mediante libros o exposiciones.

³⁴ Enric UCELAY DA CAL, *La Catalunya populista: Imatge, cultura i política en l'etapa republicana, 1931-1939*, Barcelona, La Magrana, 1982, pp. 58-60.

³⁵ Por un lado, porque las clases dominantes promocionaron el avance social como método por el cual reforzar los límites de los diferentes espacios socio-económicos. Por el otro, porque el deseo de las clases populares de defenderse y auto-afirmarse requería adoptar modelos burgueses de organización, comportamiento y gusto. Véase DA CAL, 1982, p. 60.

³⁶ Véase John TAYLOR, "Kodak and the 'English' Market between the Wars", *Journal of Design History*, vol. 7, nº 1 (1994), pp. 29-42, <https://doi.org/10.1093/jdh/7.1.29>

uso para la auto-representación, no debemos perder de vista que este acceso se produce y se desarrolla dentro de unos límites semánticos y pragmáticos construidos, que son los que definen la propia tecnología y el lenguaje.

Para comprender la adquisición de competencias fotográficas en el sí de la sociedad española de entre-guerras es fundamental acercarnos a los espacios y canales de conocimiento fotográfico. Estos no son siempre explícitos y concretos, ya que como argumenta Karen Cross, el aprendizaje fotográfico suele adquirirse de forma indirecta y de un modo casi inconsciente³⁷. Se trata de una red dispersa y dinámica de referencias en la que participaron medios de comunicación, la industria fotográfica, la pragmática profesional e, incluso, artística, entre otros agentes.

Transferencias y negociación de los métodos representacionales: la prensa gráfica, los manuales comerciales y posibilidades tecnológicas

En el análisis de la extensión de la fotografía de aficionado en España se impone abrir el campo de estudio hacia el desarrollo y madurez de la cultura de masas y sus canales de constitución y difusión. El trabajo de Francesc Espinet dedicado a la recepción de lo que él denomina, como una unidad, la “sociedad-cultura” de comunicación de masas en Cataluña entre 1888 y 1939 es fundamental para nuestro trabajo³⁸. Este autor aborda el papel de los medios de comunicación, como la prensa, el cine o la radio, en tanto que agentes socializadores, constructores de sentido y de representaciones simbólicas para la nueva sociedad de masas. Es decir, una sociedad urbana, con una población en vías de alfabetización y formación profesional, con nuevas costumbres de vida y consumo estandarizadas, partícipe de una cultura mundial y, en definitiva, con una “opulencia” del mercado de la información y la comunicación³⁹. Es en el espacio de la ciudad, constituido por diferentes grupos sociales, donde se desarrolla una red cultural compleja, según Espinet, de intercambio, punto de encuentro y oposición, manifestándose así “formes culturales [...] de manera objetiva, subjetiva, assimilada, rebutjada, etc.”⁴⁰. Como argumenta el propio autor, uno de los aspectos fundamentales a trabajar es el espacio de la audiencia y su modo de recepción⁴¹. La premisa de partida es considerar los medios de comunicación como herramientas que tienen una incisión muy fuerte, aunque no única ni exclusiva, en la formación y desarrollo de los modos de vida, el gusto y la actitud de las personas. Son medios que construyen imaginarios y estructuran valores (figs. 15 y 16).

Si fijamos nuestra atención en la prensa de la época podemos observar cómo en el periodo de entre-guerras los periódicos gráficos se multiplicaron al compás de una mayor definición y profesionalización del género del fotoperiodismo. Así lo han estudiado recientemente los investigadores del colectivo Observatori de la Vida Quotidiana⁴². De acuerdo con ellos, ya desde la Dictadura de Primo de Rivera se desarrolló un lenguaje fotográfico moderno previo a la Guerra Civil. Todavía con cámaras de placas, los

³⁷ Karen CROSS, “Training the eye of the photographer: the education of the amateur”, *Visual Studies*, vol. 29, nº1 (2014), pp. 68, <http://dx.doi.org/10.1080/1472586X.2014.862996>

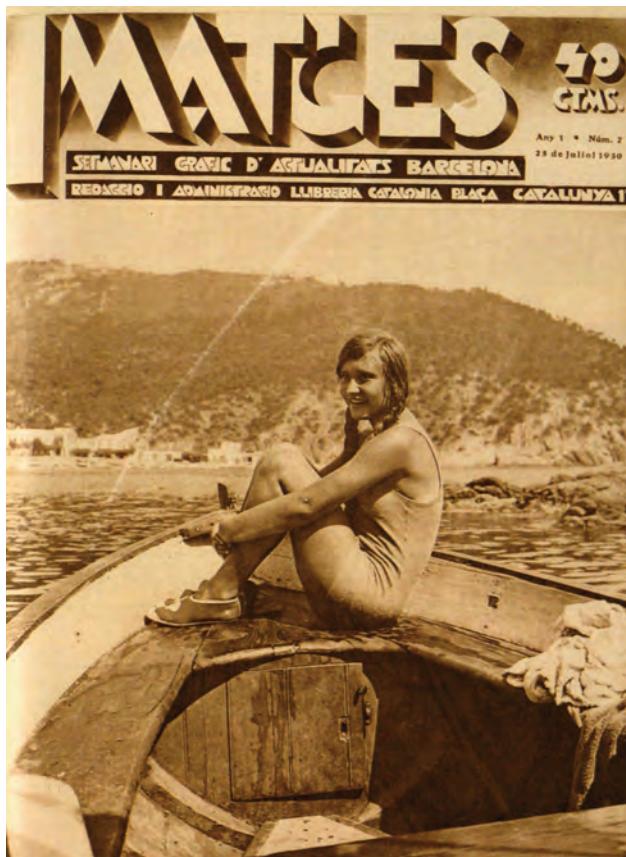
³⁸ Hacemos nuestro el concepto de Espinet “sociedad-cultura de comunicación de masas” que él mismo define como: “una societat on predomina la cultura dels mitjans de comunicació de masses, en una societat de masses on la comunicació és hegemònica com a element cultural, una comunicació de masses que centra la cultura de la societat” / “una sociedad donde predomina la cultura de medios de comunicación de masas, en una sociedad de masas donde la comunicación es hegemónica como elemento cultural, una comunicación de masas que centra la cultura de la sociedad”. Francesc ESPINET, *Notícia, imatge, simulacre. La recepció de la societat de comunicació de masses a Catalunya, de 1888 a 1939*, Bellaterra, UAB, 1997, p. 35.

³⁹ *Ibidem*, pp. 35-37.

⁴⁰ “formas culturales [...] de manera objetiva, subjetiva, assimilada, rebutjada, etc.” *Ibidem*, p. 37.

⁴¹ *Ibidem*, pp. 16-17.

⁴² Roger ADAM, Andrés ANTEBI, Teresa FERRÉ, Pablo GONZÁLEZ, *Repòrters gràfics. Barcelona 1900-1939*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 2015.

Fig. 15. Revista *Imatges*, 7, 23-7-1930.Fig. 16. Autor desconocido, M^a Teresa Mas Marsell en Casteldefels, 1936. Colección particular.

fotoperiodistas fueron apropiándose de las páginas de periódicos como *Estampa*, *Crónica* o *Imatges*, donde perfilaron su especificidad narrativa enfrente de la competencia informativa de la radio. Buscaban un grado de espectacularidad visual, además de glorificar ciertos mitos como políticos, deportistas o actores. De aquí proceden las imágenes dinámicas, del instante central de una acción y lo que en la época algunos llamaban “acrobacia fotogénica”⁴³. Resulta novedoso también el giro hacia la representación del ámbito doméstico y la intimidad de los personajes públicos, además de una mayor visibilidad de la mujer o los niños.

En el otro extremo de esta absorción visual, cabe mencionar la enseñanza mediante las revistas y los manuales para aficionados procedentes del mercado. Según Elisabet Insenser, de 1914 a 1939 se publicaron 23 revistas fotográficas entre Madrid y Barcelona, siendo sensiblemente mayor el número de publicaciones en esta última⁴⁴. De manera global, el número duplicaba la cantidad de revistas editadas en España en el medio siglo anterior, e incluso resultaría comparativamente mayor que en el franquismo, signo del fuerte impulso de la fotografía de aficionado, concomitante al desarrollo de la industria de consumo en el primer cuarto del siglo XX.

No podemos perder de vista las distinciones existentes en el seno del propio ámbito amateur. Diferencias que se aprecian no sólo en las imágenes sino también en los discursos promovidos por la

⁴³ *Imatges*, 6 de agosto de 1930, p. 14.

⁴⁴ Elisabet INSENSER, *La fotografía en España en el periodo de entreguerras: notas y documentos para una historia de la fotografía en España*, Girona, Curbert Comunicació Gràfica, 2000, p. 22.

propia literatura comercial del mercado fotográfico de entreguerras. El propósito para el uso de la tecnología, la identidad en tanto que fotógrafos amateurs, así como el tiempo y el dinero invertidos en la práctica fotográfica determinan y contribuyen a definir el tipo de fotógrafo y su modo de producir⁴⁵. Así, la literatura destinada al aficionado se distingue, por primera vez, entre el profesional, el amateur con aspiraciones culturales y técnicas, y el aficionado doméstico. Obviamente, estas categorías no siempre corresponden después a su práctica estricta e inamovible, puesto que, a menudo, se trata de espacios de circulación. Justo de manera transversal se hayan las revistas comerciales impulsadas por marcas como Kodak y Agfa que no sólo ofrecen un repertorio de temas fotografiados sino también instrucciones de buena postura o la conveniencia de la mujer y el niño en coger la cámara. Entre revistas, catálogos y manuales se propone un espacio y unas directrices de acción que, si bien encontramos correspondidos con regularidad en las fotografías personales, no siempre explican el total de las imágenes. Por un lado, porque no todos los nuevos fotógrafos atienden a estas instrucciones, a la vez que muchos están influenciados por el ecosistema visual promovido, como hemos visto, por los medios de comunicación.

Este es un punto en el que detenerse puesto que dos concepciones opuestas han copado la manera de entender el rol de la industria: como democratizadora o, desde la visión de John Tagg, como “concentración de poder, posición y control que caracteriza la estructura en la que la fotografía no profesional era un elemento subordinado”⁴⁶, desde la posición de poder ocupada por un aparato formado por el Estado y la industria en el paradigma productivo del capitalismo. No obstante, esta consideración simplifica dos aspectos de la práctica fotográfica. Por un lado, la autonomía del lenguaje según las posibilidades dadas por la propia tecnología y química. Por el otro, los referentes culturales de las personas, previos a la realización de una imagen, adquiridos mediante medios de comunicación de masas como son el cine o la prensa gráfica, pero también procedentes de la cultura popular y el juego.

Teniendo esto en mente, un aspecto fundamental del estudio del desarrollo de la habilidad fotográfica son los errores. Numerosos y en aumento, según la práctica fotográfica de aficionado crece: desenfoques, fotografías movidas, desdoblamientos, superposiciones, el dedo en el objetivo. Como afirma Clément Chéroux, son considerados errores, claro está, en relación a un marco normativo pre establecido⁴⁷. Lo ejemplifican la auto-sombra del fotógrafo (fig. 17), desaconsejada por los manuales, pero una reiteración constante en las fotografías personales, que permitía al productor integrarse en la imagen⁴⁸, o el error de paralejo (fig. 18). Es decir, el desajuste existente entre el visor de la cámara (y, por lo tanto, lo que entra en el encuadre) y lo que realmente capta el objetivo. Así, la mayoría de fotografías de los años 1920 y 1930 con retratados con las cabezas cortadas no son el resultado de una desconsideración del fotógrafo sino la falta de capacidad de corrección de un error provocado por la propia tecnología.

Una misma tecnología, diferentes narrativas: disposiciones culturales, género e infancia

Una de las características fundamentales de la fotografía personal y doméstica es que, a pesar de ser el resultado de la implementación de la fotografía instantánea, sus temas y puntos de vista son repetitivos y redundantes, lejos de toda arbitrariedad productiva. Además, no se trata sólo de un ecosistema visual colectivo sino también de un sentido social compartido de los espacios, objetos y situaciones. Es, según Elizabeth Edwards, el encuentro entre lo cognitivo, lo físico y lo emocional reproducido fotográficamente.

⁴⁵ David BUCKINGHAM, Maria PINI, Rebekah WILLETT, “‘Take back the tube!’: The discursive construction of amateur film and video making”, *Journal of Media Practice*, vol. 8, nº 2 (2007), pp. 190-191, http://dx.doi.org/10.1386/jmpr.8.2.183_1

⁴⁶ John TAGG, *El peso de la representación. Ensayos sobre fotografías e historias*, Barcelona, Gustavo Gili, (1988) 2005, p. 31.

⁴⁷ Clément CHÉROUX, *Fautographie. Petite histoire de l’erreur photographique*, Crisnée, Éditions Yellow Now, 2003, p. 41.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 72.



Fig. 17. Josep Albert Navarro, Retrato de familia con auto-sombra, c. 1930. Arxiu Municipal de Valls.

te. Así, las fotografías pueden ser entendidas como “*historical statements*” y de ahí su valor colectivo, a pesar de su lógica de producción individual y particular⁴⁹.

Las imágenes domésticas son fotografías todas ellas similares, pero ligeramente diferentes⁵⁰, y tal distinción la establecen las personas, su disposición socio-cultural, además de los lazos afectivos entre ellas y la manera con que los llevan a la práctica. La similitud se halla en el contexto histórico en que han sido producidas y el imaginario colectivo del momento que posibilita, a la vez que limita, cada imagen, como un denominador común. De esta manera, el valor de la fotografía reside en el diálogo singular-colectivo. Por un lado, en la experiencia y el relato individual, a menudo en la mirada anónima; pero por el otro y de manera equilibrada, en el contexto normativo, el consenso y el conformismo que caracteriza un cuerpo social y sus tensiones internas. En definitiva, la fotografía personal es un artefacto subjetivo, emocional, incluso corporal, pero por encima de todo relacional entre personas, ideas, acciones y objetos con que éstas se sitúan en un espacio y tiempo y se reconocen o se distinguen del resto⁵¹.

Dicho esto, las imágenes realizadas en este periodo presentan diferencias notables en términos de sintaxis visual. Si bien al inicio de este segundo apartado argumentábamos que la práctica fotográfica respondía en un principio a la sensibilidad burguesa y que su extensión entre los diferentes espacios sociales

⁴⁹ Elizabeth EDWARDS, “On and About: Photography, Topography and Historical Imagination”, en O. Shevchenko, (ed.), *Double Exposure: Memory and Photography*, New Jersey, Transaction Publishers, 2014.

⁵⁰ Geoffrey BATCHEL, “Les snapshots”, *Études photographiques*, 22, 2008, [en línea], <http://etudesphotographiques.revues.org/999> / [Consulta: 15 de septiembre de 2016].

⁵¹ Sobre la dimensión relacional de la fotografía véanse Elizabeth EDWARDS, “Photographs and the sound of history”, *Visual Anthropology Review*, vol. 21, nº 1-2 (2006), pp. 27-46; Karen CROSS, “The Relational Amateur”, *Either/And: Reconsidering amateur photography*, 2013, [en línea], <http://eitherand.org/reconsidering-amateur-photography/relational-amateur/> / [Consulta: 15 de septiembre de 2016].



Fig. 18. Autor desconocido, Estudiantes en la Universidad de Barcelona, c. 1936. Colección particular.

se explicaba por una promoción de avance y autonomía de clase, lo cierto es que las fotografías varían según quién y con quién se toma la imagen. ¿Qué es lo que activa esta diferencia? ¿Una cultura visual distinta según la clase social? Nosotros no lo creemos, por todo lo argumentado anteriormente. Por el contrario, defendemos que es en las formas de organización social con las que se llevan a cabo aquellas actividades fotografiadas las que establecen el patrón visual. De este modo, aunque la actividad sea la misma (una salida de excursión, por ejemplo), las clases sociales medias-altas ejercen ésta mediante la estructura de la familia, mientras que las clases trabajadoras tienden a hacerlo con miembros, por ejemplo, de cooperativas a las que pertenecen (fig. 19). En consecuencia, las fotografías de estos últimos son mucho más grupales, también porque la economía material establece una ratio menor entre cámara y número de personas.

Las diferencias de organización social afectan igualmente a las distintas etapas de la vida. Los testimonios personales con los que Francesc Espinet elaboró su investigación demuestran, de manera redundante, como periódicos y películas eran productos de consumo habituales de los más pequeños. Éstos, nacidos la mayoría alrededor de la Primera Guerra Mundial, fueron los que más y mejor absorbieron el ecosistema comunicativo de masas que se expandió en paralelo a su propio crecimiento. En consecuencia, si retomamos aquí el rol activo de los medios de comunicación en la construcción de una arquitectura de valores comunitarios, podemos afirmar que, entonces, los jóvenes del periodo tuvieron en estos medios un espacio y una influencia para el desarrollo de su sensibilidad y visión de mundo⁵². A su vez, dichos canales de influencia se sumaron a otras prácticas comunes en la época como eran el excursionismo y las colonias con

⁵² ESPINET, 1997, p. 179.



Fig. 19 Autor desconocido, Miembros de la cooperativa Flor de Maig en Montserrat, c. 1930. Colección particular.

los escultistas o las vacaciones en familia. Todos estos ejercicios estaban basados en una nueva cultura urbana del paisaje y de las igualmente nuevas prácticas pedagógicas procedentes de Europa que confiaban en una educación infantil en contacto directo con la naturaleza⁵³. En las fotografías que hemos podido consultar, parece imponerse una evidencia. El adulto, centro de la cultura fotográfica precedente, ha dejado paso a los niños. No sólo como objeto de representación sino también como agente, ahora, fotógrafo. Podemos afirmar, sin mucha vacilación, que desde finales de los años veinte tiene lugar una emancipación visual sin precedentes de los jóvenes, nuevos dueños y protagonistas de la cámara doméstica.

Es importante observar como este desplazamiento infantil de la cultura fotográfica es parte estructural de los propósitos comerciales de la industria fotográfica de principios de siglo, en conexión con los discursos dominantes entonces como los nuevos modelos educativos. Así lo ha estudiado Marc Olivier, en relación a la apropiación que hizo el empresario George Eastman de la casa Kodak del imaginario narrativo infantil de los Brownies⁵⁴. Unos duendes de origen folclórico irlandés que protagonizaron una serie de cómics impulsada por el escritor e ilustrador canadiense Palmer Cox en 1879. Dada su popularidad, Eastman lanzó sus cámaras Brownie en 1900, las primeras destinadas a los niños y que gozarían, también, de gran éxito en el mercado. Incluso en España, junto con otros modelos de cámaras, como lo demuestra la publicidad en prensa del periodo o los concursos infantiles que tenían en este tipo de cámaras fotográficas sus premios más cotizados. El discurso intrínseco en esta distribución de las Brownie era el valor edu-

⁵³ Josep GONZÁLEZ-AGÀPITO, *Tradició i renovació pedagògica, 1898-1939. Història de l'educació: Catalunya, Illes Balears, País Valencià*, Barcelona, Abadia de Montserrat, 2002.

⁵⁴ Marc OLIVIER, “George Eastman’s Modern Stone-Age Family. Snapshot Photography and the Brownie”, *Technology and Culture*, vol. 48, nº 1 (2007), pp. 1-19, <https://doi.org/10.1353/tech.2007.0035>



Fig. 20. Mª Teresa Mas Marsell, Hermano haciendo la voltereta, 1934. Colección particular.

niños supervivientes supondrá la culminación del arquetipo de fotógrafo definido por Bourdieu en la década de 1960: hombre de edad media y clase media que recurre a la fotografía, un arte medio, como medio para mediar entre él y su nueva realidad familiar⁵⁶.

Aunque sea a modo de apunte, debemos mencionar a la mujer joven fotógrafa que emerge ahora y para ello es importante recurrir aquí al concepto “habitus” o disposición de Pierre Bourdieu y su relación con los diferentes estilos de vida. Porque a pesar de que la época está presa por una publicidad fotográfica destinada a la mujer, como nuevo cliente potencial del mercado, esto no equivale a una práctica doméstica equitativa en espacios de residencia ni generaciones. Para el sociólogo francés, la acción social y los esquemas de percepción y apreciación de las personas siguen una serie de disposiciones regulares que demuestran cómo, sin tener que responder a normas explícitas y externas a nosotros, nuestra conducta y carácter están en efecto “regulados”⁵⁷. Estas disposiciones socio-culturales, adquiridas mediante la experiencia, permiten agrupar agentes y modos de hacer también en el ámbito fotográfico. Así, si hablamos de la aparición de la joven fotógrafa en los años treinta, no sólo debemos prestar atención a la diferencia de género sino también al espacio social en el que se mueve y al capital económico y cultural que posee. Podemos pensar que no es posible la emergencia de la joven fotógrafa aficionada sin la emergencia de la cultura urbana y el nuevo protagonismo de los niños, a la vez que esta nueva fotógrafa parecería que es posible sobre todo en las clases media-alta, a juzgar por los testimonios y materiales que hasta ahora hemos localizado.

⁵⁵ Véase, por ejemplo, la publicidad en *La Vanguardia*, 4 de enero de 1931, p. 3, 24 de diciembre de 1935, p. 40. Kodak, situada en la Puerta del Sol de Madrid, vendía las cámaras Brownie desde 28 pesetas en 1931 y 12,90 pesetas en 1935. Por su parte, revistas infantiles como *Virolet* sorteaban cámaras Kodak Vest-Pocket y Brownies en la década de 1920. Véase, *Virolet*, nº 338, 23 de junio de 1928, p. 199.

⁵⁶ Véase Pierre BOURDIEU, *Un arte medio*, Barcelona, Gustavo Gili, (1965), 2003.

⁵⁷ “El Habitus y el espacio de los estilos de vida”, en *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Madrid, Prisa Ediciones, (1979) 2012, pp. 199-295.

cativo del ejercicio fotográfico, como lo ilustra, por ejemplo, la publicidad de Kodak-Madrid: “Poniendo un ‘Brownie’ en manos de sus hijos, desarrolla en ellos su espíritu de observación y su gusto artístico”⁵⁵.

¿De qué se apropiaron estos niños fotógrafos? De todo el imaginario descrito anteriormente mediante los medios de comunicación tales como el mundo del deporte, sobre todo el ciclismo y el boxeo. También, de los estereotipos procedentes del cine por parte de actores y héroes ficticios como aventureros, vaqueros y gánsters, por ejemplo. Finalmente, de la propia práctica del excursionismo centrada, de forma redundante para con la fotografía, en la observación y aprehensión de la naturaleza. Temas que se irán modificando a medida que el niño se haga adulto. Hecho que coincidirá con la posguerra y el primer franquismo y para cuyos

Un ejemplo a citar es el de M^a Teresa Mas Marsell, hija de una familia barcelonesa poseedora de un negocio de productos de limpieza⁵⁸. De un total de siete hermanos, ella formaba parte del grupo de los más pequeños. Pero de entre los hermanos pequeños, M^a Teresa era la mayor y, en cierto modo, la líder. A pesar de los vaivenes económicos por la muerte prematura del padre, la familia Mas Marsell se movía en el espacio socio-cultural medio y había adquirido las prácticas interclasistas antes mencionadas: las vacaciones en la playa, la práctica de deporte como la bicicleta y la fotografía. El ejemplo singular se encuentra en el rol de la hija mediana, M^a Teresa como responsable de fotografiar a lo largo de los años treinta a sus dos hermanos pequeños (fig. 20). Son escenas de juego, desenfadadas, visualmente a menudo dinámicas, construidas en base a los códigos afectivos, incluso sentimentales, característicos de niños y adolescentes que todavía pertenecen al sector de la población joven, libre de compromisos familiares propios. Es esta estructura socio-normativa la que permite, en parte, una M^a Teresa fotógrafa. Sus clichés son, a la vez, el resultado de la experiencia corporal y emocional del tiempo libre y de recreo con sus iguales en el seno familiar.

Conclusión

Desde una perspectiva sistémica, el desarrollo de una agencia fotográfica en el periodo de entreguerras se produce gracias al entrecruce de factores que evolucionaron de forma conjunta. La emergencia de la “sociedad-cultura” de masas no determina la cultura fotográfica doméstica, pero la condiciona en tanto que ambos factores son fruto de la propia consolidación de la sociedad de masas y sus modos culturales, que son los que posibilitan, a su vez, la aparición de mecanismos automáticos o ambulantes de fotografiarse y, en consecuencia, la densificación fotográfica de los años 1920 y 1930. De manera igualmente entrelazada, se emancipan los jóvenes urbanos, no sólo como nuevos protagonistas de las imágenes. Ahora también como agentes productores de éstas. Por lo tanto, podemos concluir que se produce un ecosistema cultural y visual que permite una educación o adquisición de cultura fotográfica colectiva y anónima, pero con margen de negociación y agencia, posibilitada por diversos fenómenos simultáneos que son los que aquí hemos intentado sintetizar.

Finalmente, esta normalización de la cultura fotográfica colisionará con el estallido de la Guerra Civil española. Circunstancia que nos obliga a interrogarnos sobre el ejercicio fotográfico personal en tiempos de guerra y, en particular, sobre estos agentes anónimos, profesionales y aficionados, cuyas imágenes, por ahora, han quedado al margen de una historiografía que ha privilegiado, sin lugar a dudas, la autoría. ¿Podría esta completar, matizar e, incluso, contradecir el relato visual hegemónico y asimilado del conflicto bélico? El impulso y las líneas de tensión de la cultura fotográfica personal de entreguerras así lo sugieren, sólo tenemos que invertir investigación en ella.

NÚRIA F. RIUS (Barcelona, 1983) es Doctora en Historia del Arte por la Universidad de Barcelona (Premio Extraordinario de Doctorado). Su tesis dedicada a la práctica fotográfica en Barcelona alrededor de 1900 derivó en la publicación *Pau Audouard. Fotografía en temps de Modernisme* (UB et al., 2013). Actualmente, por un lado, está trabajando las prácticas fotográficas domésticas, desde 1890 hasta el primer franquismo, con el objetivo de analizar las diferentes políticas visuales, así como las condiciones socio-culturales y tecnológicas de los usos de la fotografía en la emergencia y madurez de la cultura urbana y en la sociedad de masas. Por otra parte, está desarrollando una

⁵⁸ Las fotografías de M^a Teresa Mas Marsell fueron exhibidas en la exposición *Ens fem una foto? Fotografía doméstica als anys 30*, Jordi Calafell, Núria F. Rius (comis.), Barcelona, Centre Cultural La Casa Elizalde, Ajuntament de Barcelona, celebrada del 12 de mayo al 21 de junio de 2016.

investigación monográfica dedicada al cartelista y fotógrafo Carles Fontseré (1916-2007), en el marco de las transferencias culturales entre Nueva York y Barcelona. Ha realizado diversas estancias de investigación en París (Sorbonne-Paris IV 2008-2010) y Nueva York (NYU 2014, 2016). Actualmente trabaja en el proyecto europeo de investigación *I-Media Cities* (UB, Filmoteca de Catalunya) y el nacional *La invención de la ciudad: memoria, visualidad y trasferencia cultural en la Barcelona contemporánea*, bajo la dirección de los doctores Isabel Valverde y Toni Luna (Universidad Pompeu Fabra).

Email: nuria.rius@upf.edu

Los modelos anónimos. La autoría oculta de un conjunto de artefactos industriales de Altos Hornos de Vizcaya

The anonymous models. The hidden authorship of a group of industrial artifacts of Altos Hornos de Vizcaya

Javier Fernández Vázquez
Universidad Carlos III de Madrid

Fecha de recepción: 22 de diciembre de 2016
Fecha de aceptación: 27 de junio de 2017

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 28, 2016, pp. 55-71
ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<https://doi.org/10.15366/anuario2016.28.003>

RESUMEN

Este artículo se detiene en varios momentos clave de la biografía de unos artefactos industriales: los modelos para fundición de Altos Hornos de Vizcaya, empresa emblemática de la industrialización del País Vasco. Tras una fase de desecho y abandono cuando cierra la compañía en 1996, los modelos son rescatados y pasan a ser protagonistas de una exposición artística que los convierte en objetos dignos de admiración estética y en candidatos a formar parte del patrimonio cultural local. Sin embargo, no lo consiguen y, en un último giro, encuentran su sitio como objetos decorativos en el mercado de antigüedades. Es decir, como mercancías. Una deriva que está marcada por un elemento esencial: la aparente ausencia de autoría que permite, en todas sus fases, la apropiación e invisibilización del trabajo procedente de las comunidades obreras.

PALABRAS CLAVE

Patrimonio industrial. Historia cultural. Autoría. Objetalidad. *Ready made*. Giro material. Clase obrera.

ABSTRACT

This paper focuses on three key episodes in the biography of a certain type of industrial artifacts: the casting models that belonged to Altos Hornos de Vizcaya, the flagship industrial company in the Basque Country during the past century. After being discarded as rubbish when the company closed in 1996, the models are rescued and, ultimately, exhibited in an art gallery. This transforms the models into aesthetically pleasing objects and reinforces their candidacy to become part of the local protected cultural heritage. As they failed to do so, in the end, they find their way into the antiques market. A trajectory that is conditioned by a central issue: the apparent lack of authorship that allows the appropriation and the invisibilization of the work carried out by working class communities.

KEY WORDS

Industrial heritage. Cultural history. Authorship. Objecthood. Ready made. Material turn. Working class.

Un *flashback*¹

Otoño de 2012. En el barrio madrileño de Las Letras, un evento llamado DecorAcción, patrocinado por Samsung, Hyundai y Mastercard, pretende convertir las calles en el escenario de un mercadillo de antigüedades y objetos de diseño variados. Se corta el acceso al tráfico y los numerosos anticuarios de la zona colocan *stands* frente a la entrada de sus tiendas. Los artefactos son francamente diversos: desde ejemplos de arte procedente de África hasta mobiliario de oficina, pasando por tocadores estilo Imperio. El ambiente desprende esa nostalgia por los antiguos mercados de pulgas, en evidente consonancia con la revalorización de la categoría *vintage*, que en los últimos años sirve para reivindicar las mantas a cuadros de las abuelas, conservar un viejo Amstrad o dedicar el domingo a hacer magdalenas.

Uno de los *stands* lo comparte un comercio local con una firma que proviene de Pamplona llamada Futuro Industrial, la cual vende unos artefactos con formas geométricas y tamaños muy variados. La presencia de estos objetos, cuya identidad y función no puedo discernir, es inapelable y rotunda. Una de las piezas parece un gran cilindro y mide más de dos metros de altura. Alrededor, objetos más pequeños, rectangulares, cuadrados o en forma de cuña. Todos diferentes, todos únicos. Solo el material del que están hechos (una madera extrañamente cálida que choca con lo enigmático del artefacto) y unos colores muy vivos (amarillo, negro y rojo, principalmente), dejan en evidencia que pertenecen a un origen común, a una misma familia (fig. 1).

“Todo objeto con que uno se encuentra en el mundo despierta la pregunta ‘¿cómo ha llegado hasta aquí?’”, se pregunta Alfred Gell², uno de los antropólogos que más ha reflexionado sobre la condición de los objetos y su ambivalente relación con los humanos. Una mirada más atenta a estos artefactos genera nuevas preguntas. Hay inscripciones a mano, casi ilegibles. Aparece algún nombre propio. ¿Qué significan lo que parecen códigos numéricos escritos, también, a mano? “Cuando nos concentrámos en un objeto material, [...] nuestra atención nos lleva a sumergirnos involuntariamente en la historia de ese objeto”, escribe Nabokov³.

La primera página de esa historia me la proporciona el folleto que cojo del *stand*. En la primera página veo unas fotografías en blanco y negro del horno alto de Altos Hornos de Vizcaya (AHV), la empresa siderúrgica de referencia para entender la industrialización tanto en España como más concretamente, en el área del Bilbao metropolitano⁴. Las piezas, al parecer, habían quedado abandonadas tras su cierre en 1996.

Este último dato apela a mi propia biografía ya que bastantes miembros de mi familia materna trabajaban en industrias o negocios directa o indirectamente relacionados con AHV. La intención de sumergirme en la historia de estos artefactos ya no es un acto puramente involuntario, como afirma Nabokov, sino una zambullida plenamente consciente y personal, de recuperación de memoria individual y familiar pero, intuyo en ese momento, también comunitaria. Quizás se trata de otra manifestación de nostalgia (la que, precisamente, fomenta el mercadillo en el que me encuentro), pero un vago estremecimiento me impulsa a pensar que esos objetos *no deberían estar ahí*. ¡O sí?

Este primer momento (este encuentro entre el objeto y yo) es el detonante de una investigación aún en curso que pretende reconstruir la biografía completa de estos artefactos⁵. AHV cerró sus puertas un año antes de la inauguración del Museo Guggenheim, erigido unos pocos kilómetros ría arriba. La deriva de

¹ Este artículo ha sido elaborado en el marco del proyecto de investigación *Larga exposición, las narraciones del arte contemporáneo español para los “grandes públicos”* (HAR2015-67059-P MINECO/FEDER).

² Alfred GELL, *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford, Clarendon Press, 1998, p. 67.

³ Vladimir NABOKOV, *Transparent Things*, Nueva York, Vintage, 1989 [1972], p. 1.

⁴ AHV fue fundada en 1902. Durante gran parte del siglo XX fue la empresa de mayor tamaño de España. Además de incorporar multitud de servicios y actividades auxiliares dentro de la misma corporación, contaba con una flota naviera y una escuela de oficios propias.

⁵ Sobre la pertinencia de la biografía de los objetos para la investigación en antropología y otras ciencias sociales, ver Igor KOPYTOFF, “The cultural biography of things: commoditization as process” en A. Appadurai (ed.), *The social life of things. Commodities in cultural perspective*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, pp. 64-91.



Fig. 1. Stand de Futuro Industrial en DecorAcción (fotografía de Javier Medina).

estos artefactos desechados, y abandonados en primera instancia, que terminan, quince años después, como objetos decorativos en un mercado de antigüedades dirigido a consumidores de medio y alto poder adquisitivo, apuntaba a un trazado que, en cierta manera, discurría paralelo la historia de todo un pueblo que había pasado, no sin traumas, de un modelo económico industrial a otro de servicios.

En las próximas páginas nos detendremos, concretamente, en un aspecto fundamental y decisivo que marca algunos de los episodios más significativos de esta biografía: el supuesto anonimato y la invisibilidad de los autores de estos objetos, los cuales, ya es hora de precisar, son modelos en madera destinados a la fundición de piezas de maquinaria de la empresa (fig. 2).

Y precisamente querría partir de una obra realizada en ese material como punto de partida. *Box with the sound of its own making* (1961), de Robert Morris consiste en una caja de madera cerrada de la que surge el sonido de carpintería que desprende la propia tarea de elaboración de la caja. Ningún objeto es consecuencia de un acto neutro o vacío. Tampoco cuando es producido en un ámbito industrial. Cada artefacto es la materialización física de un trabajo concreto realizado por un agente determinado dentro de una red de relaciones sociales y económicas.

Los modelos de AHV, al igual que la caja de Morris, incorporan (en el sentido literal de “introducir en el cuerpo”) un trabajo y, en consecuencia, unas relaciones laborales, fuertemente marcadas por el modelo industrial fordista que había dominado la economía del área metropolitana de Bilbao hasta finales de los 90. El objeto no es solo producto del trabajo, sino también, por decirlo de alguna manera, su custodio.



Fig. 2. Modelos de AHV (fotografías de Javier Cía Alcorta).

Los profesionales encargados de elaborar las piezas de nuestro estudio eran los modelistas. Sin detenernos demasiado en los entresijos de su oficio, vale la pena destacar que su trabajo se diferenciaba del de carpinteros o ebanistas en el uso, por ejemplo, de reglas especiales cuyas medidas no correspondían con las reales para compensar la dilatación del hierro colado al enfriarse. O en el uso de un vocabulario específico para referirse a sus herramientas: Gubias, formones, maceta, cepillos, garlopa, guillamen, bocel, gar-

lopín, azuela, sierra, branil o escofinas son algunos de los términos que, según Urdangarín e Izaga⁶, habitan este campo semántico.

Antes he admitido cierto desgarro al comprobar el destino de estos objetos, una curiosa sensación si tenemos en cuenta que, después de todo, acababa de descubrir lo que eran. Al principio, creía identificar esa sensación con la fugaz melancolía que uno siente cuando, en un anticuario, se da cuenta de que los remitentes y destinatarios del lote de postales que uno sujetó han fallecido y nadie ha reclamado estas señales de su existencia. Hablando sobre los objetos que se coleccionan, Baudrillard observa que su valor reside en que interpelan a una ausencia⁷.

En el caso de los modelos de AHV, la idea de colección la ofrecía su propia acumulación y la ya mencionada similitud cromática. Ante su presencia en mitad de la calle, tan inapelable pero, al mismo tiempo vulnerable, como si se tratara de la carga rescatada de un naufragio, ¿cuál podía ser la ausencia? Tim Edensor, en su obra sobre la condición de las ruinas industriales, señala:

La gente que trabajó para manufacturar las mercancías y la infraestructura de la sociedad de consumo (...) son los inesperados y espirituales moradores responsables de la riqueza de la ciudad. Estos fantasmas, apenas presentes en los rastros que dejaron, estimulan la construcción y transmisión de historias impregnadas de afecto⁸.

El desgarro provenía, pues, de la detección de un desequilibrio y de una necesidad de reparación. La apropiación de esos objetos y su puesta en el mercado presentaba, cuando menos, ciertas dudas éticas, máxime cuando la titularidad de AHV en el momento de su cierre era pública.

Los modelos salvajes⁹

Estos objetos salvajes, salidos de pasados indescifrables, son para nosotros el equivalente de lo que eran ciertos dioses de la antigüedad, las “ánimas” del lugar (...) Su retiro hace hablar (genera relatos) y permite actuar¹⁰.

AHV disponía en su llamado almacén o pabellón de modelos en torno a 40.000 modelos, agrupados por categorías funcionales. Con el cierre de la empresa y la recalificación del terreno para atraer nuevos negocios en un momento de grave declive económico, los modelos suponen un estorbo y la mayor parte se quema, literalmente, en piras junto a la ría. Es el año 1998. “Cuando entramos, estaban tirando los modelos por las ventanas”, recuerda Fernando Pagola¹¹.

El día anterior, Fernando había estado inaugurando una exposición en la galería A+T, en el centro de Bilbao. Javier Aja, amigo suyo, es uno de los invitados. Por la mañana, Aja había visitado el pabellón de modelos acompañando a un empresario y había rescatado dos piezas. Las guarda en el maletero para enseñárselas a Pagola. Al verlas, Fernando se queda maravillado. Javier Aja fue, por cierto, el arquitecto firmante del proyecto ejecutivo del interior y las instalaciones del Museo Guggenheim en Bilbao.

⁶ Carmelo URDANGARIN, José María IZAGA y Koldo LIZARRALDE, *Oficios tradicionales*, San Sebastián, Diputación Foral de Guipúzcoa, 1999, p. 61.

⁷ Jean BAUDRILLARD, *El sistema de los objetos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010 [1968], p. 87.

⁸ Tim EDENSOR, *Industrial Ruins. Space, Aesthetics and Materiality*, Oxford, Berg, 2005, p. 159.

⁹ La reconstrucción de la biografía está basada, principalmente, en varias conversaciones y entrevistas que tuvieron lugar entre 2014 y 2017 con Tomás Ariza, ex-ingenero de AHV y colaborador en la Asociación Vasca de Patrimonio Industrial y Obra Pública (AVPIOP); con Javier González de Durana, historiador y comisario artístico; con Fernando Pagola, artista; con Txema Jiménez, diseñador; con Jesús Escobal, modelista, con Segundo Calleja, ex-alcalde de Sestao; y con Javier Cía y Alejandro Prat, anticuarios.

¹⁰ Michel DE CERTEAU y Luce GUIARD, “Los aparecidos de la ciudad”, en M. de Certea, L. Giard y P. Mayol, *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar*, México DF, Universidad Iberoamericana, 2000 [1980], p. 138.

¹¹ Las declaraciones de Fernando Pagola proceden de una entrevista personal en octubre de 2016.

Al día siguiente, Aja vuelve al pabellón acompañado por Pagola y por el comisario, historiador y entonces director de la Sala Rekalde de Bilbao y miembro de la Comisión Asesora de Compras del Museo Guggenheim, Javier González de Durana. Este último recuerda como un momento “fantasmagórico” y de “absoluta fascinación” el encuentro con los cientos de estanterías triangulares en las que se acumulaban los modelos¹². Una amalgama de sensaciones que, ciertamente, parece común a aquellos que se topan con este tipo de espacios. Por ejemplo, Jean-Louis Kerouanton, historiador e investigador en la Universidad de Nantes, escribe lo siguiente al entrar por primera vez en el recién abandonado almacén de modelos de la fábrica de hélices navales de esta ciudad: “Fue un verdadero shock. La acumulación de más de un centenar de modelos, algunos de ellos de más de dos metros de longitud, no se asemejaba a otra cosa más que a un magnífico jardín de esculturas”¹³.

En definitiva, ese primer contacto con este tipo de objetos despierta metáforas y comparaciones que evocan, en cierta forma, a la epifanía de Vincent Van Gogh en su visita a un vertedero de basura. El pintor holandés escribe lo siguiente a su amigo Anton Von Rappard: “Señor, qué belleza (...) Esa colección de cubos abandonados, cestas, ollas, latas de aceite, alambre, farolas, estufas. Parecía sacada de un cuento de Andersen”¹⁴.

Se trata de “colecciones” que coinciden en estar formadas por artefactos descartados. Un estado, en cierto modo, liminal y anómalo, pues aún posee los ecos de su función anterior¹⁵. Quizás sea esta distorsión la que obligue a recurrir a comparaciones con atmósferas irreales, como las que sugieren las referencias a los cuentos de Andersen o a la noción de “fantasmagoría”, teorizada por Walter Benjamin, quien, precisamente, “consideraba el mundo de los objetos industriales como fósiles, como la huella de una historia viviente que puede ser leída desde la superficie de los objetos sobrevivientes”¹⁶.

El hechizo ha comenzado. Fernando y Javier deciden “salvar” los modelos que quedan en el almacén. Contratan a un transportista y, tras cargar en torno a ocho trailers, los depositan en una fábrica harinera abandonada en la localidad navarra de Barasoain, propiedad de la familia de Txema Jiménez, amigo de Pagola. Mientras, Javier González de Durana intenta convencer a Segundo Calleja, alcalde de Sestao (el municipio donde se encuentra AHV), de la necesidad de proteger los modelos. La gestión es infructuosa. Según González de Durana, a Calleja le hubiera dado igual que los quemasesen en su totalidad.

La presunta indiferencia del alcalde de Sestao choca contra el encantamiento en el que viven González de Durana y Pagola y que se puede iluminar a través de lo que Bourdieu define como la “familiaridad con la lógica interna de las obras”¹⁷. Es este conocimiento previo el que posibilita un disfrute estético. Para el autor francés, una obra de arte solo puede interesar o transmitir algo a aquellos que tienen la competencia cultural. En este caso, se apoya en la capacidad de estos últimos para descodificar estos artefactos, por ejemplo, en relación a las tendencias artísticas vanguardistas que han admitido la influencia de la estética industrial.

Es, precisamente, dentro de este campo semántico donde se acomoda la exposición *Sueños mecánicos. Maquinismo y estética industrial*, comisariada por el propio González de Durana y que fue inaugurada el 24 de mayo del año 2000. La muestra incluía una selección de 500 modelos de los miles rescatados. Según el comisario,

¹² Las declaraciones de González de Durana proceden de una entrevista realizada en diciembre de 2014.

¹³ Jean-Louis KEROUANTON, “De la théorie au modèle: les hélices comme sculptures calculées, le cas des Fonderies de l’Atlantique à Nantes” en *In Situ. Revue des Patrimoines*, 10 (2009), p.5, 10.4000/insitu.4266

¹⁴ Vincent VAN GOGH, Carta de Vincent Van Gogh a Anton Von Rappard, escrita y enviada desde La Haya entre el 24 y el 27 de octubre de 1882. Documento disponible en la web de la edición de las cartas de Van Gogh por el Van Gogh Museum y Huygens ING [en línea], <http://vangoghletters.org/vg/letters/let275/letter.html> [Consulta: 19 de julio de 2015].

¹⁵ Mary DOUGLAS, *Purity and Danger. An Analysis of Concepts of Pollution and Taboo*, Harmondsworth, Penguin Books, 1970.

¹⁶ Susan BUCK-MORSS, *La dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, Madrid, Antonio Machado, 2001, p. 73.

¹⁷ Pierre BOURDIEU, *Distinction. A Social Critique of the Judgment of Taste*, Londres. Routledge. 2013 [1979], p. XXV.

la idea era exponer únicamente las piezas, pero enseguida surgió la duda: era un material con una gran fuerza visual y plástica pero no era exactamente “arte”. Entonces, opté por colocar los modelos en el centro en una disposición totémica, como un ejército de figuras, y ponerlos en diálogo con obras a las que este tipo de piezas habría influido¹⁸.

Se colgaron diversas reproducciones a escala 1:1 de obras de Picabia, Léger o de los constructivistas rusos, así como obras originales de los artistas vascos Ana Isabel Román y Edu López y algunos carteles relacionados con la industria en el País Vasco diseñados en las décadas de los años 20 y 30 del siglo XX. Con su presencia en la exposición, los modelos de AHV entran en una nueva fase. La de objetos dignos de ser admirados estéticamente. “No debe haber mala conciencia ante la fuerza de los elementos (los modelos). Son lo que son. Su descubrimiento hace imprescindible la visita”, escribía en su crítica de la exposición Sáenz de Gorbea¹⁹. El subtítulo de la exposición hace una referencia explícita al maquinismo. No hay nada mejor que esta frase de Léger para entender esta atracción:

La guerra me arrojó, como soldado, en el corazón de una atmósfera mecánica. Aquí descubrí la belleza del fragmento. Sentí una nueva realidad en los detalles de una máquina, en el objeto común. Traté de encontrar el valor plástico de estos fragmentos de nuestra vida moderna²⁰.

Algunos de estos fragmentos mecánicos son, sin duda, reconocibles en la forma de algunos de los modelos (hélices, engranajes, coronas, etc.). Además, el propio color de las piezas, amarillo, rojo y negro, principalmente, remiten a las propias decisiones cromáticas de muchas de las obras de Léger. El código para interpretar los colores es, en realidad, el siguiente: el rojo para el hierro, el azul para el acero y el amarillo para mecanizados. El negro era el vacío, el hueco interno resultante en la pieza final tras el proceso de moldeado. Asimismo, la pintura era fundamental para proteger la madera.

No obstante, la gran mayoría de piezas, en realidad, remiten a formas geométricas puras. Esta abstracción, no extrema pero audaz, bien podría mitigar algunas de las reticencias de Clement Greenberg hacia la estética mecánica, a la que acusaba de no ir lo “suficientemente lejos” y tener una apariencia demasiado *arty*²¹. De esta forma, los modelos de AHV podrían encontrar otro aliado potencial en la tradición minimalista para presentar su candidatura a acceder a la categoría de obras de arte autónomas.

Volviendo al origen de la exposición vale la pena reflexionar sobre la disposición “totémica” de los modelos, que desprende un cierto aroma etnográfico, y remite a los intentos históricos de hacer converger las expresiones plásticas entre diversas culturas. Desvíémonos unos párrafos para visitar la famosa exposición del MOMA: “*Primitivismo*” en el arte del siglo XX. Afinidad de lo tribal y lo moderno, inaugurada en 1984.

Tanto en ella como en *Sueños Mecánicos*, el visitante tiene la oportunidad de relacionar obras inequívocamente “artísticas” con artefactos que, realizados con pretensiones estéticas o no, su principal función no era ser objeto de admiración visual. En el caso de los llamados objetos “tribales”, estos podían ser desde utensilios para rituales religiosos hasta equipamiento bélico. Obviamente, la separación entre función y apariencia estética no deja de ser otra convención cultural asentada en nuestra cultura occidental y, en realidad, no tendría por qué aplicarse a otros contextos, donde ambos elementos pueden ser indisociables. Adicionalmente nos encontramos con otro factor crucial. Sobre la exposición del MOMA, James Clifford hace la siguiente objeción:

¹⁸ Fragmento transcrita de la entrevista personal desarrollada en diciembre de 2014.

¹⁹ Xabier SÁENZ DE GORBEA, “Realidades Mecanomorfas”, en *DEIA*, 9 de junio de 2000, p. 15.

²⁰ Fernand Léger citado en James CLIFFORD, *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 2000 [1988], p.152.

²¹ Clement Greenberg citado en Michael FRIED, *Arte y objetualidad*, Madrid, Visor, 2004 [1967], p. 17.

Este reconocimiento arroja dudas sobre la percepción de un mundo tribal que desaparece, salvado, vuelto valioso y significativo, ya sea como “cultura” etnográfica, ya como “arte” primitivo. Porque en este ordenamiento temporal la vida genuina o real de las obras tribales siempre precede a su recolección²².

Con todas las precauciones que hay que tomar para establecer un paralelismo entre los pueblos colonizados, con todo el bagaje de humillación y explotación que soportan, y las prácticamente extinguidas sociedades industriales occidentales, el argumento de Clifford es, ciertamente, pertinente. Los modelos de AHV son parte (un “documento” físico) del mundo que desaparece sobre el que se ha efectuado, literalmente además, una operación de rescate y que, habiendo traspasado las puertas de una institución artística, han recobrado valor. Si bien, aún no como obras de arte, a secas, sí, al menos, como ejemplos “bellos” de cultura material²³.

Bajo este punto de vista el destino de los modelos de AHV podría ser, aparentemente, el de los fondos de un museo etnográfico, aunque, como veremos más adelante, no es un camino fácil. Sin embargo, tras haber entreabierto las esquivas y caprichosas puertas del mundo del arte contemporáneo, ¿por qué no cruzar el umbral?

Los autores invisibles

De hecho, se podría aventurar que, desde el *ready-made*, no debería haber demasiados pasos intermedios para conferir a unos modelos como los de AHV la etiqueta de obras de arte autónomas legitimadas para ocupar algún rincón de un museo de arte contemporáneo. Sin embargo, dos factores fundamentales mutilan tal candidatura.

El primero estriba en la propia contradicción que implica, al menos en la concepción original de Duchamp, admiración estética, como la que desprenden los modelos de AHV, y el *ready-made*, categoría a la que inmediatamente remite su presencia en una galería de arte, desprendidos por completo de su función original: “Cuando descubrí los *ready-mades*, pensé en intimidar a la estética... Les arrojé a sus caras el posabotellas y el urinario como un reto y ahora lo admiran por su belleza estética”, escribe Marcel Duchamp en una carta enviada a Hans Richter²⁴. Según esta lógica, es la propia “belleza” de los modelos (o, para ser más exactos, su estetización) la que, paradójicamente, obstaculiza el camino que han de seguir estos para acceder a la esfera del arte.

El otro motivo (el definitivo) es la aparente ausencia de firma. La mano o intención de ningún artista está detrás para contagiar a los modelos con su aura. Una de las críticas aparecidas en prensa sobre *Sueños Mecánicos* se titulaba precisamente así: “Arte sin firma”²⁵. Hauser ofrece la clave de este sobreseimiento: “Se ha de pagar un tributo a las condiciones burguesas para asegurar la permanencia y el tratamiento especial del objeto rescatado. El artista ha de firmarlo para transformarlo en arte”²⁶.

De hecho, la autoría, de la que la firma es la prueba fundamental, aporta un visado a cambio de un precio. Como señala Gérard Wajcman a propósito del urinario de Duchamp, la firma sirve para “desidentificar” el objeto, es decir, para vaciarlo de significado y afirmar: “Esto no es un meadero”²⁷. En el caso de los modelos, objetos difficilmente reconocibles como tales para el público general, esta misma afirmación

²² CLIFFORD, 1988, p.242.

²³ “Instrumentos humildes en su origen pueden ahora ser vistos como portadores de la belleza de una época”, escribe Eva Villar en su crítica de la exposición. Ver Eva VILLAR, “El arte de los tiempos modernos”, en *El Correo. Suplemento Territorios*, 17 de mayo (2000).

²⁴ Carta de Marcel Duchamp a Hans Richter citada en Arthur DANTO, *Después del fin del arte. El art contemporáneo y el límite de la historia*, Barcelona, Paidós, 2001, p.107.

²⁵ José Luis MERINO, “Arte sin firma”, en *El País*, edición del País Vasco, 5 de junio de 2000 [en línea], https://elpais.com/diario/2000/06/05/paisvasco/960234008_850215.html [Consulta: 31 de agosto de 2017]

²⁶ Susan HAUSER, “Waste into Heritage. Remarks on Materials in the Arts, on Memories and the Museum”, en B. Neville y J. Villeneuve (eds.), *Waste-site Stories: The Recycling of Memory*, Albany, State University of New York, 2002, p. 48.

²⁷ Gérard WAJCMAN, *El objeto del siglo*, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2001, p. 61.

pierde parte de su fuerza pero, precisamente, niega cualquier posibilidad de repensar, aunque fuera por negación, su condición anterior. Wajcman va más allá en su reflexión sobre el poder de la firma para separar el objeto producido en masa de sus semejantes:

Lo vuelve heterogéneo a todos los otros, a todo otro, cuando lo que constituye el sello absoluto del objeto industrial de masa y que lo distingue hasta del objeto igual, pero fabricado artesanalmente, es el hecho de ser absolutamente anónimo, de no tener autor e incluso de no ser posible suponerle uno²⁸.

Sin embargo, detengámonos un momento en la condición de los modelos de AHV. Los modelos se usan, en general, para hacer reproducciones en serie²⁹. Sin embargo, ellos nunca lo son. Ni en los años sesenta, que es la época de la que datan los modelos que han sobrevivido, ni en la actualidad, en la que técnicas más modernas han sustituido casi por completo al moldeo con este tipo de artefactos³⁰. Son únicos, construidos a medida y no hay dos iguales. En realidad, siguiendo la terminología marxista, se trataría de medios de producción, no de mercancías. Son artefactos que, por su propia condición, poseen valor de uso pero no valor de cambio.

Algunos artistas han explorado esta identidad ambivalente que los sitúa como hijos ilegítimos de un improbable emparejamiento entre el sistema industrial y el oficio artesanal y milenario del moldeo³¹. A finales de los 80, Allan McCollum, inició su obra *Individual Works* (1987-1991), una instalación que consiste en 48.000 piezas producidas mediante la técnica del moldeo. Los objetos resultantes, que no remiten a ningún uso funcional aparente, son, a primera vista, iguales pero admiten mínimas variaciones que convierten a cada uno de ellos en una pieza única. La instalación impresiona por una suerte de mezcla entre la mareante y expansiva acumulación y la mínima pero indiscutible variación individual. Un contraste que, precisamente, también observó Fernando Pagola al reflexionar sobre la primera impresión que le causaron los miles de modelos almacenados en el pabellón de AHV.

En un ámbito más cercano y con una intención de reivindicación, entre otras cosas, del trabajo más explícita y cercana a esta investigación, es reseñable la obra *Naturaleza muerta con recipientes* (2016), de Klaas Van Gorkum e Iratxe Jaio. Se trata de una instalación de objetos (principalmente recipientes, como el título indica) elaborados a partir de unos moldes rescatados de una fábrica abandonada. En su página web, los artistas declaran: “No solo nos interesa estudiar los restos históricos y artefactos olvidados en sí, sino también reconstruir los procesos efímeros de los que una vez formaron parte”³², es decir las relaciones económicas, históricas y sociales que, en definitiva, incorpora el trabajo industrial.

Volviendo a los objetos que nos ocupan, procedentes también ellos de las ruinas de una fábrica, es importante recordar que, según Tomás Ariza, ex-ingeniero en AHV y experto en patrimonio industrial del País Vasco, los creadores de estos modelos eran talleres de carpintería muy pequeños y artesanales que florecían al calor de las fundiciones en los barrios obreros de la Margen Izquierda de la Ría de Bilbao, los

²⁸ WAJCMAN, 2001, p. 63.

²⁹ Esta afirmación es relativa. Era habitual que, según las necesidades de cada época y la evolución tecnológica, AHV requiriera maquinaria y equipos técnicos hechos a medida para desarrollar su actividad. En la mayoría de las ocasiones, estas adquisiciones se hacían en el Reino Unido y suponían un coste elevado. Eran equipos “llave en mano” por lo que no había recambios en serie disponibles en el mercado. En consecuencia, por seguridad, AHV encargaba la elaboración de un modelo de madera de cada pieza de la máquina. En caso de que la original fallara, se recuperaba el modelo, se fundía la pieza y, en un día o dos como máximo, la máquina volvía a entrar en funcionamiento. Por lo tanto, muchos de los modelos almacenados en el pabellón se fabricaban con la esperanza de que no se usarán nunca y es probable que nunca fueran manipulados desde que los modelistas les dieran forma en su taller.

³⁰ Agradezco a Iñaki Arteagoitia e Ignacio Emaldi, modelistas y socios de la empresa Modelos Emar, sus aportaciones a la hora de analizar el origen y uso de los modelos de AHV.

³¹ Sobre las implicaciones artísticas, históricas y sociales de la acción de moldear, es recomendable revisar la exposición *L'empreinte*, que tuvo lugar en el centro Georges Pompidou en 1997, comisariada por George Didi-Huberman y Didier Semin.

³² Iratxe JAIO y Klaas VAN GORKUM, “Naturaleza muerta con recipientes”, *Parallel Ports* [en línea], <http://www.parallel-ports.org/es/project/naturaleza-muerta-con-recipientes> [Consulta: 3 de octubre de 2016].



Fig. 3. Modelo de AHV con firma en el lateral (fotografía de Javier Cía Alcorta).

mano, artesanales, que requerían probada habilidad técnica. Asimismo, su posesión era muy preciada. “Muchas veces las fundiciones se quedaban con los modelos. No te los devolvían. De esta forma, si había necesidad de fundir esa pieza de nuevo, no tenías más remedio que acudir a ese proveedor. Esta práctica era muy habitual”, señala Ariza. En este contexto competitivo era normal que el productor quisiera estampar su firma, una marca que le distinguiera del resto de posibles proveedores. Si un modelo cumplía la calidad exigida bastaba con consultar la inscripción en el propio objeto para saber quién lo había hecho y encargarle más piezas. Según Ariza, AHV disponía de una red de entre 20 y 30 talleres de carpintería. La mayoría de las piezas tenían su firma³⁵ (fig. 3).

Ciertamente, la mayoría de firmas son colectivas, puesto que remiten al taller. También es cierto que algunas fundiciones imponían su nombre. Además, el uso habitual de iniciales indica un código de comunicación limitado exclusivamente al reducido grupo de aquellos que lo dominan. Por último, los modelistas segura-

cuales en su gran mayoría han desaparecido³³. Los artistas Chema Eléxpuru y Juan Gómez Ruiz lo recuerdan de esta forma:

Junto al puente de Deusto había un taller de modelismo industrial y era habitual que los moldes de madera, para fabricar piezas de motores navales, estuvieran en la calle esperando su recogida. En el taller de carpintería que hacían estas bellísimas piezas trabajaban expertos ebanistas, con un profundo conocimiento de su oficio. Poder jugar entre aquellas piezas (esculturas?) y años después contemplar las herramientas, ya jubiladas, en la casa de un amigo, hijo de uno de aquellos ebanistas, fue una suerte. También estas piezas volvieron a la memoria durante un periodo en el cual el minimalismo parecía la corriente artística que todo lo opacaría; en aquel momento recordaba las piezas de modelismo como paradigma de la escultura, desde su modesta acera esperando su traslado a los talleres de fundición³⁴.

Sin embargo, no es cierto que los modelos de AHV no tengan firma. Un vistazo somero a cada una de las piezas nos descubre diversas inscripciones a mano. Hay códigos numéricos que sirven para relacionar el modelo con la pieza original pero también hay iniciales y nombres. “Aquí pone...Talleres Nestas. Eso está en Basauri. Seguramente, les encargaron que hicieran esta pieza”, indica Tomás Ariza, mientras observa la fotografía de uno de ellos.

Hay que insistir en que eran piezas hechas a

mano, artesanales, que requerían probada habilidad técnica. Asimismo, su posesión era muy preciada. “Muchas veces las fundiciones se quedaban con los modelos. No te los devolvían. De esta forma, si había necesidad de fundir esa pieza de nuevo, no tenías más remedio que acudir a ese proveedor. Esta práctica era muy habitual”, señala Ariza. En este contexto competitivo era normal que el productor quisiera estampar su firma, una marca que le distinguiera del resto de posibles proveedores. Si un modelo cumplía la calidad exigida bastaba con consultar la inscripción en el propio objeto para saber quién lo había hecho y encargarle más piezas. Según Ariza, AHV disponía de una red de entre 20 y 30 talleres de carpintería. La mayoría de las piezas tenían su firma³⁵ (fig. 3).

³³ Todas las declaraciones de Tomás Ariza pertenecen a una entrevista que tuvo lugar en enero de 2015.

³⁴ Chema ELÉXPURU y Juan GÓMEZ RUIZ, “Arte e industria en los procesos cerámicos y gráficos”, *Fabrikart*, nº3 (2003), p. 83.

³⁵ Hay que matizar que esta práctica comienza entre los años cincuenta y sesenta. En un ejemplo de externalización, décadas antes de que se convirtiera en una práctica empresarial habitual, la dirección decidió subcontratar parte de esta tarea bien, directamente, a pequeños talleres de carpintería, bien a las fundiciones que, a su vez, contratarían a estos profesionales. Hasta el cierre de la compañía convivieron ambos procedimientos: la elaboración de modelos por parte de los profesionales en plantilla de AHV y la subcontratación de terceros.

mente no pretendían ser considerados como autores, en el sentido artístico del término. ¿O sí? Jesús Escobal, modelista retirado de AHV, recuerda³⁶ que, cuando se sentían especialmente satisfechos con el aspecto y el acabado de un modelo, insertaban su firma personal en el interior del mismo. Una rúbrica que, por lo tanto, permanecía oculta, invisible. Él trabajaba directamente para AHV por lo que no era necesario un “recordatorio” de la autoría de la pieza. No obstante, consideraba oportuno y justo dejar ese sello secreto.

El grabador en metal, madera o arcilla pone de manifiesto una segunda categoría de conciencia material. Este artesano deja una marca personal de su *presencia en el objeto* [la cursiva es mía]. En la historia de la artesanía, estas marcas de autor no contenían en general mensaje político alguno, como si puede haberlo en un graffiti garabateado en una pared, sino que eran meras afirmaciones que trabajadores anónimos habían impuesto a materiales inertes: *fecit* (“Yo lo hice”, “Aquí estoy, en este trabajo”, que es como decir “Existo”)³⁷.

El gesto de Escobal proviene, por tanto, de un impulso de afirmación y reivindicación de su propio trabajo y tiene mucho que ver con el ya mencionado procedimiento artesanal con el que se elaboran los modelos. Al contrario que en la producción tecnificada y masiva de mercancías donde, debido a la pérdida de conciencia del producto final (el fenómeno de reificación, formulado por Lukács³⁸), los modelistas sí se sienten autores de sus obras y si la firma queda invisible no es por un reglamento interno que impidiera insertarla en el exterior sino por lo que podría calificarse de pudor. Hacer visible la firma delataría cierto narcisismo incompatible con una idea de dignidad y humildad en el trabajo manual opuesta al trabajo de corte intelectual (como al que pertenecería la actividad artística) reservado, generalmente, a las clases sociales más elevadas³⁹.

En definitiva, ignorar el proceso de elaboración conduce necesariamente a desconocer que, en realidad, se trata de objetos con una autoría potencialmente trazable. Con todo, hay más factores que concurren en este olvido. Recurriendo de nuevo a la comparación con el arte “étnico” es llamativo comprobar cómo, tras la consolidación en las últimas décadas de un turismo de masas que se conforma con *souvenirs* anónimos producidos en masa, las élites que antes buscaban y colecciónaban artefactos que no habían sido elaborados, en principio, para ser comercializados, tienen que tomar una decisión: si no es posible encontrar más de estos objetos “auténticos” ante la inundación de copias e imitaciones, quizás sea el momento de identificar artistas o artesanos locales, capaces de introducir rasgos de estilo propios, y adquirir sus obras, esta vez sí, firmadas. Es decir, aceptan una individualización que, en el pasado, hubieran descartado y renuncian a buscar objetos “representativos” de un pueblo o comunidad. De esta forma, se construye una categoría que eleva el valor de las obras gracias a una autoría verificable y a la que solo tienen acceso los *connoisseurs* de alto poder adquisitivo⁴⁰.

Sin embargo, el contexto industrial no permite semejante operación. En primer lugar, no conforma un atractivo turístico que sea lo suficientemente masivo para que se conserven oficios en trance de desaparición (como el de los propios modelistas) y, en segundo lugar, los modelos pero también los artefactos industriales en general, al contrario que las obras de “arte étnico”, no provienen de un “otro” exótico (y exotizado) que, como consecuencia de décadas de imposición colonial, ha sido reducido mero objeto tanto de la atracción como del rechazo de mirada occidental. En el caso que nos ocupa, estos artefactos no proceden sino de una parte mucho más cercana, fundamental e incómoda de nuestra propia sociedad: la clase obrera.

Las ridiculizadas culturas populares del pasado, los objetos que emergen de las comunidades obreras y los espacios en los que confluyan han sido, en su mayor, parte borrados (...) Los espacios de la acción política de la clase trabajadora han sido también erradicados de la conmemoración espacial, las vidas de los pobres generalmente se olvidan mientras las de los ricos se celebran⁴¹.

³⁶ La entrevista personal con Jesús Escobal tuvo lugar en marzo de 2017.

³⁷ Richard SENNETT, *El artesano*, Barcelona, Anagrama, 2009, p. 163.

³⁸ Georg LUKÁCS, *Historia y conciencia de clase II*, Barcelona, Orbis, 1985 [1923].

³⁹ Jonathan COBB y Richard SENNETT, *The Hidden Injuries of Class*, Nueva York, Random, 1973.

⁴⁰ David HUME, *Tourism Art and Souvenirs: The Material Culture of Tourism*, Oxford, Routledge, 2013.

⁴¹ EDENSOR, 2005, p. 132.

Bajo esta luz, se puede interpretar una instalación como *The Work People of Halifax 1877-1982* (1994), de Christian Boltanski. Se trata de una sala en cuyas paredes se apilan, a modo de archivo, cajas de hojalata etiquetadas con los nombres de los trabajadores que se quedaron en el paro tras el cierre de una fábrica en el norte de Inglaterra. Dentro de las cajas, cada trabajador introducía uno o varios objetos que “recordaran” su paso por la empresa. La obra propone una recuperación de la memoria individual y comunitaria a través de unos objetos, que no vemos pero sentimos, y unos nombres. No se trata de obreros anónimos sino individuos con su propia subjetividad trasladada en esos recuerdos ocultos. Sobre la importancia de combatir el anonimato, Boltanski dice: “Tengo la impresión que decir o escribir el nombre de alguien le devuelve la vida durante unos instantes”⁴².

Los modelos olvidados

Una vez cerradas las puertas del museo de arte contemporáneo, deshagamos el camino y tomemos la dirección del museo etnográfico y/o industrial. Si bien los modelos de AHV no logran alcanzar pleno derecho como obras de arte autónomas, hay que admitir, no obstante, un evidente cambio de estatus. *Sueños Mecánicos* es un éxito de crítica y de público. Los modelos ya no son basura abandonada en un almacén sino que atraen a visitantes con el único propósito es verlos.

En este nuevo contexto, Javier González de Durana contacta esta vez con responsables de patrimonio de la Diputación de Vizcaya para que se hagan cargo de estos objetos en calidad de bienes susceptibles de convertirse en patrimonio protegido. La gestión es, nuevamente, estéril y delata cómo la invisibilidad del trabajo industrial también se expande por otros ámbitos.

El antropólogo José Ignacio Homobono cuestiona la tendencia fetichista hacia la tecnología en los museos de ciencia e industria e intenta enfocar el potencial del objeto desde un punto de vista más fenomenológico. No se trata de embalsamar unos restos sino de hacerlos “hablar” (tomando prestada la expresión de Benjamin) sobre las relaciones que se establecían alrededor de los mismos:

La observación de las permanencias físicas puede revelar aspectos de las condiciones de vida y de trabajo de las clases subalternas, tales como la organización espacial del centro de trabajo, los niveles tecnológico y productivo o la estructura jerárquica. (...) Tras las instalaciones y la maquinaria, en los talleres y en las manufacturas puede percibirse la sombra del obrero que los hacía funcionar y del responsable que los dirigía [la cursiva es mía]⁴³.

Kirshenblatt-Gimblett, en su estudio sobre las exposiciones etnográficas, subraya también, la preponderancia de la admiración visual por encima de otras cuestiones⁴⁴. La manera habitual de disponer los artílujos pretende asemejarse a la de las exposiciones artísticas. Se eleva, así, su valor estético y, voluntariamente o no, se desactiva el potencial político que presentaría la oposición de las diferencias culturales representadas^{45,46}.

⁴² Entrevista a Christian Boltanski en Gloria MOURE, *Christian Boltanski: Adviento y otros tiempos*, Barcelona, CGAC y La Polígrafa, 2010, p. 107.

⁴³ José Ignacio HOMOBONO, “Del patrimonio cultural al industrial”, en X. Pereiro, S. Prado y H. Takenaka (eds.), *Patrimonios culturales, educación e interpretación. Cruzando límites y produciendo alternativas*, Donostia-San Sebastián, Ankulegi Antropología Elkartea, 2008, p. 70.

⁴⁴ Barbara KIRSHENBLATT-GIMBLETT, *Exhibiting cultures: the poetics and politics of museum display*, Washington, Smithsonian Institute Press, 1991.

⁴⁵ Fred R. MYERS, “Introduction: The Empire of Things”, en F.R. Myers (ed.), *The Empire of Things. Regimes of Value and Material Culture*, Santa Fe, School of American Research Press, 2001, p. 51.

⁴⁶ *Sueños Mecánicos. Maquinismo y estética industrial* no tenía, ni mucho menos, carácter etnográfico, por lo que sería injusto hacerle una objeción de este tipo. La exposición, de hecho, se acompañó de una serie de conferencias en las cuales sí se discutió sobre proceso de fabricación de los moldes y del trabajo empleado en su producción. Entre las ponencias, se encontraban la de Pedro Ruiz de Alegria, ex-director Planificación Operativa de AHV, titulada *Altos Hornos y la influencia social en el entorno y la*

La ley 7/1990 de protección del patrimonio cultural del País Vasco reza lo siguiente: “El patrimonio cultural vasco es la principal expresión de la identidad del pueblo vasco y el más importante testigo de la contribución histórica de este pueblo a la cultura universal”⁴⁷. Cabe preguntarse qué elementos son constitutivos de esa expresión de identidad, concepto este último muy resbaladizo, si atendemos, además, a las peculiares circunstancias históricas y políticas del País Vasco. Homobono señala el énfasis que ponen los etnógrafos vascos en la cultura material pastoril y campesina

cuyos elementos se convierten en demarcadores étnicos. La industria y su correlato urbano, asociados a la modernidad y al mercado, al capitalismo y al cambio social, al multiculturalismo vehiculado por la inmigración y a la secularización, se contemplan como etnicidas, desestructuradores y espúreos, soslayándose intencionalmente expresiones tanto de la cultura de las élites industriales autóctonas como de la popular de las clases subalternas, autóctonas o alóctonas⁴⁸.

Atendiendo a este argumento, la candidatura de los modelos a ser considerados patrimonio comienza a agrietarse. En vez de revalorizarse como pruebas de un mundo (el industrial) que desaparece, como sostenía Clifford, resultan ser objetos molestos, contaminados literal y metafóricamente⁴⁹. Pero al margen de cuestiones identitarias, el golpe de gracia lo ejecutan unas evaluaciones expertas que, en realidad, no parecen alejarse demasiado de lo que Néstor García Canclini califica como “estéticas idealistas”, las cuales valoran las obras “como objetos singulares, originales, y por eso con una capacidad única de representar el ‘genio’ de sus creadores”⁵⁰. Cuando se le pregunta por los criterios que el Gobierno Vasco sigue a la hora de declarar un bien industrial como patrimonio protegido, Armando Llamosas, técnico del departamento competente, expone lo siguiente:

Se analizan los siguientes aspectos: Si tiene elementos representativos, si posee valores estéticos, si es único, si se encuentra en estado íntegro o *si hay autoría*. A este respecto, es importante que se pueda trazar un estudio histórico, es decir, que haya documentos que demuestren el origen (fecha, autores, patentes, etc.) del objeto [la cursiva es mía]⁵¹.

Aunque los modelos de AHV podrían cumplir alguna de estas condiciones, nos encontramos nuevamente con el problema central de la autoría. A pesar de que su elaboración exija una pericia técnica considerable, los modelos no son materializaciones físicas de unos diseños y unos cálculos realizados en un plano sino que deben su existencia a la presencia física e inapelable de un original en acero, el cuál ha sido diseñado (y, a su vez, moldeado) en otro lugar. En cierto modo, bajo un régimen de valor que privilegiara la cercanía a un origen, los modelos de AHV, pese a que no haya dos iguales, formarían parte de una categoría inferior.

Son los ingenieros (titulados superiores, en definitiva, dedicados al trabajo intelectual) que diseñan las máquinas o procesos técnicos aquellos que pueden demostrar y afirmar su autoría (en forma de patente) y disfrutar de la posibilidad de que sus creaciones se reivindiquen y se protejan. Los modelistas (formados en escuelas de oficios) realizan, al fin y al cabo, un trabajo subalterno y manual: elaborar copias en madera de fragmentos de las máquinas creadas por los primeros. A este respecto, García Canclini observa cómo

de Julio Arto, ingeniero técnico de Minas y ex-profesor de tecnología del Instituto Técnico de Barakaldo: *Aspectos técnicos del moldeo*.

⁴⁷ Ley 7/1990, de 3 de julio de Patrimonio Cultural Vasco, *Boletín Oficial del País Vasco*, 157, 6 de agosto de 1990, p. 7062.

⁴⁸ HOMOBONO, 2008, p. 64.

⁴⁹ Una visión que persiste en determinados sectores del nacionalismo vasco. La conclusión que extrae González de Durana de sus intentos fallidos para convencer a los responsables públicos es la siguiente: “Al Partido Nacionalista Vasco todo lo que tenía que ver con el patrimonio industrial o no le interesaba o no lo entendía”.

⁵⁰ Néstor GARCÍA CANCLINI, *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inmanencia*, Buenos Aires, Katz, 2010, p. 67.

⁵¹ Las declaraciones de Armando Llamosas son a título personal y no pretenden ser consideradas como la posición oficial del Gobierno Vasco. Fueron expresadas en una entrevista personal en octubre de 2016.

se consagran como superiores barrios, objetos y saberes generados por los grupos hegemónicos, porque estos grupos cuentan con la información y la formación necesarias para comprenderlos y apreciarlos, y, por tanto, para controlarlos mejor. Los historiadores, los arqueólogos y los políticos de la cultura definen cuáles son los bienes superiores que merecen ser conservados. Reproducen así los privilegios de quienes en cada época dispusieron de medios económicos e intelectuales, tiempo de trabajo y de ocio, para imprimir a esos bienes una mayor calidad⁵².

Llamosas explica que la función de un técnico especialista es distinguir “entre la nostalgia y el valor patrimonial objetivo” y no dejarse llevar por el sentimentalismo de aquellos que por el mero hecho de “haber trabajado durante muchos años con una herramienta o máquina determinada sienten un afecto especial”. En definitiva, la experiencia obrera, ya sea la del operario de una máquina o la del artesano, tiende a etiquetarse de “nostalgia”, carente de valor y subjetiva, mientras que el trabajo inequívocamente intelectual (procedente de integrantes de clases más acomodadas que pudieron costearse estudios superiores), debidamente sancionado por una patente y unos planos técnicos firmados, deriva en un “valor objetivo”.

Por lo tanto, los criterios técnicos consagran una división tajante entre lo que Sennett denomina “la mano” y “la cabeza” cuya consecuencia es una separación administrativa y rutinaria entre el trabajo manual e intelectual, a pesar de que una observación rigurosa de los procesos industriales y productivos, cuando menos, pone en duda esta segregación. El propio sociólogo estadounidense pone como ejemplo la corrección manual de los parachoques estandarizados en el aparcamiento de un complejo de ocio y negocios en Atlanta. Para evitar daños y rayones en las carrocerías, los operarios habían doblado ligeramente hacia dentro un saliente de los mismos (“el artesano había pensado por el arquitecto”⁵³). Para algunos autores, como Tom Holert, este tipo de ejemplos demuestra que, en la práctica, existe una autoría compartida, aunque no esté sancionada formalmente por ningún contrato⁵⁴. De la misma manera, los modelos de AHV cumplen una función oscura, oculta, que, en muchas ocasiones, iba más allá de la mera reproducción. Por ejemplo, ante la ausencia de planos y/o con una pieza original de referencia muy deteriorada, los modelistas tenían que imaginar o adivinar (pensar por el ingeniero, en definitiva) la forma exacta que había que dar al modelo.

La diáspora. Un epílogo

Tras la exposición, el entonces director de la Sala Rekalde decide buscar un destino a las 500 piezas. Los costes de retornarlas a Barasoain son excesivos y surge la posibilidad de almacenarlas, casualmente, en otra antigua harinera: el edificio de Molinos Vascos, en el barrio bilbaíno de Zorroza, casi a medio camino entre AHV y el Guggenheim. Un edificio en desuso muy emblemático e imponente visualmente, calificado (este sí) como patrimonio protegido en 2009. El resto de las piezas se queda en Barasoain durante algunos años hasta que Txema Jiménez avisa a Pagola y a González de Durana de que sus parientes han vendido la harinera a una promotora inmobiliaria, la cual va a proceder a su demolición. Es el año 2010.

Txema Jiménez vende una gran parte de los modelos a dos conocidos de Pamplona, Javier Cía y Alejandro Prat, especialistas en antigüedades y en diseño industrial que también han caído hechizados

⁵² GARCÍA CANCLINI, 2010, p. 67.

⁵³ SENNETT, 2009, pp. 61-62.

⁵⁴ Tom HOLERT, “Hidden Labor and the Delight of Otherness: Design and Post-Capitalist Politics”, *E-Flux Journal*, 17 (2010), junio-agosto, p.05/09 [en línea], <http://www.e-flux.com/journal/17/67360/hidden-labor-and-the-delight-of-otherness-design-and-post-capitalist-politics/> [Consulta: 31 de agosto de 2017].

por la belleza de las piezas. Ambos crean la marca Futuro Industrial, paraguas bajo el cual pretenden promocionar y poner en el mercado tanto las piezas procedentes de AHV como otros objetos industriales. El precio de venta al público oscila desde los 30 hasta los 2.000 euros.

Tras los dos portazos anteriores, los modelos encuentran una tercera vía. “Si se rechaza la lógica de conservación, ¿qué otra hipótesis la sustituye? Cuando el museo retrocede, ¿quién gana? La ley del mercado”, afirman De Certeau y Giard⁵⁵. Quince años después de ser rescatados de las llamas, los modelos de AHV pasan a un nuevo estado. Tras su frustrado acceso tanto a la condición de obra de arte como de bien patrimonial protegido, finalmente, encuentran refugio en la categoría de mercancía. Este es el primer momento en sus trayectorias en el que las piezas no solo son comercializables sino que, además, se les adjudica un valor monetario concreto.

No obstante, comercializar los modelos no es una tarea sencilla. La demanda de este tipo de objetos no parece ser lo suficientemente sólida y constante. Cía señala la dificultad del público para “descifrar” estos objetos: “Son formas abstractas, extrañas y difíciles de interpretar”⁵⁶. Además de estar limitadas a una función puramente decorativa, son piezas humildes elaboradas con una madera ordinaria como es la de pino. Las coordenadas por las que un potencial comprador puede guiarse están borrosas. Confiar en los efectos de la admiración estética no es suficiente. No lo fue en la exposición de la Sala Rekalde y tampoco aquí. Según Kopytoff, cuando no hay pruebas visibles de un prestigio que justifique un precio alto hay que recurrir a elementos como el valor genealógico, étnico o histórico⁵⁷.

En este sentido, tanto Futuro Industrial a través de su presencia en la web⁵⁸ como en el stand de DecorAcción, se observa, en primer lugar, la inclusión de recortes de prensa de la exposición *Sueños Mecánicos* y, en segundo lugar, la mención a Altos Hornos de Vizcaya como origen de las mismas. La historia, no obstante, es algo más que una mera tabla cronológica. La atmósfera de una época y de un entorno, el intento de recuperar o conservar unos saberes y técnicas en peligro de extinción también juegan un papel en la configuración de la idea de “autenticidad”, tan controvertida como apreciada por los compradores de antigüedades.

Con todo, la atribución de una historia veraz y comprobable ayuda, pero tampoco es suficiente: “Hay un interés a veces excesivo en el mundo de las antigüedades de saber el autor (la época, la firma, la corriente artística). Las piezas de AHV no se pueden regir por estas categorías y esto repele a algunos compradores”, señala Prat. Los modelos se topan, pues, con un techo de cristal que no pueden superar, ya que no pueden competir en el mercado de antigüedades en igualdad de condiciones contra otro tipo de objetos debidamente firmados.

Recapitulando la deriva de los modelos de AHV, nos encontramos con que, de las 40.000 piezas iniciales, unas tres cuartas partes fueran quemadas a la orilla de la Ría de Bilbao en los meses posteriores al cierre de la empresa. De los 10.000 modelos rescatados por Pagola y González de Durana, unos 500 fueron expuestos en la Sala Rekalde antes de ser depositados en un edificio que, a día de hoy, está abandonado y con el techo agujereado. Unos días antes de escribir estas líneas he comprobado que muchos de ellos siguen allí, a la intemperie (fig.4). El resto han terminado comercializados como antigüedades y han podido ser avistados en escaparates de tiendas de moda, de electrodomésticos y como elementos decorativos de algún restaurante. Javier, Txema y Fernando se quedaron con apenas unas docenas de piezas.

⁵⁵ DE CERTEAU Y GIARD, 2000 [1980], p. 140.

⁵⁶ Las conversaciones con Javier Cía y Alejandro Prat tuvieron lugar en junio de 2014.

⁵⁷ KOPYTOFF, 1986, p. 82.

⁵⁸ Véase, por ejemplo, el blog y la página de Facebook de Futuro industrial: futuroindustrial.tumblr.com, www.facebook.com/futuroindustrial.decoracion [Consulta: 31 de agosto de 2017].



Fig. 4. Modelos de AHV en el edificio de Molinos Vascos (fotografía del autor).

De hecho, este último solía regalar modelos a los amigos que le visitaban y que, al ver estos objetos en su estudio sentían esta extraña atracción mencionada ya varias veces a lo largo de estas páginas. Fernando regaló uno a su hermano Javier, también artista, y amigo cercano de Antonio Pérez, coleccionista y poeta. Siguiendo el rastro de este modelo concreto, en noviembre de 2016 visité la Fundación abierta en Cuenca en homenaje a la labor de este último. Entre una selección de su célebre colección de objetos encontrados, veo una obra que capta mi atención (fig. 5).

Se trata de un ensamblaje en el que un modelo de AHV perfectamente reconocible sirve de base a otro enigmático objeto (uno de los desechos con forma de hilos entrelazados que Fernando solía recoger de una empresa de plásticos afincada cerca de su estudio). La miniatura de una calavera, que parece portar un pequeño fósil, corona la escultura. Obviamente, no hay ninguna mención a la función original ni al origen de estos objetos y yo, como conocedor del “secreto” de dos de ellos (pero sobre todo del primero), noto una sensación agridulce, la de quien ha seguido un rastro hasta el final para descubrir que el desenlace es, en cierta manera, previsible.

Observando con detenimiento el modelo reparo en que, además de la habitual inscripción que identifica el taller que la elaboró y el correspondiente código numérico, hay otra inscripción: “J. Pagola 2001”, la firma que, mágicamente y como bien habían predicho Hauser o Wajcman unas líneas atrás, provoca que esta y no otra sea la única pieza de las 40.000 iniciales que ha terminado finalmente en la sala de un museo,



Fig. 5. *Sin Título*, 2001. Ensamblaje expuesto en la Fundación Antonio Pérez (fotografía del autor).



Fig. 6. Detalle de la firma de Javier Pagola en *Sin título*, 2001. Ensamblaje expuesto en la Fundación Antonio Pérez (fotografía del autor).

catalogada⁵⁹ y conveniente protegida tras una vitrina (fig. 6). Esta pieza solo puede aspirar a semejante estatus a cambio de renunciar a su condición de objeto individual elaborado por un modelista y convertirse en mero material para la creatividad del artista. La firma del primero permanece oculta, la del segundo a la vista de todos.

JAVIER FERNÁNDEZ VÁZQUEZ es director de cine, realizador audiovisual y miembro fundador de Los Hijos, colectivo dedicado al cine de no-ficción, al videoarte y a la etnografía experimental. Entre sus obras figuran los largometrajes *Los materiales* (2010) o *Árboles* (2013) y el cortometraje *Enero 2012 o la apoteosis de Isabel la Católica* (2012), que obtuvieron diversos premios en festivales internacionales (*Punto de Vista, FidMarseille*) y han sido proyectadas en numerosos centros de arte contemporáneo nacionales e internacionales y formado parte de exposiciones artísticas colectivas. Su filmografía completa ha sido objeto de varias retrospectivas (*Lima Independiente, Distrital, 3XDOC*). Desempeña su actividad docente como profesor asociado en el Departamento de Comunicación Audiovisual de la Universidad Carlos III (UC3M) y participa en el proyecto de investigación del proyecto *Larga exposición, las narraciones del arte contemporáneo español para los “grandes públicos”* (HAR2015-67059-P MINECO/FEDER), de la Universidad Autónoma de Madrid (UAM). Anteriormente, ha impartido clases de antropología visual en la UNED y de cine experimental en la Escuela SUR. Asimismo, ha contribuido a la programación de ciclos audiovisuales en el CA2M y en Tabakalera Donostia.

Email: javierfernandezvazquez@gmail.com

⁵⁹ En el registro de la fundación figuran Javier y Fernando como coautores de la obra. No obstante, Fernando asegura que siempre consideró éticamente delicado apropiarse de los modelos para usarlos como materia prima y afirma no haber creado ninguna obra partiendo de ellos. Lo cierto es que sobre la superficie del modelo solo se ve la firma de Javier, no la de Fernando.

Cuando el autor es el patriarcado. Desmaterialización del arte: del arte público al ciberfeminismo

When the author is the patriarchy. The art dematerialization: from public art to cyberfeminism

Elena García-Oliveros
Investigadora independiente

Fecha de recepción: 17 de septiembre de 2016
Fecha de aceptación: 11 de julio de 2017

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 28, 2016, pp. 73-93
ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<https://doi.org/10.15366/anuario2016.28.004>

RESUMEN

A partir de los años 70, grupos de artistas feministas iniciaron una ruptura con los modelos trazados desde el medio convencional institucional del arte tanto de reconocimiento como de recompensa. Las mujeres artistas, movidas por los principios feministas, comienzan junto con otros grupos sociales a crear sus obras fuera de estos canales, sin importarles en una primera instancia si el sistema las asumirá o no. Propugnan para que este paso pueda producirse todo un cambio de los ejes principales del arte: la autoría, como uno de estos pilares básicos.

Las generaciones posteriores continuarán ahondando en estos mismos discursos, con búsquedas con un eje común emancipatorio. En la actualidad este movimiento de diseño se perpetúa y conecta con la esencia promovida hace casi 50 años.

Esta investigación parte de los casos de varias de estos artistas quienes narran en primera persona sus procesos creativos y su relación con la institución. Sus testimonios abren brechas de gran significado para una reinterpretación de la multiplicidad de parámetros desde los que se puede definir la autoría de la obra artística y que son el objeto de este artículo.

PALABRAS CLAVE

Nuevo género de arte público. Arte activista. Ciberfeminismo. Arte colaborativo. Arte Comunitario

ABSTRACT

From 70s, many women artists started to break up their relationship with the conventional art system and its recognition process. Women artists compelled by feminism and other social groups created their art projects out of this model. As it seems, at the beginning they were not worried about being included or not in the art circuit. Moreover, they proposed deep changes in relation with traditional art system and authorship.

Following generations develop the same emancipatory discourse. Nowadays, this outsider movement sustains the same goals as formulated 50 years ago.

This research is based on the personal testimonies of artists who experienced these changes. They explain their creative process and their relationship with institutions. Their analyses are key to determine the diversity of authorship parameters.

KEY WORDS

Public Art of a new genre. Activist Art. Cyberfeminism. Collaborative Art. Community Art.

Cuando el autor es el patriarcado¹

Hay un hecho crucial que es percibido inequívocamente por públicos, artistas, teóricos o instituciones y que se refiere a la relación entre la autoría de una obra, el poder de conceptualización por tanto a través suyo de la figura del artista-creador, y, desde este índice así formulado, su ingreso o no en la historia del arte.

El control de este archivo con gran poder simbólico ha quedado en manos tradicionalmente de varones. Ellos han decidido durante siglos cuáles son las obras y creadores que definen con claridad el *statu quo* icónico que representa el arte y que por tanto conviene al patriarcado² y sus formas de poder social. De hecho, la investigación y el mayor rigor de las atribuciones de las autorías han modificado en nuestra más reciente historia las adjudicaciones de obras de Artemisia Gentileschi o Sofonisba Anguissola, por citar sólo dos ejemplos de pintoras cuyos cuadros fueron durante siglos asociados a artistas hombres.

Esta perspectiva la abría ya en 1971 Linda Nochlin con su texto fundacional de la crítica de arte feminista, “¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas?” donde nos expone en una lúcida exposición el concepto de “Genio” y “Gran Artista” en relación con la masculinidad y un determinado punto de vista de la historia del arte no cuestionado, claramente patriarcal. Nochlin desgrana lo que denomina una subestructura romántica y elitista que persigue el encumbramiento de ciertos individuos, en todos los casos hombres, blancos y occidentales³.

Esta evidencia ha impulsado a integrantes de varias generaciones de creadores, como veremos, a desplazarse del marco convencional del medio artístico y a generar tanto nuevos modelos de creación como obras, o en consecuencia divergentes fórmulas de autoría o de relación con las instituciones culturales. La propia Nochlin en este mismo texto considera que una de las causas de que no haya grandes mujeres artistas es el propio funcionamiento de las instituciones y sus estructuras que imponen una visión de la realidad a la sociedad. Las inercias creadas en torno al sometimiento de las mujeres a los hombres, como explica esta autora, son tan fuertes que cualquier desviación se ve como antinatural. Asegura igualmente que los artistas hombres obviamente no van a renunciar a sus privilegios, con lo que se evidencia la necesidad de explorar otros caminos.

Veremos a través del relato de lxs artistas participantes en la investigación cómo las instituciones continúan manejando los mismos parámetros tradicionales y la diferencia de trato, de recursos, o la menor notoriedad de las autorías de ciertos grupos sociales sigue siendo evidente. Frente a esta realidad, la reacción ha sido en ocasiones el sabotaje, la deserción, la reformulación: todas ellas estrategias de creación por parte de artistas que pretenden así negar a este poder. El cuestionamiento de la noción de autoría, tema clave y neurálgico en esta estructura de legitimación, ha sido pues una actitud política que directa o indirectamente ha movido a esta disidencia.

Las experiencias llevadas a cabo por los grupos de mujeres artistas feministas de la década de los años 70 son claves en este análisis por diversas cuestiones referidas a sus metodologías colaborativas de intervención artística, a sus lugares de exhibición de la obra al margen del museo o, desde luego, a cómo todo ello entra en conflicto con un modelo tradicional de autoría enfocado al reconocimiento monetarizable de

¹ Este artículo se ha realizado en el marco de la investigación *Del levantamiento feminista al arte público y el ciberespacio: el Far West de las oportunidades* dirigida por Elena García-Oliveros y sostenida con fondos públicos correspondientes a los programas de apoyo a la investigación de Intermediae Matadero Madrid, Centro de Arte Contemporáneo del Ayuntamiento de Madrid, durante los años 2014, 2015 y 2016.

² El patriarcado se entiende como el dominio del criterio del hombre frente al de la mujer subordinada tanto en el espacio privado como en el público y donde se hacen prevalecer los valores tradicionales instituidos desde estas prácticas consolidadas a lo largo de la historia.

³ Una versión del texto publicado originalmente en *Artnews* en 1971 se puede encontrar en Linda NOCHLIN, “From 1971: Why Have There Been No Great Women Artists?”, *Artnews* (junio de 2015). Publicado en la web de la revista el 30 de mayo de 2015 [en línea], <http://www.artnews.com/2015/05/30/why-have-there-been-no-great-women-artists/> [Consulta: 8 de septiembre de 2017].



Fig. 1. Faith Wilding y Janice Lester, *The cock and the cunt play* (1972), proyecto 'Womanhouse'.

un solo autor y una sola obra. Preciado formula en 2013 a partir del documental realizado por Johanna Demetras en 1974 sobre las experiencias en la *Womanhouse*⁴, un análisis en el que sugiere cómo este proyecto artístico se relaciona con la crítica institucional que muchos otros artistas ya han iniciado y que aquí se amplía a la relación entre la universidad, el museo, el espacio doméstico y el cuerpo⁵ (fig.1).

Juan Vicente Aliaga en la investigación que presenta en su libro *Orden Fálico*, nos expone con claridad el contexto:

Los distintos procedimientos manejados en las prácticas hegemónicas obedecían a motivaciones formales, [...], constituían el engranaje esencial del lenguaje artístico y el único arte moderno bendecido por los altares neoyorquinos, expandido en una versión neoimperialista [...]. Con estos parámetros impositivos, en un mundo de masivo consumo que empezaba a generar nuevos dioses e ídolos, el arte con ingredientes de género habría de buscar otras salidas, otros espacios alternativos al embrutecimiento comercial. [...]

En el tránsito entre los sesenta y los setenta, [...], las estructuras androcéntricas y el orden fálico son cuestionados con una firmeza inusitadas. Estamos ante un cambio de paradigma. Tanto en el plano de las movilizaciones

⁴ La *Womanhouse* fue un proyecto de pedagogía feminista dirigido en 1972 por Judy Chicago, Miriam Shapiro y sus estudiantes del Institute for the Arts, ocupando una casa abandonada en California durante dos meses como espacio de creación, performance y exhibición.

⁵ Beatriz PRECIADO, “Volver a la Womanhouse”, entrada publicada en el blog invitado del Jeu de Paume *Peau de Rat* el 3 de octubre de 2013 [en línea], <http://lemagazine.jeudepaume.org/blogs/beatrizpreciado/2013/10/03/volver-a-la-womanhouse/> [Consulta: 8 de septiembre de 2017].

sociales como en el espacio de reflexión teórica, la crítica al sistema patriarcal es constante y tiene por objetivo un fin igualitario: acabar con la violencia generada y reflejada en la sumisión y subordinación de la mujer. [...] En las prácticas artísticas [...] el lenguaje se canaliza a través de técnicas y procedimientos nuevos, experimentales, sobre los que no existían modelos masculinos a seguir [...]. Y que invitan a fisurar simbólicamente las estructuras patriarcales con los medios, minoritarios y de alcance limitado, del arte⁶.

Pero en el momento actual, esta censura entendida como diferencia grave en el proceso de reconocimiento, ya no está invertebrada, ni sus procedimientos son ajenos a la ciudadanía. Esta acepción así entendida procede de la artista americana Suzanne Lacy quien durante nuestra entrevista en 2012 nos explicaba: “Por censura yo entiendo más la represión lenta, la ‘privación silenciosa de reconocimiento’ que tiene lugar en torno a las ideas”⁷.

La perspectiva feminista articula, también en el medio artístico, todo un corpus que describe la forma que el patriarcado toma en este entorno específico. Las tres patas que sustentan el, podríamos así llamarlo, arte elevado, serían la autoría, la obra y su audiencia. Respecto a cada uno el mercado establece designaciones y *modus operandi* concretos: autoría convencional identificable, obra única con un valor monetarizable reconocible y público-consumidor en tanto espectador pasivo. Como veremos en este análisis, el arte feminista ha cuestionado en las últimas décadas cada uno de estos elementos para dinamitar en definitiva el binomio central: este modelo de autoría que se identificaría con el propio patriarcado. Es la artista Shu Lea Cheang, participante esencial de el proyecto de investigación que enmarca el artículo, quien emplea la metáfora de sabotear “el ordenador central del Gran Jefe”.

Presentación del estudio y contextualización de este artículo

¿Por qué determinados grupos de artistas deciden capitalizar movimientos rupturistas con el sistema convencional del arte a partir de los años 70? ¿Qué tiene que ver la lucha en torno al género con esta opción? ¿Por qué el desafío del concepto de autoría es representativo en su particular revolución? ¿Cuál es la evolución que seguirán en casi cuatro décadas? ¿Cómo se produce la negociación con las instituciones culturales y qué papel tendrán en este proceso de cambio?

Estas son algunas preguntas que este estudio desarrollado por Toxic Lesbian⁸, *Del levantamiento feminista al arte público y el ciberespacio: el Far West de las oportunidades*, formula a través de una metodología cualitativa, sustentada en entrevistas personales llevadas a cabo en eventos públicos a lxs⁹ artistas que protagonizan estos cambios. Se reconstruyen así sus historias de vida con la ayuda de entrevistas abiertas a las instituciones que juegan un papel en la consolidación de sus propuestas. En los eventos diseñados intervino alumnado universitario que estableció un diálogo con cada artista, así como con investigadoras especialistas como Remedios Zafra¹⁰ en el estudio del caso de Shu Lea Cheang¹¹,

⁶ Juan Vicente ALIAGA, *Orden fálico*. Madrid, Akal, 2007, pp. 212, 257, 259.

⁷ La conversación tuvo lugar en mayo de 2012 y está registrada en el podcast “Entrevista con Suzanne Lacy, Elena Tóxica y Gloria G. Durán, mayo 2012”, accesible en la entrada “Revisitando a Suzanne Lacy y Lucy Lippard” del proyecto *Identidad de género y arte público. Del levantamiento feminista al arte y público y el ciberespacio: el Far West de las oportunidades*, en el sitio web *Proyectos Toxic Lesbian* [en línea] <http://bit.ly/2t3pDHF> [Consulta: 8 de septiembre de 2017].

⁸ En 2005 Elena García-Oliveros, artista visual y educadora, crea Toxic Lesbian e incorpora el pseudónimo de Elena Tóxica. Toxic Lesbian (www.toxiclesbian.org) da nombre a los proyectos de arte público desarrollados desde perspectiva de género y orientación sexual, en colaboración con instituciones públicas y colectivos sociales, desde licencias copyleft, digitales y difundidos en la red.

⁹ El empleo de la ‘x’ o de la ‘e’ en las terminaciones que convencionalmente indican el género masculino o femenino representa la postura política de la negación de éste. El artículo adopta el criterio del empleo de la ‘x’ referido a aquellas personas que de forma pública militan en este sentido. De igual modo se utilizará en los plurales que pudiesen incluirlas. Sin embargo, se mantendrá la asignación de género convencional en nombres o adjetivos a quienes no hagan uso de ello para sí en sus escritos.

María ptqk¹² en el de Faith Wilding¹³ o finalmente Gloria G. Durán¹⁴ para el caso de Suzanne Lacy¹⁵. Igualmente se generaron grupos de debate con analistas representantes de las instituciones, el feminismo en el contexto cultural y del medio universitario para reconstruir las historias de vida de lxs artistas entrevistadxs¹⁶.

Los objetivos de esta investigación son establecer, en primer lugar, una relación entre el cuestionamiento desde perspectiva feminista por parte de mujeres artistas acerca del sistema del arte actual convencional, y los valores patriarcales que supuestamente sostendrían a este último. Esta visión crítica se formaliza en el caso concreto del ciberfeminismo¹⁷, a través de la mirada de uno de sus exponentes principales: Shu Lea Cheang. En segundo lugar, también se pretende describir el cambio histórico iniciado en los años 70 por parte de mujeres que influyeron en la generación de un renovador modelo cultural: el nuevo género de arte público, exemplificada con la historia de vida de la artista Suzanne Lacy, para conectarlo con las denominadas artistas ciberfeministas hasta la actualidad. Esta línea de actuación que habría sido por tanto continuada con intención regenerativa dentro del sistema del arte, vendría suscitada por las mismas inquietudes que buscarían un cambio de paradigma, representado éste por un contexto definido como opresor por parte de lxs artistas que intervienen en esta investigación.

La investigación formula por tanto consecuencias para el sistema del arte, cambios de paradigma.

¹⁰ Remedios Zafra es escritora y profesora de Arte, Cultura Digital y Estudios de Género en la Universidad de Sevilla. Doctora y licenciada en Arte con estudios superiores en Antropología Social y Cultural y Filosofía Política. Creadora de “X0y1, plataforma para la investigación y la práctica artística sobre identidad y cultura de redes” y autora de destacados ensayos sobre ciberfeminismo y políticas de la identidad en Internet.

¹¹ Shu Lea Cheang (1954) (<http://mauvaiscontact.info/>) es una artista de origen taiwanés que desarrolla proyectos inscritos en el contexto del nuevo género de arte público. Adhiere a los principios artísticos y activistas del ciberfeminismo en relación con la redefinición del género desde el uso y empoderamiento de las tecnologías y la comunicación web. Su obra *Brandon* (1998-99), adquirida por el Museo Guggenheim, es un ejemplo de ello.

¹² María ptqk (<http://www.mariaptqk.net/>) desarrolla su actividad en el campo de la gestión cultural, crítica y curaduría en el contexto de los nuevos medios y la cultura digital. En 2013 edita el catálogo de *Soft Power* donde participan artistas ciberfeministas como Faith Wilding y autores de referencia queer como P. Preciado.

¹³ Faith Wilding (<http://faithwilding.refugia.net/>) es una artista americana de origen paraguayo que genera en la década de los 70 junto con Lacy y otras mujeres artistas, las nuevas prácticas de arte colaborativo basado en el feminismo y que posteriormente desarrollará su trabajo desde prácticas ciberfeministas, creando Subrosa (<http://www.cyberfeminism.net/>) donde su autoría se integra en los modos colectivos y activistas.

¹⁴ Gloria G. Durán (<http://gloriagduran.com/>) es investigadora y artista, Doctora en Bellas Artes (UPV).

¹⁵ Los levantamientos políticos de los años 60 y 70 junto con las tendencias experimentales que se producen en el arte en esos momentos, producen cambios importantes en los movimientos de vanguardia. La artista americana Suzanne Lacy surge fruto de esos cambios (<http://www.suzannelacy.com/>). En esos años fueron modificadas cuestiones fundamentales para la creación: el concepto de arte como objeto, la autoría o la naturaleza de la audiencia. Nace una nueva utopía, la de que el arte puede ser fruto de la colaboración, del diálogo, con una relación profunda con la vida de las personas. El libro de referencia *Mapping the terrain* fue editado en 1995 por Suzanne Lacy y recoge los principios del nuevo género de arte público que marcarían estas décadas y las posteriores.

¹⁶ Se puede encontrar más información acerca del proyecto en “Identidad de género y arte público. Del levantamiento feminista al arte y público y el ciberespacio: el Far West de las oportunidades”, *Proyectos Toxic Lesbian* [en línea] <http://toxiclebian.org/proyecto-de-investigacion/> [Consulta: 8 de septiembre de 2017]. También se pueden encontrar los registros de las entrevistas y debates realizados en el marco del proyecto en la lista de reproducción de YouTube “Del levantamiento feminista al arte y público y el ciberespacio: el Far West de las oportunidades” [en línea] <https://www.youtube.com/playlist?list=PLB851B07678BF0705> [Consulta: 8 de septiembre de 2017] así como en las entradas correspondientes al proyecto *Identidad de género y arte público. Del levantamiento feminista al arte y público y el ciberespacio: el Far West de las oportunidades*, en el sitio web *Proyectos Toxic Lesbian* [en línea] <http://toxiclebian.org/proyecto-de-investigacion/> [Consulta: 8 de septiembre de 2017].

¹⁷ El término Ciberfeminismo es amplio y culturalmente abarca a manifestaciones muy diversas. Definido inicialmente como un movimiento bajo la influencia de la tercera ola feminista, especialmente Donna Haraway fuente de inspiración con su *Manifiesto Cyborg* de 1987, reunió a artistas como las pioneras VNS Matrix con la idea de que el uso de las tecnologías implica una subversión de la identidad masculina y puede apoyar el cambio en los roles de género. Su implicación política fundamental se implementa en la red y deriva posteriormente en múltiples comprensiones del fenómeno desde perspectiva feminista. Cheang se desvincula de esta utopía ciberfeminista pero si se ubica dentro de este movimiento entre lo que Montserrat Boix y Ana de Miguel denominan “artistas sociales ciberfeministas”. Shu Lea Cheang entrevistada por Elena García-Oliveros el 24 de marzo de 2015. Texto disponible en “Entrevista con Shu Lea Cheang” [en línea], <http://bit.ly/2rrStMg> [Consulta: 8 de septiembre de 2017].

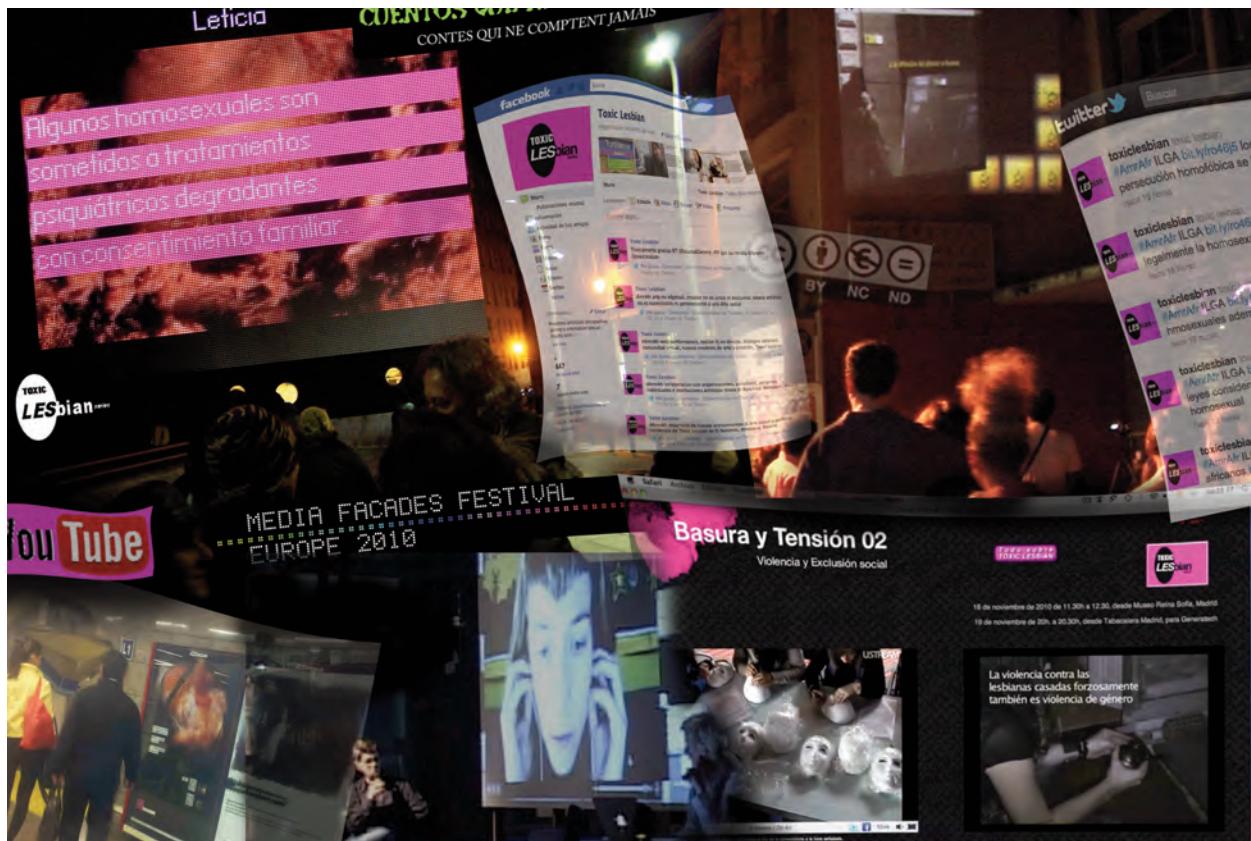


Fig. 2. El modelo artístico de Toxic Lesbian presupone nuevos lugares de creación y difusión de la obra de arte y una reconfiguración de las piezas, además de un cuestionamiento profundo del sistema de atribución de la autoría.

Trata igualmente de poner en relación estos hechos con las luchas feministas, con las percepciones por tanto discriminatorias que proceden de los comportamientos de las instituciones o del sistema legitimador cultural.

La utopía de la democratización del arte

El caso de la artista americana Suzanne Lacy es muy emblemático para exponer el tema central de este artículo por la trayectoria que inicia ya en los rompedores años 70, cuando grupos de mujeres artistas feministas se desplazan hacia manifestaciones como el arte colaborativo, arte comunitario o finalmente el que se dio por llamar el nuevo género de arte público. En las conversaciones mantenidas con ella¹⁸ (figs. 2 y 3), Lacy ha explicado el origen del concepto de la “democratización del arte” perseguido por

¹⁸ La última de estas conversaciones tuvo lugar durante el ciberencuentro público *Del levantamiento feminista al arte público. El Far West de las oportunidades* celebrado el 6 de mayo de 2014 en Intermediae Matadero Madrid [en línea], <http://www.mataderomadrid.org/ficha/3383/del-levantamiento-feminista-al-arte-publico.html> [Consulta: 8 de septiembre de 2017]. Está registrada en los archivos disponibles en la entrada “Diálogos abiertos de Toxic Lesbian con Suzanne Lacy, Intermediae Matadero” del proyecto *Identidad de género y arte público. Del levantamiento feminista al arte y público y el ciberespacio: el Far West de las oportunidades*, en el sitio web *Proyectos Toxic Lesbian* [en línea] <http://toxiclebian.org/proyecto-de-investigacion/> [Consulta: 8 de septiembre de 2017]. Como se ha indicado anteriormente, en mayo de 2012 tuvo lugar otra conversación registrada en el podcast “Entrevista con Suzanne Lacy, Elena Tóxica y Gloria G. Durán, mayo 2012”, accesible en la entrada “Revisitando



Fig. 3. Ciberencuentro con Suzanne Lacy en Intermediae Matadero, Madrid, 2014.

muy diversos artistas:

Hay un gran interés en las prácticas sociales y en la interacción entre ellas. Aunque aparecen por todo el mundo en diferentes puntos y momentos, creo que la ola actual de práctica social tiene sus orígenes en las obras de los años setenta; y parte de éstas, aunque no todas, eran feministas. Parte de la misma, tal y como la conocí en Estados Unidos y Reino Unido, era un empuje a la denominada ‘democratización del arte’.

En esa época había presión para ampliar los públicos. Había también, sobre todo en California, muchas personas de color y de clase trabajadora transitando, por primera vez, por el sistema universitario. Conforme accedían al mismo, hacían arte que reflejaba su sensibilidad.

Diría que, desde el preciso momento en que el arte fue desmaterializado, la gente se preguntó por la naturaleza de la creación artística: se planteó el extenderla fuera de las paredes del museo. La gente hablaba de feminismo, contexto, etnicidad e identidades nacionales y culturales. El arte se fue volviendo menos universal y más específico;

a Suzanne Lacy y Lucy Lippard” del proyecto *Identidad de género y arte público. Del levantamiento feminista al arte y público y el ciberespacio: el Far West de las oportunidades*, en el sitio web *Proyectos Toxic Lesbian* [en línea] <http://bit.ly/2t3pDHF> [Consulta: 8 de sep tiembre de 2017]. Esta entrevista se realizó en conexión con la colaboración sostenida con el Museo Nacional Reina Sofía durante el proyecto de Lacy *El esqueleto Tatuado* [en línea], <http://www.museoreinasofia.es/actividades/suzanne-lacy-esqueleto-tatuado> [Consulta: 8 de septiembre de 2017] y el proyecto de arte público en colaboración con Suzanne Lacy *Basura y tensión* [en línea], <http://toxiclebian.org/proyectos-de-arte-publico-y-ciberfeminismo/basura-y-tension/> [Consulta: 8 de septiembre de 2017].

la audiencia se fue haciendo menos genérica y elitista y más general. Al mismo tiempo los museos presionaban para ampliar las ideas: necesitaban aumentar su público de base¹⁹.

Esta tendencia va a conllevar todo un camino de transformación en el que van a colaborar, movidos por distintas intenciones, no sólo los artistas, sino también los públicos, invitados a participar y generar los proyectos artísticos, así como nuevas corrientes dentro de las instituciones que como veremos, actuarán de modo conservador y en ocasiones contradictorio con aquello que pretenderían estar apoyando. Como nos explicaba Lacy en 2012, a los propios museos les comienza a interesar la apertura, el integrar de otros modos a un público menos pasivo, más preparado para intervenir en las transformaciones a las que los artistas les invitan²⁰. Cuando, en 2014, le preguntábamos de qué modo pensaba que la institución artística se había transformado con su trabajo, respondía:

Creo que ha habido una tendencia a transformar las instituciones. Es lo que ha estado ocurriendo en los últimos 30 años [...]. Creo que el acoger prácticas sociales reales es muy muy difícil para las instituciones. No creo que comprendan el compromiso que no sea de ámbito íntimo y muy reducido [...]. Creo que hay una tendencia a la división entre una parte del museo que sería la expositiva o de comisariado y la de educación y sigue prevaleciendo la primera con respecto a la segunda en las instituciones artísticas²¹.

Vemos con estas palabras de la veterana artista cómo esta supuesta democratización va a entrar por una puerta trasera, tanto a nivel de conceptualización de la transformación que está dispuesta a asumir el museo, como en el plano puramente presupuestario. Estos proyectos sólo comprometerán a las programaciones en una pequeña medida, mientras que los modelos convencionales de autoría representarán y así continúan haciéndolo, el principal capítulo de su actividad. Tal vez el cuestionamiento tan profundo de múltiples estructuras simbólicas relacionadas con la autoría lleva a Lacy, al igual que en el siguiente caso que exponemos en torno a Cheang, a no renunciar a la identificación de su obra con su propio nombre, sin entrar por tanto en denominaciones colectivas más rompedoras aún con la noción tradicional de autoría. En el supuesto de Lacy, ella se designa inequívocamente como artista única, tanto si entra en los preceptos de la academia patriarcal que le es coetánea como si no. Pero es precisamente este planteamiento desde su autoridad personal lo que obliga a las instituciones que la albergan, como expondremos más adelante, a explicar por qué es igualmente una “artista” como otros casos que los públicos reconocen como tales. Otro ejemplo claro de esta misma actitud ambigua se puede encontrar en las palabras de Shu Lea Cheang:

No puedo afirmar que las prácticas artísticas feministas hayan cambiado ciertas formas de exponer de las instituciones. [...]

Sin duda, el nombre del artista como marca, el valor de mercado y los pormenores de este mundo ya obsesionan al mundo del arte. [...]

¹⁹ Podcast “Entrevista con Suzanne Lacy, Elena Tóxica y Gloria G. Durán, mayo 2012”, accesible en la entrada “Revisitando a Suzanne Lacy y Lucy Lippard” del proyecto *Identidad de género y arte público. Del levantamiento feminista al arte y público y el ciberespacio: el Far West de las oportunidades*, en el sitio web *Proyectos Toxic Lesbian* [en línea] <http://bit.ly/2t3pDHF> [Consulta: 8 de septiembre de 2017]. Traducción del inglés por la autora.

²⁰ “Transcripción diálogos abiertos con Suzanne Lacy mayo de 2012”, accesible en la entrada “Revisitando a Suzanne Lacy y Lucy Lippard” del proyecto *Identidad de género y arte público. Del levantamiento feminista al arte y público y el ciberespacio: el Far West de las oportunidades*, en el sitio web *Proyectos Toxic Lesbian* [en línea] <http://bit.ly/2tMTGAg> [Consulta: 8 de septiembre de 2017].

²¹ “Transcripción diálogos abiertos con Suzanne Lacy en Intermediae el 6 de mayo de 2014”, p.11, accesible en la entrada “Diálogos abiertos de Toxic Lesbian con Suzanne Lacy, Intermediae Matadero” del proyecto *Identidad de género y arte público. Del levantamiento feminista al arte y público y el ciberespacio: el Far West de las oportunidades*, en el sitio web *Proyectos Toxic Lesbian* [en línea] http://toxiclesbian.org/wp-content/uploads/2017/proyectos-investigacion/Lacy_6_5_2014_esp.pdf [Consulta: 8 de septiembre de 2017].

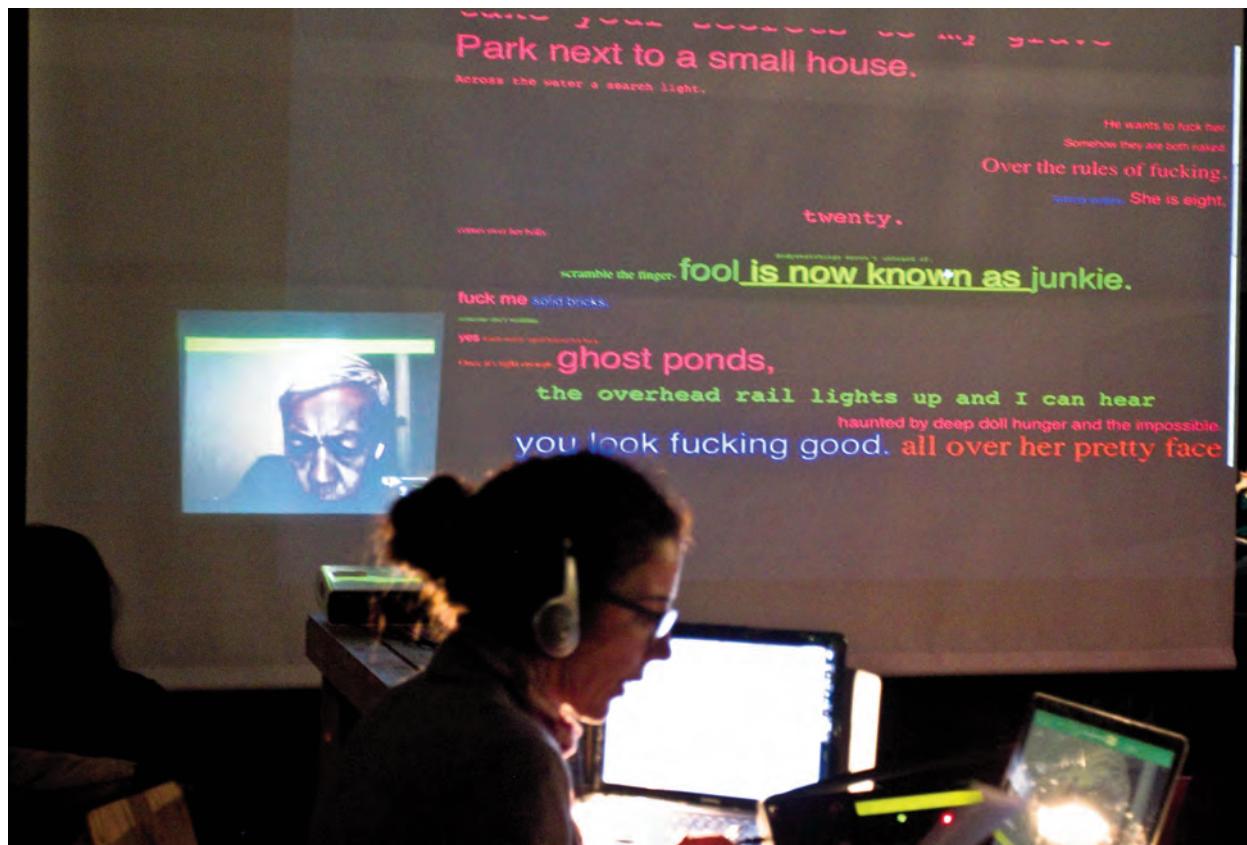


Fig. 4. Ciberencuentro con Shu Lea Cheang en Intermediae Matadero, Madrid, 2016.

Siento que me alejo cada vez más de las instituciones. El proceso de sacar adelante un proyecto y una financiación requiere tiempo de planificación y negociación. [...]. Ahora participo en presentaciones más pequeñas donde tengo libertad para proponer y diseñar²².

Durante el ciberencuentro celebrado en Intermediae, Matadero Madrid en 2016 en colaboración con alumnado universitario²³ (figs. 4 y 5), Cheang nos desveló que la inclusión de su icónica obra *Brandon* en la incipiente colección de *net.art* del Museo Guggenheim de Nueva York en 1998, se realizó de un modo igualmente poco “estándar”: “Al final no hubo una compra real, no me pagaron dinero por esta obra. Creo

²² Transcripción de la entrevista realizada a Shu Lea Cheang el 24 de marzo de 2015 recogida en “Entrevista a Shu Lea Cheang”, p. 9, accesible en la entrada “Estudio del caso de Shu Lea Cheang y los proyectos desarrollados en España” del proyecto *Identidad de género y arte público. Del levantamiento feminista al arte y público y el ciberespacio: el Far West de las oportunidades*, en el sitio web *Proyectos Toxic Lesbian* [en línea] http://toxiclebian.org/wp-content/uploads/2017/02/Entrevista_Shu_Lea_Cheang_ESP.pdf [Consulta: 8 de septiembre de 2017].

²³ Se trató de un encuentro con la artista Shu Lea Cheang realizado el 12 de febrero de 2016 en el marco de colaboración con Intermediae Matadero, Madrid, a partir de la interpretación por Remedios Zafra de la obra de referencia ciberfeminista *Brandon* propiedad del Museo Guggenheim de Nueva York, con la participación en diálogo abierto de alumnado de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid y del Máster de Prácticas Escénicas de la Universidad de Castilla La Mancha y el Museo Reina Sofía. La transcripción del evento en directo, online y presencial de la navegación de *Brandon* se puede encontrar en “Transcripción de contenidos de la primera presentación pública abierta de la obra *net.art*, febrero 2016” accesible en la entrada “Estudio del caso de Shu Lea Cheang y los proyectos desarrollados en España” del proyecto *Identidad de género y arte público. Del levantamiento feminista al arte y público y el ciberespacio: el Far West de las oportunidades*, en el sitio web *Proyectos Toxic Lesbian* [en línea] <http://bit.ly/2tdZKQz> [Consulta: 8 de septiembre de 2017].



Fig. 5. Lectura e interpretación de la obra *Brandon* de Shu Lea Cheang por parte de la investigadora y autora Remedios Zafra en Intermediae Matadero, Madrid, 2016.

recordar que me pagaron un dólar, para decir la verdad, porque verdaderamente se convirtió en un pago simbólico”²⁴.

Cheang, muy vinculadx a su condición de directorx de cine, medio del cual entra y sale en sus proyectos de arte público que en muchas ocasiones se nutren para la producción de su propia filmografía, tampoco se plantea en ningún momento modificar la atribución de su firma personal en relación con su obra a pesar de formular estrategias colaborativas, incluso con otrxs artistxs. Su campo de trabajo creativo es híbrido, con condicionantes culturales que en su caso frecuentemente están más mediatisados por los propios de la producción audiovisual que por el, a veces, muy especulativo metalenguaje del medio del arte. Sin embargo, en ciertos de sus proyectos sí que adopta estructuras de autoría muy rompedoras con las más vetustas del academicismo museístico como es el manejo de licencias copyleft.

Observamos, por tanto, que la obra propuesta por este perfil de artistas provoca este trato entre lo displicente y la falta real de un marco pleno de reconocimiento de su autoría y de su trabajo por parte de las instituciones. Esto suscita la hipótesis de que en la base estaría el cuestionamiento de los ejes principales que sustentan el sistema del arte institucionalizado y el exceso lógicamente de interrogantes que ello presupone en cuanto a su capacidad de asimilación.

²⁴ “Transcripción de contenidos de la primera presentación pública abierta de la obra net.art, febrero 2016”, p.13, accesible en la entrada “Estudio del caso de Shu Lea Cheang y los proyectos desarrollados en España” del proyecto *Identidad de género y arte público. Del levantamiento feminista al arte y público y el ciberspacio: el Far West de las oportunidades*, en el sitio web Proyectos Toxic Lesbian [en línea] <http://bit.ly/2tdZKQz> [Consulta: 8 de septiembre de 2017].

Aunque el cambio lento y paulatino de museos y centros de arte se haya dado y, en cierto modo, la apertura a otros modelos de creación colaborativos (los que permiten, por parte de lxs artistxs, la entrada de público en la producción de obras) también se haya integrado en sus programaciones, la valoración de este tipo de producción artística ocupa un segundo rango en la consideración del museo. Así lo hacía notar Lacy: “El mundo artístico sí que ha adoptado las maneras de trabajar sobre las que yo escribía en los años 70; pero no lo ha hecho en cuanto a las estructuras de reconocimiento y premio, que son, todavía, predominantemente masculinas.”²⁵

Se abren con esta “democratización del arte”, vías a artistas representantes de una sociedad diversa, por donde acceden otrxs que no son solamente hombres, blancos, occidentales y heterosexuales, en contraste con el marco inicial de aquella élite muy determinada de artistas celosamente guardados en el archivo custodiado por el patriarcado cultural. Estas vías presuponen también el incorporar obras que ya no son únicas, frente a aquellas cuyo refrendo mercantil por parte del museo venía a salvaguardar su valor atendiendo a los criterios de la ortodoxia capitalista. Estas otras piezas que inician su entrada, responden al carácter procesual de las mismas y de ellas se conservan fotos, vídeos u objetos icónicos representativos de lo articulado. Finalmente, también esta “democratización” supone una apertura a la autoría que llevan consigo estas nuevas corrientes, más afines a la disidencia copyleft o la dificultad de atribución cuando otros artistas, colectivos o espectadores han sido productores mismos de la llamada “obra de arte” final. Estos son, por tanto, los ejes de una revolución tan profunda y desestructuradora del propio sistema cultural y sus mercados, que no cabe sino admitir los temores y requiebros de los guardianes del *statu quo*.

El nuevo modelo de autoría en la base de la revolución

Cuando el arte feminista de los años 70 inicia un camino de redefinición del perfil del artista, de la obra que produce y del papel que ejerce el público en relación a la obra, explorando inicialmente las posibilidades de la performance, se verá sometido a un cuestionamiento radical no ya de sus piezas y su mensaje, sino de sí mismas como personas. Así nos lo relata Lacy:

[Y]o diría que las mujeres que tienen éxito artístico deben construir su identidad, al igual que todos los artistas, pero de una manera muy deliberada. [...] Las artistas, sobre todo las de *performance* (como yo misma), construyen su identidad a lo largo del tiempo en relación al contexto dentro del que son recompensadas. [...] [A] las y los artistas que hacen *performance* siempre se los ha tachado de ser algo locos, peculiares, extravagantes, extremistas, narcisistas... [...] Otra cosa que estaba muy presente cuando apareció la *performance* en los años 70 fue el género, ya que había muchas más mujeres en ella que las que había en otros campos [...] Si veías una exposición de pintura, había muchas menos mujeres que varones pero, si veías una exposición sobre *performance* podía muy bien ocurrir que hubiera un cincuenta por ciento de mujeres. Así es como funcionaba este campo en sus inicios y un montón de mujeres fueron hacia la *performance* porque era algo así como ‘el Salvaje Oeste de las oportunidades’. No obstante las mujeres construyeron sus identidades de manera compleja porque el cuerpo era el portador de su obra de arte. [...] Construimos nuestra identidad como artistas en aquella época y, para mí [...] todo ello tenía un fuerte componente masculino. En mi caso esto funcionó de una manera psicodinámica porque, como pensaba tanto en el género que podía entrar a tener un comportamiento ‘de género’, entendí que, adoptando determinadas características, podría comportarme de modos tradicionalmente adjudicados a los hombres.²⁶

²⁵ “Transcripción diálogos abiertos con Suzanne Lacy mayo de 2012”, p.1, accesible en la entrada “Revisitando a Suzanne Lacy y Lucy Lippard” del proyecto *Identidad de género y arte público. Del levantamiento feminista al arte y público y el ciberspacio: el Far West de las oportunidades*, en el sitio web *Proyectos Toxic Lesbian* [en línea] <http://bit.ly/2tMTGAg> [Consulta: 8 de septiembre de 2017].

²⁶ “Transcripción diálogos abiertos con Suzanne Lacy mayo de 2012”, pp. 4-5, accesible en la entrada “Revisitando a Suzanne Lacy y Lucy Lippard” del proyecto *Identidad de género y arte público. Del levantamiento feminista al arte y público y el ciberspacio: el Far West de las oportunidades*, en el sitio web *Proyectos Toxic Lesbian* [en línea] <http://bit.ly/2tMTGAg> [Consulta: 8 de septiembre de 2017].

El cambio para ellas no fue algo irrelevante como observamos, atreverse a adoptar modelos aún experimentales y sin reconocimiento tuvo muchas implicaciones. Pero la transformación estaba ya iniciada y, a medida que profundizaban en sus reflexiones, las diferencias que sus propuestas requerirían serían cada vez mayores, sin posible retorno. “El nuevo género de arte público” es el término acuñado por Lacy en el libro de referencia *Mapping the Terrain: New Genre Public Art* que editaría en 1995 y al que invitaría a gran parte de los artistas y críticos más significativos del momento como Judith Baca, Allan Kaprow o Lucy Lippard²⁷. En este libro expondría las estrategias de creación que implicaban a los públicos en la producción de las obras. Piezas desarrolladas a lo largo de meses, a veces años, donde los artistas convivirían y colaborarían con los colectivos sociales a quienes las problemáticas de las obras atañese. Se producía así una sucesión de diversas performances, acciones, gestos, grabados en vídeo o registrados con fotografías o audios, a veces colaborando también con otros artistas, para finalmente presentar todo ello como la obra de un único artista pero no como una obra única.

Recientemente la prestigiosa Tate Modern de Londres adquirió la obra de Lacy *Crystal Quilt* como parte de su colección permanente. Para presentarla desplegó en varias salas contiguas la sucesión de objetos y estímulos con los que se pretendía reconstruir para el espectador lo que aquella producción pudo significar en su día. El espacio principal albergaba una enorme fotografía que representa uno de los momentos más significativos de la gran performance que Lacy llevó a cabo con 430 mujeres en 1987 en Minneapolis, además del tejido que portaba el simbolismo de la obra y anexo a este espacio, otra sala donde se escucharían parte de las conversaciones y registros sonoros que el proceso de la pieza recabó, para por último presentar diversa documentación. Del mismo modo, en 2016 la institución explicaba al público en su página web por qué Lacy es una artista y no una activista retomando las propias palabras de la artista y su posicionamiento identitario²⁸. Además del cuestionamiento de la autoría tradicional que esta obra presupone, se plantea el problema de en qué se diferencia este modo de trabajar de lo que sería una acción política que pudiera haber llevado a cabo un grupo social comprometido con esa misma causa en el ejercicio de su activismo. Es decir, la Tate Modern debe justificar, desde su gran maquinaria legitimadora, las razones que convierten a Lacy en una artista más de su colección como lo serían pintores como Mark Rothko o Georgia O’Keeffe, cuya identidad como artistas no se cuestiona, entre otras cosas, porque el tipo de producción que plantean se adecúa al *statu quo* y no son necesarias explicaciones similares cuando se adquieren sus cuadros.

Ahora bien, este es el tipo de obra era la que Lacy producía hace 30 años. Si la integración de esta pieza en la Tate Modern de Londres ya presenta dificultades, su producción actual (al igual que la de otrxs artistas en su misma línea) contiene complejidades mayores para las que, muy probablemente, la instituciones no están preparadas en absoluto. Nuevamente esto no ocurre con artistas convencionales, para quienes el paso de su obra más reciente de la galería en la que está expuesta a los museos y colecciones de arte es algo habitual. Este mecanismo forma parte de la consolidación del valor de las piezas en el mercado del arte.

El caso de Lacy resulta ilustrativo de la evolución de estos proyectos. Actualmente hace intervenir en su producción artística a otros agentes como las redes sociales o empresas del sector cultural como pudiera ser Creative Time. A continuación, analizaremos este aspecto así como la influencia que ello pudiera tener desde la lectura de la autoría. Precisamente también en *Between the Door and the Streets* realizada en 2013, la autoría tradicional quedará literalmente descompuesta como estudiaremos. Esta propuesta tuvo su precedente un año antes con *Three weeks in January*. Veamos parte de sus implicaciones en el relato de la artista californiana:

²⁷ Suzanne LACY (ed.), *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Bay Press, Seattle, 1995.

²⁸ “Who is Suzanne Lacy?”, artículo publicado el 13 de enero de 2016 en la sección “Blogs & channel” de la web de la Tate Modern [en línea], <http://bit.ly/2vtnXDW> [8 de septiembre de 2017].

[En *Three weeks in January*] [t]uvimos a un montón de *bloggers* que participaron en las *performances*. Aquí influyó parcialmente la obra de Toxic Lesbian²⁹. Hicimos una *performance* en la que la gente conversó en la parte superior del ayuntamiento y su único público eran *bloggers*; y estos publicaron en sus blogs lo que observaban [...]. Todas las mujeres que hacían activismo en la ciudad vinieron y participaron en esta *performance*. Se trató de una experiencia verdaderamente directa, cara a cara, en contraposición a una experiencia mediada por Internet.³⁰

La artista comenzó por tanto a crear obras digitales sin estar inmersa en la realidad de lo que el ciberfeminismo estaba proponiendo en paralelo. Sin embargo, empezó a generar comunidades online donde ella ya no tenía el control, ni tan siquiera diseñaba los eventos online por sí misma. Esto no le supuso ningún problema en el camino de su experimentación personal, más bien al contrario, contribuyó a ahondar en lo que todo ello significaba para su obra:

Creo que la web es muy buena –sobre todo de la manera en que tú [Toxic Lesbian] la has explorado- para evidenciar tipos de conectividades que son parte de la estética de la práctica social. Que la web capture de verdad el compromiso directo o que tenga la misma calidad que sentarse delante de otra persona y tener cierta conexión emocional o física o psicológica [...] Hasta ahora son dos cosas muy diferentes.³¹

En realidad, los problemas que a Lacy le suscitaba el uso de estos recursos nada tenían que ver con el cómo serían recibidos por parte de la crítica especializada o del sistema de legitimación cultural por cuanto su autoría podría estar viéndose afectada. Sus preguntas tenían que ver con sus audiencias, el cuerpo mismo de su obra como ella misma explicaba en 2014:

Ahora, nos vamos a 2010 y la fuerte prevalencia, en esta generación, de la comunicación a través de tecnologías web como Instagram, Twitter, Facebook, etc. Mi pregunta era cómo esa encarnación –corporeización– de las revelaciones originales de violación se podía llevar a algo tan ‘descorporeizado’ como la cultura web.³²

Pero sería en *Between the Door and the Streets* donde llegaría más lejos en esta investigación, como se evidencia en esta conversación:

Suzanne Lacy: [...] De manera que yo no le puedo contar demasiado sobre la comunidad online [...] esa comunidad online no me resultaba a mí en concreto muy accesible porque no es un entorno muy ‘discursivo’, ¿me explico? Toxic Lesbian: De alguna manera, tal y como ha trabajado en otras ocasiones, con mediadores, también en el caso de esa interlocución con la comunidad online, reunió usted ahí [...] un grupo de *community managers* [gestores de comunidades virtuales]. Yo me imagino que, de alguna manera, tuvo unas reuniones preliminares con esos *community managers*, ya que ellos hablaban desde sus propias cuentas de Twitter y Facebook a sus *followers*

²⁹ Lacy hace aquí referencia a la colaboración con Toxic Lesbian en 2011 en el marco del mencionado proyecto *El esqueleto tatuado* producido en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía y en el que parte del mismo supuso una de las primeras, sino la primera, performance a través de Internet en la web institucional del museo que fue llevada a cabo por Toxic Lesbian.

³⁰ “Transcripción diálogos abiertos con Suzanne Lacy mayo de 2012”, p. 6, accesible en la entrada “Revisitando a Suzanne Lacy y Lucy Lippard” del proyecto *Identidad de género y arte público. Del levantamiento feminista al arte y público y el ciberspacio: el Far West de las oportunidades*, en el sitio web Proyectos Toxic Lesbian [en línea] <http://bit.ly/2tMTGAg> [Consulta: 8 de septiembre de 2017].

³¹ “Transcripción diálogos abiertos con Suzanne Lacy mayo de 2012”, p. 7, accesible en la entrada “Revisitando a Suzanne Lacy y Lucy Lippard” del proyecto *Identidad de género y arte público. Del levantamiento feminista al arte y público y el ciberspacio: el Far West de las oportunidades*, en el sitio web Proyectos Toxic Lesbian [en línea] <http://bit.ly/2tMTGAg> [Consulta: 8 de septiembre de 2017].

³² “Transcripción diálogos abiertos con Suzanne Lacy en Intermediae el 6 de mayo de 2014”, p.3, accesible en la entrada “Diálogos abiertos de Toxic Lesbian con Suzanne Lacy, Intermediae Matadero” del proyecto *Identidad de género y arte público. Del levantamiento feminista al arte y público y el ciberspacio: el Far West de las oportunidades*, en el sitio web Proyectos Toxic Lesbian [en línea] http://toxiclebian.org/wp-content/uploads/2017/proyectos-investigacion/Lacy_6_5_2014_esp.pdf [Consulta: 8 de septiembre de 2017].

[seguidoras/es] y con el estilo de comunicación que ya tenían ellos desarrollado. De alguna manera fueron su vehículo, la mediación de usted con la comunidad online, ¿no?

Suzanne Lacy: [...] Especialmente en *Between the Door and the Streets* no se usaron comunicaciones electrónicas u online como un aspecto de la obra, como se hizo en *Three Weeks in January*. Sí anunciamos y comunicamos la pieza pero no de la manera centralizada en que lo hace Toxic Lesbian o de la manera en que se hizo en *Three weeks in January*. [...]

Yo me comunicaba con un grupo de diez organizadores que, a su vez, salían a comunicarse con diez organizaciones. Así que, de alguna manera, aunque mi comunicación con las/os *performers* estaba mediada por personas, al igual que en *Three Weeks in January*, la comunicación con la gente que estaba implicada en el proyecto estaba mediada tecnológicamente. [...]

Toxic Lesbian: [...] Lo que quiero decir es que, aunque usted afirme que no es una especialista en redes sociales online está, sin embargo, utilizando el perfil de otras personas (que sí tienen una identidad en la red) para cultivar su proyecto y para que esa comunidad online exista.

El hecho es que, cuando se investigan en Internet las huellas de lo que ha producido todo ese proyecto [...] no se percibe que no sea usted quien haya creado o no la comunidad *online*: el caso es que, ese proyecto, la ha generado. Usted simplemente ha comunicado su proyecto a unos mediadores [...]

Suzanne Lacy: Sí, tiene razón y mucha de mi relación con los *social media* es algo más allá de mi generación. Lo que quiero decir es que aunque no tenga reuniones, a mí me gusta tener un cuerpo cerca del mío; y esto es una característica de mi generación pero también de mi personalidad. La cuestión es qué tipo de comunicación y qué tipo de organización se producen de diferentes maneras. La pregunta no trata de tecnología sino de organización.³³

Vemos que la artista está preocupada por la capacidad dialógica de esta nueva herramienta, por el cómo aumentar la comunicación y qué implicaciones tiene para sus públicos el empleo de estos nuevos medios. Sin embargo, no entra en ningún momento a cuestionar su propia autoría con esta forma de proceder. Parece obvio que alguien que ha actuado desde modelos no legitimados desde el inicio de su carrera artística, se ha acostumbrado a crear un camino por el que, al cabo del tiempo, transitaran las instituciones.

Otro aspecto que vendrá a hacer más complejo el reconocimiento de una autoría al uso, es la entrada de grandes empresas culturales. En *Between the Door and the Streets* sería Creative Time quien mediase entre la organización de la propia artista, la del Museo de Brooklyn (con el papel institucional de referencia) y las ramificaciones que aflorarán en este tipo de estructuras. En realidad, la invitación para el desarrollo del proyecto proviene de Creative Time. Se trata de un agente internacional especializado en la producción y comunicación de eventos culturales de gran alcance, caracterizado por su intensa actividad en redes sociales y difusión on line. Esta organización siempre articula sus proyectos con artistas visuales, músicos y performers muy renombrados y es responsable, por ejemplo, de la imagen de Manhattan con dos potentes focos en lugar de las Torres Gemelas como emblema del ataque del 11-S.

La movilización social generada para el proyecto fue muy relevante tanto online como offline y para ello se reunió a un grupo de personas especializado y extenso (compuesto por periodistas, coordinadores de grupos sociales, agentes de calle, *community managers* de los sectores sociales concernidos) trabajando durante períodos muy largos antes del evento, generando ese debate y expectación en torno a la fecha del evento analógico (y también con posterioridad al mismo) alimentando la diversidad de piezas digitales y el crecimiento de la comunidad online. Se trata por tanto de una pieza con dimensiones mucho más amplias y de mayor repercusión mediática y social que las precedentes de la artista, donde ciertos aspectos de la obra escaparán a su control y pasarán a formar parte de un evento mayor, dirigido por los agentes culturales que apoyan la producción de la pieza.

³³ “Transcripción diálogos abiertos con Suzanne Lacy en Intermediae el 6 de mayo de 2014”, pp.3-4, accesible en la entrada “Diálogos abiertos de Toxic Lesbian con Suzanne Lacy, Intermediae Matadero” del proyecto *Identidad de género y arte público. Del levantamiento feminista al arte y público y el ciberespacio: el Far West de las oportunidades*, en el sitio web *Proyectos Toxic Lesbian* [en línea] http://toxiclebian.org/wp-content/uploads/2017/proyectos-investigacion/Lacy_6_5_2014_esp.pdf [Consulta: 8 de septiembre de 2017].

El modelo de financiación procede tanto de la participación de patrocinadores como de entornos de financiación mixta, pública y privada, por parte de empresas relacionadas mayoritariamente con las telecomunicaciones o las tecnologías, pero también por otras que quieren asociar su imagen a un concepto de innovación. La artista describía así el papel de las instituciones en sus últimos proyectos:

Desde los años 70 venía invitando yo a las instituciones a colaborar pero yo me quedaba el papel de productora del trabajo. Hoy en día esto ha cambiado y es porque la forma de la práctica social en el arte cada vez está más aceptada. Ahora, cuando me invita una institución [...] me quedo como simple organizadora. Cuando estas organizaciones me invitan a hacer un proyecto y ponen los fondos en vez de tener que solicitarlos yo, emergen un montón de problemas a los que no me enfrentaba antes. Y estos problemas están relacionados con protocolos institucionales preexistentes; cuando hablo del ‘salvaje Oeste’, eso también significaba para mi obra que podía producirla de una manera bastante independiente pero, por supuesto, la contrapartida era el tener que recaudar yo misma la financiación y publicitar la obra [...].

Cuando trabajamos con Creative Time vienen con este fallo, con los protocolos [...] un calendario [...] su programación. De manera que estas relaciones crean un conjunto de aspectos prácticas, apoyan e influyen en la producción de este tipo de obra. [...] [A]ll producir la obra con Creative Time también estoy actuando con su voz mediática. [...] De este modo había un grupo de mujeres pero, entre medias, había un grupo de líderes de la organización-base que eran quienes contactaban con los de Creative Time.³⁴

Según esta declaración, la libertad de actuación es completa y se incorporan agentes en la medida en que la organización de la propuesta lo requiera. Lacy es pues una mediadora con el diálogo con la institución, con el lenguaje visual, con la sensibilidad artística, pero también un tipo de mediadora social, que escucha y atiende la demanda social. En ocasiones las obras pueden estar generadas por la “mano” de la artista en sí, pero en otras muchas, por profesionales contratados para ello de modo que artista y público se integran en el marco de la pieza de modo conjunto. O incluso es el público el que “hace” la obra.

El propio trabajo que llevará a cabo el arte por Internet, anterior a la instauración del ciberfeminismo, ya socavará fuertemente estos cimientos. Los primeros investigadores que empiezan a escribir sobre la autoría de la obra de *net.art*, al cabo de pocos años de iniciarse el camino de estas producciones en los años 90, dan cuenta incluso de los cambios de criterio que instituciones prestigiosas formularán sobre una misma obra. Lourdes Cilleruelo ha expuesto cómo en el arte de Internet la autoría queda desdibujada desde los propios inicios de las manifestaciones artísticas que se producen³⁵. Las webs que se empiezan a emplear en los años 90 como repositorios, son redefinidos como obras de arte en sí mismas y adquiridas por instituciones culturales para sus colecciones incluso desde esta etiqueta. Tal es el caso de la iniciativa de “Adaweb” adquirida en 1996 por el Centro de Arte Walker que, sin embargo, hoy en día es sólo considerado como lo que originariamente se concibió, un repositorio. En España, como expuso Montserrat Boix, el ciberfeminismo artístico habría tenido hasta ese momento poca repercusión, a diferencia de esta perspectiva activista³⁶. Precisamente en este sentido, llevarán a cabo una de las primeras labores de recopilación con la publicación *online Mujeres en Red*, activa desde finales de la década de los años 90.

³⁴ “Transcripción diálogos abiertos con Suzanne Lacy en Intermediae el 6 de mayo de 2014”, p.8, accesible en la entrada “Diálogos abiertos de Toxic Lesbian con Suzanne Lacy, Intermediae Matadero” del proyecto *Identidad de género y arte público. Del levantamiento feminista al arte y público y el ciberspacio: el Far West de las oportunidades*, en el sitio web *Proyectos Toxic Lesbian* [en línea] http://toxiclesbian.org/wp-content/uploads/2017/proyectos-investigacion/Lacy_6_5_2014_esp.pdf [Consulta: 8 de septiembre de 2017].

³⁵ Lourdes CILLERUELO, “Arte de Internet. Génesis y definición de un nuevo soporte artístico (1995-2000)”, Tesis Doctoral, Universidad del País Vasco, 2000.

³⁶ Montserrat Boix, “Hackeando el patriarcado: la lucha contra la violencia hacia las mujeres como nexo. Filosofía y práctica de Mujeres en Red desde el ciberfeminismo social”, *Labrys*, 10 (julio-diciembre 2006) [en línea], <https://www.labrys.net.br/labrys10/espanha/boix.htm> [Consulta: 8 de septiembre de 2017].

Como vemos, esta investigación incluye el análisis de varios aspectos que influyen en la autoría. En primer lugar, el modo de crear propio al arte colaborativo y comunitario que desemboca en el nuevo género de arte público; en segundo, la creación por o para Internet que afecta a una difusión vírica de la pieza y posibilita su modificación respecto a la “originalmente creada”; o del mismo modo el cómo afecta la participación de agentes, diversidad de artistas o de instituciones en el proyecto artístico de unx solx artista. El cambio está inscrito en la revolución que implica la sociedad del conocimiento. Propio de la misma es el reconocimiento de que el saber ya no es inmutable y con ello múltiples verdades son ahora cuestionadas.

Javier Callejo expone cómo la autoría como fenómeno individualizado es sistemáticamente quebrantando con la nueva producción sistémica y colectiva³⁷. El uso de tecnologías para la amplificación y definición-redefinición del saber profundizan la ruptura con el lugar del autor del siglo XIX. En el sistema actual, el autor se difumina para tener más importancia lo que crea, sus contenidos, exponiéndose además a una continua re-elaboración que oculta aquella “impronta original”. Esta nueva autoría viene a sustituir a ese “autor” reificado. Este contexto es el que abona la transformación ciberfeminista que profundiza más aún, casi como una seña de identidad de lxs artistas, en la desestructuración de la autoría convencional.

La desmaterialización del arte y la crítica ciberfeminista

Durante la década de los años 70, como parte también tanto de la continuación del discurso rupturista de las vanguardias, del nacimiento del arte conceptual o en el plano de lo social la crítica marxista al consumismo y también a cómo este se representaba en el medio artístico, toma forma el discurso acerca de la desmaterialización del arte, como fundamento de la crítica anti-objeto, y con ello se abren múltiples interrogantes desde distintas perspectivas acerca de las autorías, del papel del público o del qué debiera considerarse como vestigio archivable para una institución. Estos conceptos como la tradición abierta y descrita anteriormente son recogidas por lxs artistas ciberfeministas. Como Remedios Zafra explica la relación entre Internet y el arte hecho por mujeres fue de la mano como por atracción natural:

De la misma manera que el vínculo mujer artista / mujer feminista ha sido muy frecuente en las últimas décadas, sobre todo en el proceso de toma de conciencia colectiva, también lo ha sido el interés de las artistas feministas por Internet -y en general por los nuevos medios de comunicación en los que difundir sus reivindicaciones-. No sin motivo, todo nuevo espacio adquiere un valor añadido para las mujeres en la búsqueda de métodos menos lastados por la cultura patriarcal.

En el arte propio de la red se percibe un interés activo por la deconstrucción más característica de una acción feminizada.³⁸

Implícitamente hay un reconocimiento espontáneo por parte de lxs artistas de que el medio convencional y sobre todo, el modelo de autoría, responde claramente a los intereses del patriarcado. La intuición de la lucha feminista empuja a salir de este marco y más aún, a quebrantarlo, a ponerlo en cuestión. Pero el vínculo con Internet va más lejos. Media también la relación con la máquina y, con ello, la apertura en torno al debate de género, a su deconstrucción como uno de los puntales que el transfeminismo aportará para la renovación del lenguaje feminista del siglo XXI. En su “Manifiesto Cyborg” Donna Haraway abre las puertas poéticamente al posicionamiento *queer* que permitirá la asociación simbólica con la máquina³⁹. Remedios Zafra concreta esta idea:

³⁷ Javier CALLEJO, *El esquema espacio temporal en la sociedad digital*, Madrid, UNED, 2008.

³⁸ Remedios ZAFRA, “Ciberfeminismo y ‘net-art’, redes interconectadas”, *Diagonal*, 17 de abril de 2008. Publicado en *Mujeres en Red*, abril de 2008 [en línea] <http://www.mujeresenred.net/spip.php?article1454> [Consulta: 8 de septiembre de 2017].

³⁹ Donna HARAWAY, “A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century”, en *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*, Nueva York, Routledge, 1991, pp. 149-181.

Maria Damon nos habla de las ‘*ciberfems* de la utopía futurista’: un tipo de postfeministas que basan sus acciones en la consideración de la red Internet como espacio óptimo para sacar partido a la incorporeidad del sujeto y la posibilidad de su realización para sí y para el contexto al que se vincula mediante la tecnología. Sadie Plant ejemplifica en sus teorías la importancia de este vínculo *ciber-fems* constatando a través del mismo algunas de las más agudas reivindicaciones de las mujeres en relación a la tecnología, así como la necesidad de tenerla presente en la construcción contemporánea del género, por cuanto su emancipación se verá facilitada en la gestación del ciberespacio como nuevo espacio de acción.⁴⁰

Como vemos, Zafra menciona el término esencial: emancipación. Se trata de la voluntad, persistente y que vincula a todos los feminismos, de desatar por fin las ataduras respecto a los rígidos límites impuestos por el patriarcado a cualquier campo de acción de las mujeres. Quien vincula definitivamente este concepto con la autoría es Alex Galloway profundizando en la idea lanzada por Sadie Plant ya mencionada por Remedios Zafra:

Plant va más allá de estos límites y se adentra en la compleja relación entre mujer y máquina. Esta relación, unida a la problemática en torno a la identidad, está en el corazón mismo del movimiento contemporáneo denominado ciberfeminismo.

¿En qué medida nos marca sexualmente la tecnología?, ¿Se consigue desterrar la discriminación de Internet con el anonimato sexual del medio?, ¿Puede la tecnología ayudarnos a superar el patriarcado?⁴¹

Lxs artistas ciberfeministas emplearán en muchas ocasiones nombres colectivos, denominaciones de avatar, casi gritos de guerra que dificultan la tautológica identificación que metódicamente buscará la historia del arte, ese procedimiento de archivo, de listado, que exige una autoría evidente, con señas irreversibles, casi con documento de identidad. Aquella idea, que pronto fue abandonada, de que Internet podía significar un camino para el triunfo de la lucha en torno al género por la descorporeización digital y la mediación ciborg de la máquina, dejó la idea sin embargo de manejar desde otros parámetros la identificación de la autoría. Como Galloway nos indica, es una vía abierta a la lucha contra la discriminación. Un ejemplo de la sensibilidad ciborg en relación con el propio proceso de reconocimiento de autor, lo encontramos en estas palabras de Shu Lea Cheang, donde nos ilustra cómo pervive esta metáfora en el proceso de creación de sus *performances*:

Yo me considero más una directora de cine cuando llevo a cabo una instalación o *performance* artística.

[...] cuento con que el público -presente, ausente, conectado o sin conexión- interprete un papel. Mi cuerpo se mueve como una muñeca: no hay mirada voyerista, siempre formo parte de la *performance*. En estas obras mi cuerpo está interconectado, punteado y mapeado por nodos y bites.⁴²

La lucha feminista se concreta en la expresión del ciberfeminismo en la emancipación desde el combate en torno al género, empleando el recurso de la “ciborgización” y la desmaterialización respecto al cuerpo que ofrece Internet para ello, además de la ruptura definitiva hacia los modelos tradicionales de autoría. El empoderamiento de estxs artistas sin embargo presupone un asentamiento claro de su identidad como artistas y deja al sistema del arte el problema de resolver las piezas que no podrán volver a encajar a partir de la aceptación de estos modelos en las instituciones. De aquí las reticencias de los museos y centros de arte para incorporar estas cuestiones, o los lógicos problemas del cómo explicar a sus públicos que estas otras manifestaciones también “son arte”.

⁴⁰ Remedios ZAFRA, “Femenino.net.art: feminización de la cultura y red Internet”, p.1. Publicado en *Mujeres en Red*, agosto de 1998 [en línea] <http://www.mujeresenred.net/spip.php?article1534> [Consulta: 8 de septiembre de 2017].

⁴¹ Alex GALLOWAY, “Un informe sobre ciberfeminismo. Sadie Plant y VNS Matrix: análisis comparativo”, *Estudios online*, 1997, [en línea] <http://www.estudiosonline.net/texts/galloway.html> [Consulta: 8 de septiembre de 2017].

⁴² Shu Lea Cheang entrevistada por Elena García-Oliveros el 24 de marzo de 2015. Texto disponible en “Entrevista con Shu Lea Cheang”, p.1 [en línea], <http://bit.ly/2frStMg> [Consulta: 8 de septiembre de 2017].

El caso de Faith Wilding ayuda a tejer los nexos que en esta investigación se pretenden plantear entre las prácticas artísticas ciberfeministas actuales, el arte público y aquellas surgidas en los pioneros movimientos feministas de los años 70 en el arte. La artista americana de origen paraguayo, compañera de Suzanne Lacy en sus prácticas artísticas y educativas durante décadas, renombrada en su momento por sus piezas de *performance*, lecturas y otras de carácter más clásico en cuanto a sus procedimientos, diluye su autoría para integrar su discurso en el colectivo ciberfeminista Subrosa del que será cofundadora en los inicios del siglo XXI, manteniendo dentro de él una postura crítica conectada a la de Critical Art Ensemble que le permitirá mantener vigentes las mismas preocupaciones que ella venía desarrollando hasta el momento. Aportará la visión de los feminismos más tradicionales de los años 70, a los que precisamente algunas corrientes ciberfeministas criticarán con la pretensión de deshacerse de su herencia. La influencia de esta artista en el movimiento mantiene alerta frente al utopismo digital de las artistas activistas representantes de las nuevas generaciones. Su perfil híbrido, como nos indica la investigadora María ptqk, sosteniendo temas que no son la tendencia hacia la ponderación en positivo de las tecnologías, sino bien al contrario, ahondando en cómo éstas han perjudicado tradicionalmente a la mujer, provocará un fuerte contraste intelectual dentro de los debates, enriqueciendo las posturas sostenidas.

Por otra parte, los procedimientos elegidos para la ejecución de sus obras distan de ser conciliadoras con lo digital o el medio web. Con Subrosa, las obras son básicamente proyectos de arte público, *performances* y efectivamente ciertas de ellas son formuladas a través de la web, pero que podríamos afirmar son fruto de la gestación colectiva más que desde su propia iniciativa. Este ejemplo es una muestra de otra postura diferente respecto a esta misma temática pero que viene a incidir en esta sensibilidad común expuesta desde la creación artística por parte de muy diversas artistas. El caso de Wilding es un camino de tránsito, desde la *performance* al *net.art*. Desde la autoría única a la disolución del nombre y la renuncia a una identificación convencional para incorporarse a lo colectivo y difícilmente aislable en un solo yo. Vemos así que, de modos creativamente diferentes, lxs artistas se desmarcan tanto del modelo de obra patriarcal como del procedimiento de autoría. El origen de estos comportamientos surge del mismo sentimiento: la emancipación.

Conclusiones

En este artículo, se han tratado varios casos de artistas y prácticas artísticas para relacionar, desde la perspectiva de estxs autorxs, el concepto tradicional de autoría con el patriarcado simbólico y como este hecho marca su deseo de cambio entre artistas feministas. Las diferencias entre los proyectos artísticos de Suzanne Lacy, Shu Lea Cheang o Faith Wilding son muy notables, si bien existe como apreciamos, una coincidencia en su actitud feminista.

Como se ha podido ver, Lacy se considera una organizadora de comunidad y que su uso de la tecnología es circunstancial para lograr sus objetivos. Incluso la inmersión que realiza en redes sociales tiene el propósito de ampliar las intenciones dialógicas que marcan sus proyectos. Para ella, el contacto físico es un elemento irrenunciable, mientras que esto no será valorado desde el ciberfeminismo de Cheang o Wilding. Para estxs últimas, el uso de los recursos online y de la formulación de obras desde el paraguas del *net.art*, se verá sometido a la propia experimentación de estos nuevos formatos, al deseo de encontrar un nuevo alfabeto visual acorde a sus intenciones políticas. La artista americana por el contrario, en su libro *Mapping the terrain* editado en 1995, explicará pormenorizadamente en qué consisten las audiencias del nuevo género de arte público y quiénes serán esas emergentes “audiencias expandidas”. Se refiere a éstas y al uso de las redes y las tecnologías para actualizar lo que deberían ser las comunicaciones en la era 3.0. Sin embargo, se distancia explícitamente del propósito desestructurador respecto a la autoría que sí tendrán tanto Cheang como Wilding. Esto no significa que Lacy no cuestione la autoría en sí misma. Precisamente

declarará cómo el término *far west* lo aplicará a las posibilidades que en los años 70 encontrarán las artistas feministas en las nuevas prácticas que llevarán a cabo: el *body art*, la *performance*, las prácticas comunitarias... Todas ellas de por sí, cuestionadoras del hasta el momento sistema de legitimación de la autoría. Este *far west* (California) será el lugar donde encontrarán todo un nuevo universo desde el que expresar su mensaje artístico y obviar así el corsé y la discriminación del sistema del arte. En este sentido se reúne con Cheang y Wilding.

Asimismo, tanto Cheang como Lacy van a introducir en sus proyectos otros agentes que van a modificar en ocasiones sustancialmente esa posible obra final. En el caso de Cheang son patrocinadores como la marca de móviles Nokia, para quienes trabaja en desarrollos de obras realizadas para ser visualizadas en estos dispositivos. O en el caso de Lacy al incluir a empresas culturales como Creative Time, como hemos visto anteriormente. La artista americana explica que la introducción de este agente ha supuesto un cambio importante por la conciliación de sus propios procedimientos, calendario o programación. También supone la inclusión de un agente con voz propia, que en algunas partes de la obra intervendrá en primera persona (por ejemplo en las comunidades online) o generando material propio que difundirá alrededor del proyecto. Lacy explica que incluso parte de las conversaciones con los grupos sociales participantes tendrán lugar en la sede de esta empresa y se refiere a ello como *performance*. O del mismo modo, cierta parte de estas audiencias expandidas colaboradoras con la obra se remitirán directamente a Creative Time y no a la artista. Nada de todo este proceder parece suponer un problema para Lacy o el propio Museo de Brooklyn, la institución cultural implicada en la obra *Between the door and the streets* donde interviene Creative Time, en cuanto a la ortodoxia en la gestación del proyecto.

Al indagar quién es el espectador de la obra de arte y hacerlo evolucionar implicando en su creación y producción a los círculos concéntricos más próximos a la pieza (sus primeros espectadores, por tanto), Lacy abrirá el debate sobre la autoría sin proponérsele como un fin en sí mismo, sólo haciendo uso de la libertad que su momento histórico le otorgaba. Las audiencias expandidas permiten una sucesión de co-creadores, colaboradores, público participante, espectadores... que acercan la obra y su lectura con distintas intensidades. Este aspecto que se verá modificado por las metodologías creativas de estxs artistas, conlleva la imposibilidad de comercializar una obra única de valor especulativo y con ello, toda una nueva forma de remuneración al artista se abre paso. Esta nueva complejidad va a producir también una nueva economía, mucho más distribuida, en torno a la obra de arte procesual y colaborativa que va a generar estos cambios de modelo. El público por tanto interviene selectivamente en la creación y producción de la obra, que cambia su tema para girarse hacia problemas que les atañen, les conciernen y en los que por tanto desean implicarse: es su universo el que aparece reflejado en los proyectos artísticos. Este mismo público forma parte con su imagen de las piezas que después se exhibirán en museos e instituciones culturales. Sus modos de estar, de hablar, de pensar, de sentir, serán el filtro que canalice lx artista, quien redefine de este modo definitivamente su papel.

En el caso de Cheang, aunque de modo diferente, mediando otro camino, también la colaboración estará muy implicada en sus procesos e igualmente generará comunidades colaborativas en red. Lx ciberartista actúa con libertad, precisamente la que otorga el saberse, de algún modo, "fuera del sistema". Cheang expone que trabajará con museos por ser un canal ideal hacia su público, pero que también le patrocinan empresas de conexión ADSL o marcas de telefonía, como hemos citado. De modo explícito aclara que en sus instalaciones mantiene colaboraciones en red para evitar el confinamiento dentro de las cuatro paredes de la institución. Pero para Cheang además la oposición al patriarcado está formulada mucho más vehementemente. Para empezar y como ellx mismx cita, por pertenecer a una minoría racial, ser mujer y queer. Lx artista ilustra su actitud nómada como una manera de entrar y salir del sistema según le interese. Explica que las condiciones sociales o políticas en las que sus proyectos están inmersos le resultan a veces tan insopportables que la ciencia ficción es un modo de proyectar su obra, de salir del conflicto. Su oposición al patriarcado es mencionada en reiteradas ocasiones:

Considero mi obra *Bowling Alley* (1995) un ataque al patriarcado (<http://bit.ly/2twkNhA>) La instalación colaborativa en red se desarrolla en tres lugares: una bolera real, una instalación en una galería y un página web. La acción de derribar los bolos en la bolera interfiere en la proyección de la galería y provoca una interferencia en la página web. Cuando el público general lanza un bolo, activa la perturbación dentro de una institución y hackea la red de forma inconsciente. El entorno colaborativo en red permite la intervención del público. En un gesto poético, es una conspiración para que el público derribe el sistema patriarcal.⁴³

También Remedios Zafra durante su intervención en Matadero en 2016 al realizar la lectura de la obra de Cheang *Brandon*, explicará de otro modo estos aspectos:

[*Brandon* se presenta] como unas de las primeras obras de net.art encargada pr un museo a finales del os noventa, no cabe olvidar que éste era un momento en que el net.art mantenía una confrontación dialéctica sobre el papel de la Institución-Arte en la era de Internet, desde la especulación sobre la democratización que muchos veían en la red para que el arte se fusionará por fin con la “vida cotidiana”; sugiriendo que Internet disolvería las fronteras entre museo y mundo y la pantalla haría de marco de fantasía, es decir que por fin se favorecería la “democratización del arte”.⁴⁴

Zafra es muy clara sobre la posición del mercado hacia todas estas iniciativas rompedoras hasta el punto de que éste casi se desvincula de ellas. Este hecho, sin embargo, no modifica la trayectoria que estas creaciones van a seguir, encontrando siempre entornos y mercados donde se harán realidad, dentro y fuera de los museos o galerías de arte. Cheang habla así del modo en que se generó *Brandon*:

La primera vez que concebí este proyecto, ya decidí que iba a ser un proyecto con múltiples autores y múltiples instituciones. Mi objetivo era implicar al Museo Guggenheim, y una vez que lo logré y este decidió que sería el primer trabajo de net.art que iba a encargar, intenté involucrar a otras instituciones en este mismo marco, para que ayudaran en este proyecto.

Respecto al tema estético, la manera en la que concebí este proyecto, podría decirse que tiene distintas interfaces y que a lo largo de un año se unieron muchos artistas que ayudaron a diseñar esta obra. Y creo que hay una comprensión entre los artistas y yo, de cómo tenía que ser el diseño estético, en el que tenía que existir una cierta coherencia a lo largo de todas las interfaces [...].

Una vez traté de hacer una llamada abierta a artistas que estuviesen en un hospital o en una prisión, que quisiesen participar en mi panóptico, añadiendo más celdas. Esto me permitía tener una puerta abierta a expandir estas interfaces. Y yo en tanto que artista conceptual y que ha diseñado esta obra de arte, invité a gente que sabía que podía aportar cosas interesantes a este proyecto.⁴⁵

Recordemos que, tal y como Cheang nos narraba en el inicio de este artículo, esta obra adquirida por un dólar para la nueva colección del museo neoyorkino, no fue objeto de un control recio por parte del mismo mientras fue su proceso de producción, de un año de duración. El Guggenheim daba comienzo con ella a una serie de adquisiciones análogas sobre las que luego perdió interés.

⁴³ Shu Lea Cheang entrevistada por Elena García-Oliveros el 24 de marzo de 2015. Texto disponible en “Entrevista con Shu Lea Cheang”, p.11 [en línea], <http://bit.ly/2rrStMg> [Consulta: 8 de septiembre de 2017].

⁴⁴ “Transcripción de contenidos de la primera presentación pública abierta de la obra net.art, febrero 2016”, p.2, accesible en la entrada “Estudio del caso de Shu Lea Cheang y los proyectos desarrollados en España” del proyecto *Identidad de género y arte público. Del levantamiento feminista al arte y público y el ciberspacio: el Far West de las oportunidades*, en el sitio web *Proyectos Toxic Lesbian* [en línea] <http://bit.ly/2tdZKQz> [Consulta: 8 de septiembre de 2017].

⁴⁵ “Transcripción de contenidos de la primera presentación pública abierta de la obra net.art, febrero 2016”, p.14, accesible en la entrada “Estudio del caso de Shu Lea Cheang y los proyectos desarrollados en España” del proyecto *Identidad de género y arte público. Del levantamiento feminista al arte y público y el ciberspacio: el Far West de las oportunidades*, en el sitio web *Proyectos Toxic Lesbian* [en línea] <http://bit.ly/2tdZKQz> [Consulta: 8 de septiembre de 2017].

En definitiva y para concluir observamos en este camino de resistencias, insumisiones y experimentación por parte de lxs implicadxs, de qué modo se incorpora a los modelos tradicionales de autoría otras posibles configuraciones que multiplicarían hasta el infinito la diversidad de la creación, también en cuanto al quién la ejerce. Esta característica (la diversidad) es algo, sin duda, intrínsecamente propio del campo del arte y por el contrario, el ejercicio de control y la ortodoxia estandarizadora lo serían de otra muy diferente: del mercado, la economía y el precio de las cosas. Vemos claramente cómo si nos mantenemos en el discurso del arte, parece no haber límites para los caminos que pueden entablararse. Estos llegan cuando son los árbitros legitimadores de estos otros poderes establecidos los cuales atendiendo a las necesidades estrictamente especulativas, añaden barreras y límites a lo que de por sí surgió de un modo completamente diferente y ajeno a estas intenciones. Desde esta inquietud nos formulamos la pregunta ¿hasta cuándo permanecerá esta censura sobre los discursos feministas implícitos en las necesidades de cambio de los parámetros del juego establecido? ¿Es posible mantener en el siglo XXI este doble rasero dentro de las instituciones?

ELENA GARCÍA-OLIVEROS es artista visual y educadora. En 2005 crea Toxic Lesbian (<http://www.toxiclebian.org>) e incorpora el pseudónimo de Elena Tóxica.

Ha desarrollado proyectos en colaboración con instituciones artísticas y culturales como Intermediae, El Ranchito o Medialab de Matadero, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, Círculo de Bellas Artes, Tabacalera, Patio Maravillas o La Casa Encendida en Madrid, el Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León, Arteleku de Donosti, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla, Medialab iMAL de Bruselas o el Medialab Public Art de Berlín, entre otros.

Ha colaborado en la realización de sus proyectos con organizaciones como Amnistía Internacional, ACNUR, Women's Link Worldwide o ILGA World, entre otras asociaciones feministas, de defensa de derechos LGBTQI y salud mental. Asimismo, con personas individuales, activistas y artistas.

En la actualidad realiza una investigación en colaboración con Intermediae Matadero Madrid sobre arte público y ciberfeminismo.

Email: elena.free@gmail.com

ESTUDIOS

La Capilla Dorada del convento de Calatrava la Nueva. Precisiones iconográficas y patronazgo

The “Golden Chapel” of the convent of Calatrava la Nueva. Iconographic precisions and patronage

Irune Fiz Fuertes y Jesús F. Pascual Molina*

Universidad de Valladolid

Fecha de recepción: 19 de septiembre de 2016

Fecha de aceptación: 14 de febrero de 2017

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte

vol. 28, 2016, pp. 97-112

ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<https://doi.org/10.15366/anuario2016.28.005>

RESUMEN

El comendador García de Padilla, miembro de un importante linaje y vinculado a la corte de Carlos V, planeó su enterramiento en el templo de la sede de la Orden Militar de Calatrava. Para ello consiguió la llamada “Capilla Dorada”, comprada al embajador don Francisco de Rojas, en la que se emprendieron diversas obras de ornamentación, destinadas no solo a reflejar un determinado programa iconográfico de tipo religioso, sino también a recordar perpetuamente los vínculos de Padilla con el emperador. El propósito principal de este trabajo es, por una parte, analizar la iconografía de dicha capilla, pero especialmente se pretende contribuir al estudio de los usos y actitudes ante la muerte entre las élites de la Edad Moderna, donde las obras de arte se convierten en portadoras de mensajes propagandísticos destinados en gran medida, a la exaltación del linaje.

PALABRAS CLAVE

Capilla Dorada. Iconografía. Padilla. Orden de Calatrava. Patronazgo. Nobleza.

ABSTRACT

The knight commander (*comendador*) García de Padilla, a descent of an important lineage related to Carlos V court, planned his burial in the temple of the Calatrava fortress, headquarters of this Military Order. With this purpose in mind, he bought from the ambassador D. Francisco de Rojas the so-called “Golden chapel”, in which he undertook several ornamentation works. This decoration was aimed not only to represent a religious iconographic program, but a perpetual reminder of his relationship with the emperor.

The aim of this paper is two-fold: first, to analyze the iconography of the above mentioned chapel and, more important, to increase our knowledge of the habits and attitudes towards death among Modern Age elites, where art conveys a propagandistic message, mainly aimed at the exaltation of their nobility.

KEY WORDS

Golden Chapel. Iconography. Padilla. Calatrava Order. Patronage. Nobility.

* La autora pertenece al Grupo de Investigación Reconocido de la Universidad de Valladolid, IDINTAR, *Identidad e intercambios artísticos. De la Edad Media al Mundo Contemporáneo* y al Proyecto de Investigación: *Poder, sociedad y fiscalidad al norte de la Corona de Castilla en el tránsito del Medievo a la Modernidad*, HAR2014-52469-C3-3-P. El autor pertenece al Grupo de Investigación Reconocido de la Universidad de Valladolid, *Arte, poder y sociedad en la Edad Moderna*. Los autores agradecen la colaboración del grupo LFA-DAVAP, de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Valladolid en la elaboración de la recreación digital de la Capilla Dorada.

Los caminos de Francisco de Rojas y García de Padilla, importantes miembros de la Orden Militar de Calatrava, además de notables servidores de los sucesivos titulares de la Corona española a caballo entre los siglos XV y XVI, se cruzan a causa de una capilla perteneciente al primero, pero que pasó a manos del segundo en la primera década del siglo XVI. Situada en el castillo-convento de Calatrava la Nueva, estaba dedicada a san Bernardo y a la Virgen, pero era conocida como la “Capilla Dorada”¹; hoy se encuentra en estado ruinoso.

La alta dignidad de estos dos personajes se refleja en las empresas artísticas que patrocinaron. Pero si bien la figura de Francisco de Rojas, embajador de los Reyes Católicos en diversas empresas, ha tenido una destacable presencia historiográfica², no ha sucedido lo mismo con García de Padilla, de quien se encuentran referencias fragmentarias o confundidas con las de algún otro miembro de su linaje³. Este olvido es en gran medida consecuencia de la ruina o desaparición de las empresas artísticas en las que tomó parte. Sin embargo, en su momento compartió protagonismo político con otras figuras mucho más recordadas como Francisco de los Cobos, de tal modo que el embajador veneciano Niccolò Tiepolo decía hacia 1532 que ambos se encontraban entre los consejeros con más influencia en los asuntos de estado⁴. El presente artículo propone precisamente trazar su figura a través de algunas de obras de arte que financió. Para ello, resulta necesario empezar situando a García de Padilla en su contexto histórico.

Breve biografía

Los datos más conocidos de don García de Padilla están en relación con su vinculación a Carlos V y a la Orden de Calatrava, dentro de la cual llegó a alcanzar el cargo de Comendador Mayor, la más alta dignidad existente en ese momento una vez que la Monarquía asumió la administración de las Órdenes Militares. Lo cierto es que se limitaba a seguir la tradición de su apellido, dado que los Padilla siempre se encontraron entre los linajes hegemónicos calatravos⁵. Además, por línea materna entroncaba con los Pacheco⁶ y por la paterna con los Manrique y Padilla⁷, todas ellas familias nobiliarias de gran importancia en Castilla.

¹ Jesús F. PASCUAL MOLINA e Irune FIZ FUERTES, “Don Francisco de Rojas, embajador de los Reyes Católicos, y sus empresas artísticas: a propósito de una traza de Juan de Borgoña y Antonio de Comontes”, *BSAA, Arte*, LXXXI (2015), pp. 59-78.

² Pedro de Rojas, *Discursos ilustres, históricos i genealógicos*, Toledo, 1636, pp. 200-228. Antonio RODRÍGUEZ VILLA, “D. Francisco de Rojas, embajador de los Reyes Católicos”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, XXVIII (1896), pp. 180-202 y 295-339. Basándose en gran parte en el estudio de Rodríguez Villa, ha sido estudiada la figura del embajador en Paulina LÓPEZ PITA, “Francisco de Rojas: embajador de los Reyes Católicos”, *Cuadernos de investigación histórica*, 15 (1994), pp. 99-158. Una puesta al día incidiendo en las obras de arte vinculadas a su persona en PASCUAL MOLINA y FIZ FUERTES, 2015.

³ Es frecuente la confusión con su pariente apellidado García López de Padilla, último Maestre de Calatrava entre 1482 y 1487. Tuvo además dos precedentes llamados igual que él que vivieron en los últimos años del siglo XV. Uno de ellos era clavero de la orden de Calatrava cuando tuvo lugar el levantamiento de Fuenteovejuna en 1476. (Cifr. en Luis SUÁREZ FERNÁNDEZ, *Los Reyes Católicos. La conquista del trono*, Madrid, 1989, p. 165). El otro era un franciscano, confesor del malogrado príncipe Juan y que más adelante fue premiado con un obispado en Indias, muriendo en 1515 (Cifr. en José MARTÍNEZ MILLÁN (dir.), *La Corte de Carlos V, vol. I, tomo 1, Corte y Gobierno*, Madrid, 2000, p. 47). Un reciente trabajo aborda el estudio de este linaje en época medieval, Enrique RODRÍGUEZ-PICAVEA MATILLA, “Nobleza y sociedad en la Castilla bajomedieval. El linaje Padilla en los siglos XIV-XV”, *Studia Historica. Historia Medieval*, 33 (2015), pp. 121-153, <http://dx.doi.org/10.14201/shme201533121153>.

⁴ José MARTÍNEZ MILLÁN (dir.), *La Corte de Carlos V, vol. I, tomo 2, Corte y Gobierno*, Madrid, 2000, p. 69.

⁵ Enrique RODRÍGUEZ-PICAVEA MATILLA y Olga PÉREZ MONZÓN, “Mentalidad, cultura y representación del poder de la nobleza calatrava en la Castilla del siglo XV”, *Hispania. Revista Española de Historia*, vol. LXVI, nº 222 (2006), p. 200, <http://dx.doi.org/10.3989/hispania.2006.v66.i222.7>. RODRÍGUEZ-PICAVEA MATILLA, 2015, p. 150 destaca además que a lo largo de la Baja Edad Media ingresarán en la Orden los segundones del linaje “logrando con ello un poder muy superior al que disfrutaban los parientes mayores de los Padilla, tanto en su dimensión política como en su faceta social y económica”. Como veremos, esto es especialmente evidente en el caso de García de Padilla, que por otra parte se convirtió en cabeza del linaje al fallecer tempranamente sus hermanos mayores.

⁶ Su madre, Isabel Pacheco, era hija ilegítima de don Juan Pacheco, primer Marqués de Villena.

García de Padilla se encuentra vinculado a la Orden de Calatrava desde 1504⁸. Su faceta religiosa siempre aparece mezclada con la política, al discurrir toda su carrera cercana a la monarquía. Empezó como servidor de los Reyes Católicos y a la muerte del rey Fernando se trasladó inmediatamente a Flandes⁹. Es entonces cuando se convierte en colaborador del futuro Carlos V, ocupando desde un primer momento importantes cargos en su gobierno. Entre ellos hay que destacar que fue miembro del Consejo Real y Cámara de Castilla desde 1516, estando aún en Bruselas. Como tal, además de tomar parte en las Cortes convocadas en esos años, era uno de los administradores de la gracia real. Esta posición le permitió situarse entre los escasos consejeros españoles del nuevo monarca en los difíciles primeros tiempos de su reinado, convirtiéndose, por tanto, en un personaje clave para facilitar el acceso de los súbditos españoles ante Carlos I¹⁰. Además, acompañaba al rey en los frecuentes desplazamientos por sus territorios¹¹.

En 1523 fue nombrado Comendador Mayor de la Orden de Calatrava, dignidad que sumó a las que ya tenía como comendador de Malagón y de Lopera. Para incidir hasta qué punto el Emperador favoreció a Padilla, es necesario señalar que a partir de este año de 1523, aunque siguen siendo los propios caballeros quienes voten al Comendador Mayor, en realidad es el monarca quien designa quién ocupará este importante puesto. A esto se suma que en dicho año el Consejo de Órdenes Militares alcanza el rango de permanente y el Emperador nombra a García de Padilla presidente de la sala de Calatrava y Alcántara¹².

En definitiva, todos estos cometidos le convirtieron en el hombre más importante de la Orden, por lo que resulta comprensible que quisiera ocupar un lugar privilegiado en el templo emblemático de la congregación: el castillo-convento de Calatrava la Nueva en Ciudad Real.

Desde la Edad Media distintas zonas de esta iglesia habían servido de acomodo para las suntuosas capillas funerarias de los maestres calatravos, muchos de ellos antepasados de García de Padilla¹³, de manera que el espacio disponible había ido mermando. Esta situación se acentuó debido el acceso de dignidades menores dentro de la Orden en el tránsito entre los siglos XV y XVI.

Es en ese momento cuando entran en este privilegiado espacio personajes como don Francisco de Rojas, quien por su condición de embajador de los Reyes Católicos gozaba de una autoridad y riqueza singular, y pudo hacerse con la Capilla Dorada (fig.1), uno de los últimos espacios disponibles en el templo. Esto ocurrió en los inicios del siglo XVI, cuando Francisco de Rojas se encontraba en el apogeo de su poder. Pese a ello, en este lugar hegemónico de la Orden, Rojas no dejaba de ser un advenedizo, dado que el resto de las capillas no solo estaban ocupadas por maestres o comendadores mayores, sino que además todos

⁷ Su padre fue Pedro López de Padilla, Adelantado Mayor de Castilla, al igual que lo fueron, su abuelo, su bisabuelo, su tatarabuelo y también su hermano Antonio.

⁸ De ese año es un documento que alude a la concesión de los hábitos a García de Padilla en una cédula firmada en Medina del Campo, *e que vaya luego al convento a residir el año de la aprobación*, Archivo General de Simancas (AGS), Cámara de Castilla, Cédulas, 9, fol. 104v.

⁹ José MARTÍNEZ MILLÁN (dir.), *La Corte de Carlos V*, vol. 3, *Los consejos y los consejeros de Carlos V*, Madrid, 2000, p. 8.

¹⁰ Ignacio J. EZQUERRA REVILLA, “García de Padilla”, en Martínez Millán (dir.), *La Corte de Carlos V*, vol. 3, pp. 312-313.

¹¹ MARTÍNEZ MILLÁN (dir.), *La corte de Carlos V*, vol. 2, p. 46. Por poner algunos ejemplos, residió en Bruselas desde 1516, hasta que el futuro Carlos I viaja a España en 1517. Le acompañó a Italia en el viaje que realizó entre 1529 y 1530 (Pedro GIRÓN, *Crónica del Emperador Carlos V* (Edición de Juan Sánchez Montes), Madrid, 1964, p. 9); en octubre de 1530 negocia las rentas de las mesas maestrales con los Fugger en la ciudad de Augsburgo (Hermann KELLENBENZ, *Los Fugger en España y Portugal hasta 1560*, Salamanca, 2000, p. 338), etc...

¹² MARTÍNEZ MILLÁN (dir.), *La Corte de Carlos V*, vol. 3, p. 11.

¹³ Una profundización sobre estas capillas en RODRÍGUEZ-PICAVEA MATILLA y PÉREZ MONZÓN, 2006. También son reseñables las aportaciones de Miguel CORTÉS ARRESE, *El espacio de la muerte y el arte de las Órdenes Militares*, Cuenca, 1999 y Sonia MORALES CANO, “Vicisitudes de la escultura funeraria gótica ciudadrealeña”, en Miguel Cortés Arrese (ed.), *Vaivenes de un patrimonio. Arte y memoria en Castilla-La Mancha*. Toledo, 2015, pp. 128-139. Todas las obras mencionadas se dedican sobre todo al estudio de otras capillas, en especial a aquellas con monumento escultórico funerario.

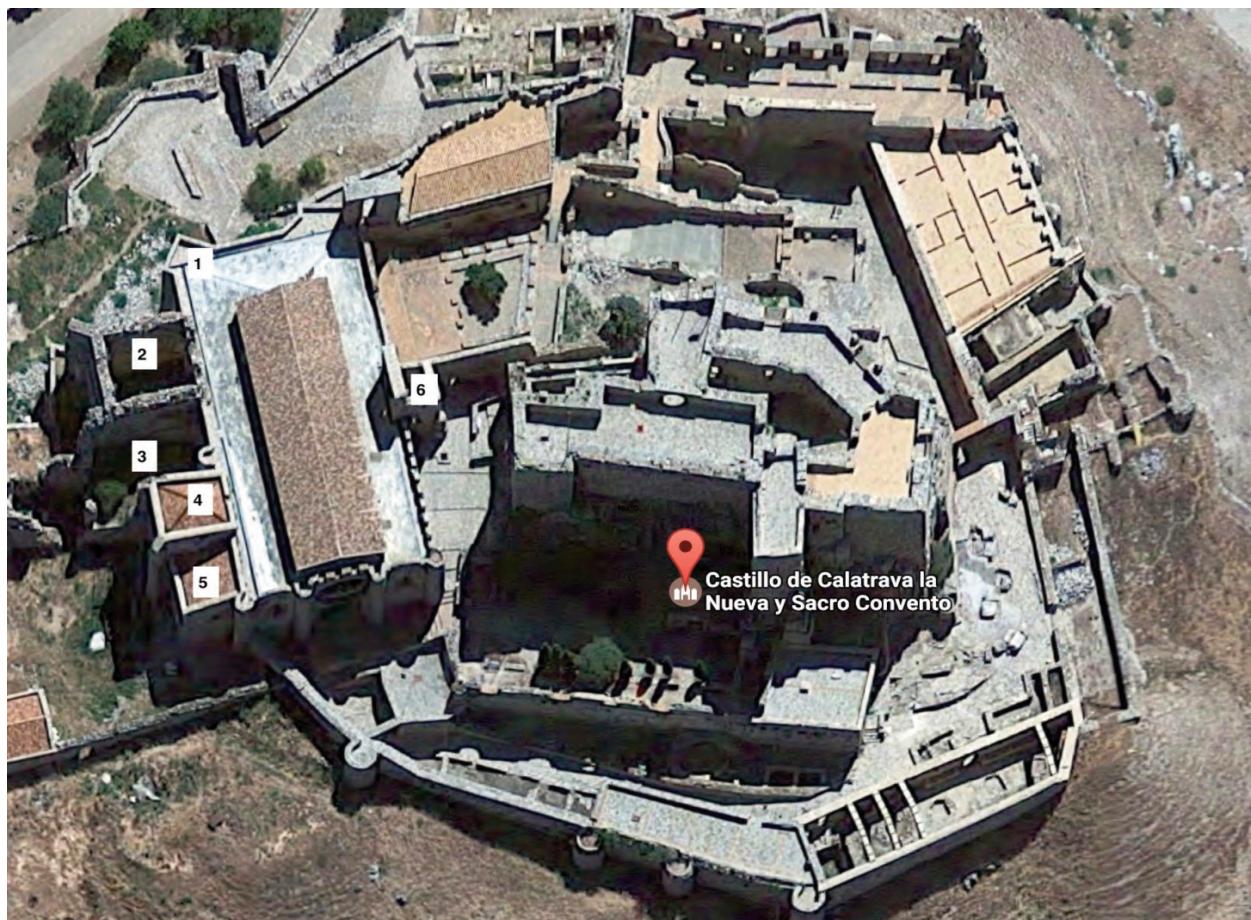


Fig. 1. Vista aérea del Sacro castillo-convento de Calatrava la Nueva. Aldea del Rey (Ciudad Real). Imagen obtenida de <https://www.google.es/maps>.

1. Capilla de D. Pedro Girón.
2. Capilla de D. Gutierrez de Padilla (La Grande).
3. Sacristía.
4. Capilla Dorada.
5. Capilla de Diego García de Castro.
6. Capilla de D. Gonzalo Núñez de Guzmán.

ellos pertenecían a linajes emparentados entre sí, que ostentaban el control de la Orden desde siglos atrás: Guzmanes, Padillas y Girones¹⁴. De hecho, sigue sin estar completamente claro cómo y cuándo abandonó Rojas la posesión de este espacio¹⁵, pero esta transacción ocurrió seguramente en los inicios de la década de los veinte del siglo XVI. Don Francisco muere en 1523 –precisamente el año en que Padilla es elevado a la máxima dignidad de la Orden– y en los años precedentes todavía existen pagos que vinculan a Rojas con obras y ornamentos para la Capilla Dorada, pese a que simultáneamente desembolse importantes sumas de dinero con destino a la capilla de la Epifanía de la iglesia de *San Andrés* en Toledo, donde finalmente se hará enterrar.

¹⁴ A excepción del Comendador mayor Diego García de Castrillo. Sobre estos tres linajes y su relación con la orden de Calatrava, vid. Enrique RODRÍGUEZ-PICAVEA MATILLA, “Linaje y poder en la Castilla Trastámara. El ejemplo de la orden de Calatrava”, *Anuario de Estudios Medievales*, vol. 35, nº 1(2005), pp. 91-130.

¹⁵ Rades afirma que la causa fue que “se desgració con los conventuales”. Francisco de RADES Y ANDRADA, “Chronica de Calatrava”, en *Chronica de las tres Órdenes y Caballerías de Santiago, Calatrava y Alcántara*, Toledo, 1572, fol. 84r.



Fig. 2. Hipótesis de reconstrucción de la Capilla Dorada (realizada por grupo LFA-DAVAP, de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Valladolid).

Es muy probable que la capilla estuviera completamente terminada (fig.2) cuando Rojas se deshizo de ella. Desde luego, al menos, contaba con el retablo que había contratado para el altar con Juan de Borgoña y Antonio de Coomonates en 1513¹⁶ y con una reja efectuada por Juan Francés¹⁷.

Las obras de García de Padilla en la Capilla Dorada

García de Padilla conservó dicho retablo –hoy desaparecido– en el altar de la capilla, pero realizó cambios sustanciales en la decoración de la misma. Resulta lógico pensar que, como nuevo poseedor de ese espacio, quisiera dejar su impronta en el lugar en el que planeaba ser enterrado.

¹⁶ PASCUAL MOLINA y FIZ FUERTES, 2015, p. 74 y ss.

¹⁷ En el testamento del rejero, dictado en 1518 pide que se cobren *del señor embaxador don Francisco de Rojas treinta ducados que me debe de asentar a mi costa la reja en el convento de Calatrava conforme a lo que yo le estoy obligado*. Francisco de Borja SAN ROMÁN FERNÁNDEZ, “Testamento del maestro Juan Francés”, en *Boletín de la Real Academia de Bellas Artes y Ciencias Históricas de Toledo*, 18-19 (1924), pp. 111-112.



Fig. 3. Intradós del arco del acceso a la Capilla Dorada con restos pictóricos de bustos de profetas. Estado actual.



Fig. 4. Detalle de la pared este con restos pictóricos de las pilastras del marco arquitectónico. Estado actual.

En la actualidad, la única huella de su propietario son las ménsulas que recogen los nervios de la destruida cubierta gótica, adornadas con escudos correspondientes al apellido Padilla. Pese a que han desaparecido todos los bienes muebles de este convento desde que fue abandonado por los freires a principios del siglo XIX, es mucho lo que conocemos gracias a un manuscrito anónimo de 1644, que describe el Sacro Convento de Calatrava¹⁸.

De la Capilla Dorada sabemos que tenía sus muros decorados con pinturas¹⁹ (figs. 3 y 4) que desplegaban un programa iconográfico²⁰ en el que además de los evangelistas, representaban a virtudes, sibilas y profetas, además de varios blasones relativos a su linaje y una prolífica inscripción que recorría los muros laterales que merece la pena reproducir a fin de contextualizar a nuestro personaje. Comenzaba por el lado del evangelio de este modo:

¹⁸ Publicado por Vicente CASTAÑEDA Y ALCOVER, Descripción del sacro convento de Calatrava la Nueva”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 28 (1928), p. 402-443. Algunas décadas después lo vuelve a transcribir con interesantes anotaciones al manuscrito original Francisco de COTTA Y MÁRQUEZ DE PRADO, “Descripción del Sacro Convento y Castillo de Calatrava la Nueva, Cabeza y Casa mayor de esta Orden y caballería y de sus rentas y casas”, *La Mancha*, vol. 1, nº 1 y 2 (1961), pp. 27-73.

¹⁹ En dos visitas al monumento, realizadas en noviembre de 2010 y diciembre de 2012, pudimos observar restos de la políchromía mural en la capilla, especialmente en el extremo de la pared oriental que linda con la del testero, donde se aprecia la representación de una pilastra. También existen restos notables en el intradós del arco de acceso, decorado con rectángulos achaflanados, cuyo interior ocupan figuras, hoy muy borrosas, donde lo mejor conservado es el festón decorativo que flanquea los rectángulos, formado en el lado izquierdo por tres bandas y en el derecho por un sogueado.

²⁰ Vid. descripción en COTTA Y MÁRQUEZ DE PRADO, 1961, pp. 54-55.

a gloria y alabança de dios nro. Sr. y de nra. S^a la siempre Virgen María Madre de Dios mi Sr. Jesu xpo. cuya Ley tengo y mantengo aunq. Indigno, en la qual protesto de morir y de mis bien abenturados Sr. S. Migl. Arcángel y Patronos y señores mios San Benito y S. Bernardo y del christianissimo Muy catholico y por esto muy amado y querido de mi Sr. Jesu xpo. Don Carlos, por la divina clemencia emperador, siempre augusto, Rey primero deste ne. de nras. entrabbas españas, de la Trusintania, [sic, por Tingitania] Mauritania e africa e de los Reynos y tierras, insulas y mares que caen y son en el mar occeano y mediterraneo do quier que sean y isten, poseidas o no poseidas, descubiertas o por descubrir, a ellas e a sus conquistas anexas y pertenecientes, defensor grande y continuo de nra. Religión Cristiana, Cobdicioso y siempre solícito por la paz della cuya animosidad y grandeça de coraçon mereció ser capitán y caudillo de mi sr. Jesu xpo.

Y continuaba por el de la epístola:

e que con su SSmo. ne. en la voca, el qual siempre ha tenido y tiene impreso e afixado en su coraçon ganase en muy pocos dias en persona por su persona en virtud de su braço y de nra. sta. fee catholica la grande y muy nombrada Ciud. de Tunez con la goleta al turco al qual anssi mismo antes desto venturossamte. echó de Alemania, Austria, Ungría, e fiço bolver en Turquía huiendo temeroso y cierto que si esperase havía de ser cautivo de su magd. como verdad lo fuera sino huiera. Cuya echura y criança yo Don García de Padilla, comor. mayor desta sta. Orden de Calatrava y de malagón soy, y su primer refrendario de los despachos de su camara destos sus reynos; uno del su consexo Real de la Justa. y del Estado, Presidente que fuy desta orden y de la de Alcantara y del consexo de las Indias, y Letrado de las cortes generales que en estos sus Reynos tubiesse²¹.

La extensa y laudatoria mención a Carlos V no debe extrañar, puesto que uno de los más habituales recursos para manifestar el poder de un comitente consistía en declarar su cercanía con la persona del rey²².

La loa al Emperador se centra en sus victorias más relevantes contra el ejército otomano: la defensa de Viena en 1532 y la conquista de La Goleta y de Túnez en 1535. La elección de estos dos hechos de entre todas las hazañas de Carlos V no debe ser entendida tan solo como un modo de dejar constancia de la presencia del Comendador en unas contiendas²³ que ya en su momento fueron consideradas trascendentales y merecieron ser inmortalizadas en diversas empresas artísticas²⁴. Hay que situarlo además en el contexto del principal propósito con el que fue creada la orden de Calatrava en la Edad Media: servir de ayuda a los reyes castellanos en la reconquista de territorios a los musulmanes, y nuestro comendador sigue el ejemplo de sus predecesores en el cargo, ya que varias de las inscripciones que adornaban las distintas capillas

²¹ *Ibidem*.

²² RODRÍGUEZ-PICAVEA MATILLA y PÉREZ MONZÓN, 2006, p. 211.

²³ Está documentada su presencia en la defensa de Viena de 1532 y es muy probable que estuviera también en Túnez en 1535, ya que formaba parte de aquellos servidores que acompañaban al monarca en sus desplazamientos. Prudencio de SANDOVAL, *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V, máximo, fortísimo, Rey Católico de España y de las Indias, Islas y tierra firme del mar Océano*, t. II, Madrid, 1955, p. 445.

²⁴ Especialmente la campaña de Túnez, Vid. Sylvie DESWARTE-ROSA, “L’expédition de Tunis (1535): Images, interprétations, répercussions culturelles”, en *Chrétiens et musulmans à la Renaissance. Actes du 37º colloque international du CESR (1994)*, París, 1998, pp. 75-132; Miguel Ángel de BUNES IBARRA y Miguel FALOMIR FAUS, “Carlos V, Vermeyen y la conquista de Túnez”, en *Carlos V. Europeísmo y universalidad. Volumen V: Religión, cultura y mentalidad*, Madrid, 2001, p. 243-257. En el castillo de Lopera (Jaén) existía hasta el siglo XX una capilla con una inscripción en sus paredes sobre la participación del comendador Juan Pacheco (primo de García de Padilla) en la toma de Túnez junto al Emperador. No olvidemos además que Padilla había sido comendador de Lopera y en su testamento insiste en que se pague a su primo el comendador Pacheco “todos los maravédis que su merced dixere que a suplicación mia tiene gastados en la capilla del su castillo de Lopera” Irune FIZ FUERTES, “Padilla: linaje y memoria de una familia castellana en la primera mitad del siglo XVI”, en Miguel Ángel Zalama, y Pilar Mogollón Cano-Cortés (coords.), *Alma Ars, estudios de Arte e Historia en homenaje al Dr. Salvador Andrés Ordax*, Valladolid, 2013, pp. 301-302.

²⁵ Por ejemplo, en la capilla del comendador Diego García de Castrillo, que participó en la conquista de Granada de 1492 se menciona “... el estrago que hizo en la morisma...” COTTA Y MÁRQUEZ DE PRADO, 1961, p. 59. Desde luego, la vinculación de la monarquía y sus victorias sobre el mundo islámico a un contexto religioso trasciende los espacios sagrados de las órdenes militares, como exemplifica que ya el rey portugués Alfonso V encomendó el diseño de unos tapices (hoy en el Museo de la Colegiata

del recinto compartían el mismo significado²⁵. A este respecto, parece importante subrayar el papel protagonista que tuvo Padilla en la prohibición hecha en 1526 a los moriscos de Granada de continuar con sus tradiciones, preludio de la política intransigente que dominará el reinado de Felipe II²⁶.

Además de la mencionada descripción del siglo XVII, se conserva una copia del testamento de García de Padilla, fechado el 17 de junio de 1542²⁷, con un codicilo de 6 de septiembre de ese mismo año, diez días antes de fallecer²⁸. En él ordena la realización de la inscripción a la que nos acabamos de referir, indicando además que deja hechas las vidrieras de la iglesia “sobre el coro de una parte y de otra, y puerta del perdón y lados colaterales della y sacristía del convento (...) las cuales el reverendo señor prior y religiosos an de sostener perpetuamente e a su costa en el estado que yo las dejo, de lo qual me tienen entregada escritura”. En efecto, en el muro poniente se pueden ver tres vanos que iluminan el recinto²⁹, uno por cada nave, pero que hoy carecen de cierre. La descripción de siglo XVII detalla cómo eran las vidrieras. Sobre el ingreso en la nave central se encontraba un rosetón con la Coronación de la Virgen rodeada de doce misterios; san Miguel y san Bernardo “de cristales de colores” aparecían en sendas vidrieras laterales. El anónimo cronista también especifica que tanto éstas como las que se encontraban en la nave principal tenían el escudo de García de Padilla, además del blasón de Carlos V con las dos columnas y la divisa *plus ultra*. El rosetón contaba además con una inscripción en la que se volvía a mencionar la victoria de Carlos V en Túnez y se especificaba que las vidrieras fueron terminadas el 15 de febrero de 1541³⁰, es decir, más de un año antes del fallecimiento de don García³¹.

La decoración mural de la capilla

La parte más interesante de la descripción de 1644 es la decoración pictórica de sus muros, A su vez, es la más problemática, dado que no se menciona en el testamento de Padilla. Se detalla en dicha descripción que las paredes estaban adornadas con personajes del Antiguo y Nuevo Testamento, sibilas y virtudes, que pasamos a describir y analizar.

La zona del testero (fig.5) que mediaba entre el retablo y la cubierta estaba ocupada por la Virgen flanqueada por Isaías y David. Isaías portaba una tarjeta con esta inscripción, *Egredietur virga de radice Jesse et flos de radice eius ascendet, Isa II*, alusiva al capítulo 11 del Libro de Isaías: “Saldrá un vástago del tronco de Jessé y un retoño de sus raíces brotará”³². En la de David estaba escrito *Laetentur caeli et exultet terra a facie domini q^a venit. Pxal.75*³³, del que se extractaron los versículos once y trece: “Alégrese los

de Pastrana, Guadalajara) y los famosos paneles de San Vicente al pintor Nuno Gonçalves, con motivo de las victorias portuguesas en Arcila y Tánger en 1471 (Dalila RODRIGUES, “Los tapices de Pastrana y los Paneles de san Vicente. Legado artístico y memoria simbólica del reinado de Alfonso V de Portugal”, en *Las hazañas de un rey. Tapices flamencos del siglo XV en la colegiata de Pastrana*, Madrid, 2010). Un estudio sobre de qué manera los frecuentes hechos bélicos se insertan en obras artísticas de distinta naturaleza en el periodo bajomedieval en Olga PÉREZ MONZÓN, “El imaginario de la guerra en el arte de la Baja Edad Media”, en Ana Arranz, Pilar Rábade y Oscar Villarreal (coords.), *Guerra y Paz en la Edad Media*, Madrid, Silex, 2013, pp. 211-242.

²⁶ EZQUERRA REVILLA, 2000, p. 314.

²⁷ Juan ZAPATA ALARCÓN, “Disposiciones testamentarias del frei D. García de Padilla, Comendador Mayor de la Orden de Calatrava”, en *Celosías. Arte y piedad en los conventos de Castilla La Mancha durante el siglo de el Quijote*, Palma Martínez-Burgos García (dir.), Albacete, 2006, p.160.

²⁸ Archivo Histórico Nacional (AHN), Órdenes Militares, L. 1266.

²⁹ Un cuarto vano en el extremo izquierdo de este muro ilumina la capilla de don Diego García de Castrillo.

³⁰ COTTA Y MÁRQUEZ DE PRADO, 1961, pp. 28 y 31.

³¹ La descripción es más prolífica que el testamento al especificar otras obras que se deben a García de Padilla, como unos terrenos y plata para el altar, señalando que *los trajos de Alemania yendo con su Majestad* (COTTA Y MÁRQUEZ DE PRADO, 1961, p. 31) y *dos psalterios de pergamino de folio entero con iluminaciones* (*ibidem*, p. 40).

³² Seguimos las traducciones al castellano de la *Biblia de Jerusalén*, Bilbao, 1975.

³³ En realidad era el salmo 95 en la Vulgata y actualmente es el nº 96.



Fig. 5. Proyección de la traza del retablo en el testero de la Capilla Dorada.

cielos, regocijese la tierra ante la faz de Yahveh, pues viene Él". La Virgen llevaba esta inscripción, *Fasciculus Mirrae dilectus meus mihi inter ubera mea commorabitur. Cant 1º*. Se trata, en efecto, de un versículo del primer poema del Cantar de los Cantares transcrita con algunos errores ortográficos³⁴: "Bolsita de mirra es mi amado para mí, que reposa entre mis pechos".

Desde el periodo gótico era común exaltar la figura de la Virgen vinculándola con las profecías de Isaías y con la figura de David, su ancestro más glorioso. En este contexto, la inscripción que porta el rey subraya el mensaje de celebración de la venida del Salvador, que se hace posible a través de la descendencia de Jessé, encarnada en la Virgen.

La mayor singularidad del conjunto es la inscripción correspondiente a la Virgen, ya que en principio parece difícil acomodar un texto tan sensual como el formulado a estas circunstancias. Pero los exégetas bíblicos siempre se las ingenieron para moderar el contenido del Cantar de los Cantares y adaptarlo a la doctrina cristiana. De este modo, el esposo al que se alude en los poemas se identifica con Jesucristo, mientras que la amada suele equipararse con el fiel, la Iglesia o la Virgen, tal y como aquí sucede, puesto que es María quien portaba esta inscripción. De modo que la pasión carnal de los amantes se transforma en una profunda unión espiritual entre Madre e Hijo.

³⁴ *Fasciculus myrrae dilectus meus mihi, qui inter ubera mea commoratur.*



Fig. 6. Esquema iconográfico de la pared sur de acceso a la Capilla Dorada.

En este versículo en concreto, es fundamental el papel ambivalente que juega la mirra, pues si bien es una fragancia utilizada por las mujeres para perfumarse³⁵ también tiene una fuerte connotación funeraria, al formar parte de los ungüentos para el embalsamamiento de los cadáveres, y como tal aparece en los evangelios de san Lucas y san Juan cuando las santas mujeres o Nicodemo pretenden embalsamar el cuerpo de Cristo³⁶. Por eso, autores como san Bernardo, cuyos escritos por fuerza estaban muy presentes en un monasterio tutelado por la regla cisterciense, y más aún en una capilla dedicada a él, ve en ella un símbolo de la pasión de Cristo; y así, no le parece casual que la mirra forme parte de los presentes ofrecidos por los Reyes de Oriente³⁷.

Además, en uno de sus sermones sobre el Cantar de los Cantares, san Bernardo comenta este versículo en concreto. Debido a su sabor amargo³⁸ pese a su dulce olor –de nuevo la dualidad–, el santo considera que la mirra entre los pechos de la amada son las amarguras, las tribulaciones a las que se enfrenta el ser humano en nombre de Cristo, pero que éstas no son nada en comparación con la gloria eterna que le espera si es salvado³⁹.

³⁵ Véase, por ejemplo, Ester 2,12.

³⁶ En el texto de san Lucas (23,56) son las Santas Mujeres, mientras que en el de san Juan (19,39) es Nicodemo.

³⁷ *Obras completas de San Bernardo, t. I*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1953. Sermón segundo en la Epifanía del Señor, p. 316, a los Magos de Oriente “... no se les oculta tampoco el gran misterio de la piedad de Dios, por lo que igualmente en la mirra que le ofrecen indican que ha de morir”

³⁸ Y de hecho, en varios comentarios al Cantar de los Cantares se juega con el gran parecido fonético que tienen en hebreo las palabras “mirra” y “amargo”. Sergio FERNÁNDEZ LÓPEZ, *El “Cantar de los Cantares” en el Humanismo español: la tradición judía*, Huelva, 2009, p. 235.

³⁹ *Obras completas de San Bernardo, t. II*, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1955. Sermones sobre el cantar de los cantares, 43: Consideración de la pasión de Cristo, pp. 295-296.

De manera que en esta zona de la capilla, jerárquicamente la más importante, está dedicada a exaltar el advenimiento de Cristo redentor, que se hace posible gracias al papel de María. Sin embargo, no se oculta, aunque se sitúe en un nivel de entendimiento más profundo, que esta venida encierra una parte de sufrimiento, ya que para la salvación del mundo, Jesús ha de morir por los pecados de los hombres. A su vez, la promesa de la vida eterna se cumple para el ser humano si éste es capaz de soportar las adversidades sufridas en su nombre.

Enfrente de la pared del altar (fig.6), en la parte interior del muro de acceso, se representa a Cristo con Pedro y Pablo. Iconográficamente, es habitual la elección de estos dos apóstoles como acompañantes de Cristo, al ser los puntales sobre los que se asienta la Iglesia por representar a judíos y gentiles respectivamente. Para Pedro, situado a la derecha de Cristo, se escogió el siguiente pasaje: *hic est [sic] Xps. filius Dei vivi*: “Él es Cristo, hijo de Dios vivo”, un fragmento modificado de Mateo, 16,16, que en el texto original interpela a Cristo en segunda persona del singular y no en tercera⁴⁰. Esta pequeña transformación convierte el diálogo evangélico entre san Pedro y Jesucristo en una escena en la que el apóstol presenta al espectador la figura de Jesús como Hijo del Dios verdadero. Malaquías, situado debajo de Pedro, refuerza el significado. Malaquías significa literalmente “mensajero”⁴¹, y Yavé anunció a través de él la venida de un enviado suyo que juzgaría a justos y pecadores. Por tanto, la venida anunciada en el Antiguo Testamento por Malaquías se cumple en el Nuevo en la figura de Jesucristo.

A la izquierda de Cristo se sitúan el profeta Oseas y encima de él, san Pablo. La enseñanza principal que encierran los escritos de Oseas es la del perdón de las ofensas, así como él perdonó a la prostituta con la que estaba casado⁴². La frase que acompaña a Pablo, *ego non solum alligari, sed et mori pro xpo. paratus*, procede de los Hechos de los Apóstoles, 21,13, una vez más modificada del texto original para adecuarla al contexto de la capilla⁴³: “pues yo estoy dispuesto no sólo a ser atado, sino a morir también por Cristo”. En esta parte del conjunto se subraya la importancia de la entrega a Cristo y de la misericordia, pues solo aquellos que tengan el valor de sacrificar todo por Él serán perdonados.

El mensaje global de este muro, leído de izquierda a derecha, tiene que ver con que la venida del Mesías, anunciado en el Antiguo Testamento, que se encargará de juzgar a justos y pecadores, se ha cumplido en Jesucristo. Llegado este momento, solo se salvaran aquellos que hayan seguido sus preceptos.

Las embocaduras de las ventanas que iluminan la capilla, situadas en sendos muros laterales, iban rodeadas de doce sibilas de pequeño tamaño, seis en cada ventana. En estas mismas paredes, la zona que media entre las ventanas y las esquinas del muro del altar, se reserva para la representación de los evangelistas. En la bóveda, “dorada y toda llena de lazos y labores de piedra”, el cronista vuelve a referirse a “figuras pequeñas de sibilas y virtudes”, situadas en los plementos, pero es posible que la distancia visual no le permitiera en realidad más que distinguir figuras femeninas, pues es muy extraño encontrar un programa iconográfico que tenga más de doce sibilas y seguramente se tratará de otra alegoría materializada a través de figuras femeninas. El número de doce se fija en el Renacimiento a partir de los escritos de Filippo Barbieri⁴⁴; es una cifra ideal, ya que permite confrontarlas con los doce profetas menores y de este modo conciliar las profecías paganas con las cristianas. Quizá por eso el interior del arco de acceso de la capilla estaba decorado con “seis figuras de pincel de profetas de los menores” de los que no se detalla nada más⁴⁵.

⁴⁰ La frase original es: *Tu est christus, filius dei vivi*: Tú eres Cristo, el hijo de dios vivo.

⁴¹ Louis RÉAU, *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia, Antiguo Testamento, tomo I, vol. I*, Barcelona, 1995, p. 440.

⁴² *Ibidem*, p. 442.

⁴³ La frase original dice: *Ego enim non solum alligari sed et mori in Hierusalem paratus sum propter nomen Domini Iesu*: Pues yo estoy dispuesto no solo a ser atado, sino a morir también en Jerusalén en el nombre del Señor Jesús.

⁴⁴ Émile MÂLE, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, Paris, 1995, p. 262.

⁴⁵ Paradójicamente, es de las pocas zonas donde ha sobrevivido algo de la decoración pictórica. Se distinguen unas figuras de medio cuerpo y de perfil encerradas en casetones.

En todo caso, el papel de las sibilas en este conjunto es superficial, no solo por el lugar donde se encontraban y su consiguiente menor tamaño, también porque no parece que estuvieran singularizadas mediante cartelas. Funcionan de modo global, a modo de cita culta, sin afán de mayor profundización. No obstante su presencia es excepcional y como tal ha de ser destacada, pues viene a incrementar el escaso catálogo peninsular a este respecto⁴⁶.

En resumen, el significado global de este programa se asienta en dos mensajes complementarios. En primer lugar la exaltación de la figura de la Virgen María, cuya existencia es imprescindible para la venida de Cristo; en segundo lugar, no se puede olvidar que se ubica en un espacio cristiano de carácter funerario, por lo que es indispensable subrayar el mensaje redentor, fundamento de la doctrina cristiana. El perdón de los pecados y la promesa de la vida eterna se cumplirán para los piadosos. El nacimiento en una virgen del salvador de la humanidad fue anunciado por profetas y sibilas, según el deseo humanista de *concordatio* entre los textos bíblicos y paganos. Por último, las figuras de los evangelistas son necesarias completar el mensaje con la visión del Nuevo Testamento, ya que sus escritos testimonian que dichas profecías se cumplieron⁴⁷.

Problemas de datación y autoría

La ausencia de mención de estas pinturas en el testamento de García de Padilla no puede deberse a su previa existencia, ya que el comendador se hubiera referido a ellas para asegurar su cuidado, tal y como hizo con las vidrieras o el retablo⁴⁸. El hecho de que acompañara al Emperador en sus periplos, que poseyera una nutrida biblioteca⁴⁹ y que fuera definido como “hombre de grandes letras” por el cronista Girón⁵⁰, no lo clasifica necesariamente como alguien con un gusto avanzado. De hecho, a la hora de especificar cómo ha de ser su sepultura, ordena que, en vez de sepulcro, se ponga “una piedra de mármol de Génova o de Granada, sea buena y bien labrada, pero no curiosa ni profana”⁵¹, lo cual es un argumento aún de más peso para descartarle como promotor e ideador de las pinturas murales de su capilla, al incluir éstas contenido profano.

Por otra parte, que Padilla se preocupara por ordenar la renovación de la yesería de la capilla “quitándole para ello el yeso que al presente tiene”, permite desechar también al anterior dueño de la capilla, Francisco de Rojas, como posible ordenante de las desaparecidas pinturas.

Como ya se ha señalado, García de Padilla especificó cuidadosamente el contenido de la inscripción que debía recorrer las paredes y cómo se debía ejecutar, “aunque este letrero tenga de muchas vueltas por las paredes de la dicha capilla no se tenga por inconveniente para que se dexe de escrevir todo como aquí está ni para que la letra del sea grande y buen tamaño, que quanta más parte delas paredes sobredichas tomare, lo tengo por mejor acabado”. Detalló además dónde debían ir una serie de escudos, relativos a sus

⁴⁶ En un reciente libro se hace un extenso catálogo de la representación de las mismas. Entre las obras enumeradas, se incluye la capilla dorada de Calatrava, pero sin entrar en ningún análisis: José Miguel MORALES FOLGUERA, *Las sibilas en el arte de la Edad Moderna, Europa mediterránea y Nueva España*, Málaga, 2007.

⁴⁷ Sin duda este programa iconográfico alcanzó un especial significado durante la época –en el siglo XVII– en que la capilla fue empleada como espacio docente, vinculado a la cátedra de teología y moral que existía en el convento (Juan ZAPATA ALARCÓN, “La Biblioteca de Calatrava la Nueva: 1526-1803”, en López-Salazar Pérez (coord.), *Los Órdenes Militares en la Península Ibérica, Edad Moderna*, Vol. II, J. Edit. Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, p. 1396).

⁴⁸ Del retablo dice: “Ytem dispongo que de la renta de la dotación de la dicha mi capilla se remedie luego una zaya [sic] que tiene la una tabla del altar della, y que al dicho retablo para cubrille se le haga un lienço que sea bueno y bien cumplido en medio del qual de buena mano se pinte la imagen dela asumpcion de mi señora la reina de los ángeles e al lado derecho della la de mi señor sant miguel arcángel e al otro la de mi señor padre san Bernardo”, AHN, Órdenes Militares, L. 1266, fol. 24 vº.

⁴⁹ Citada en su testamento, tenía libros impresos y manuscritos que en gran parte dejó al monasterio de Fresdeval en Burgos. AHN, Órdenes Militares, L. 1266, fol. 34.

⁵⁰ GIRÓN, 1964, p. 9.

⁵¹ AHN, Órdenes Militares, L. 1266, fol. 16vº.

apellidos, a las órdenes militares peninsulares y, por supuesto, al Emperador y al reino de Castilla. Sumaban entre todos diecisiete blasones, distribuidos por las cuatro paredes⁵².

Si comparamos la disposición deseada por el comendador con la descrita en el siglo XVII, se deduce que no solo no se ubicaron los escudos tal y como él pidió, distribuidos por las cuatro paredes, sino que se redujeron de diecisiete a ocho, “cuatro en cada pared”⁵³. La inscripción se limitaba también a los muros laterales, dejando libres el de la entrada y el del altar, que fueron ocupados por el programa iconográfico figurativo que acabamos de analizar.

En definitiva, se simplificó el programa heráldico mediante el que Padilla pretendía rendir honor a su gloriosa ascendencia castellana, a las órdenes militares peninsulares y al Emperador, pero a cambio se enriqueció con un mensaje redentor, acorde al contexto funerario.

Padilla ordena en su testamento “que el cielo de la dicha mi capilla (...) se enluzca y se pinte y cubra de la ymagineria y labores y follages que al maestro que la hiziere parescerá”⁵⁴. Pero las libertades que se tomaron en la capilla exceden con mucho este mandato, que, por otra parte, revela el desinterés estilístico del comendador más allá del mensaje que quiere dejar a la posteridad.

Si, como pensamos, el programa iconográfico se ideó después del fallecimiento del comitente, ha de especularse sobre la posibilidad de que se deba a la voluntad de alguno de sus testamentarios. No solo porque entraña dentro de sus obligaciones el cumplimiento de los deseos del finado, sino porque al no ser concebida la capilla dorada como una recinto funerario de su linaje⁵⁵ y habida cuenta de que no deja descendientes directos⁵⁶, sería extraño que al cabo de tiempo alguien de su familia tuviera interés en ocuparse de su decoración.

En el testamento se mencionan seis “disponedores” o testamentarios, todos ellos caballeros calatravos. De entre ellos, Alonso Pacheco y Juan Pacheco eran primos de Padilla, pues los tres eran nietos de Juan Pacheco, primer Marqués de Villena. Alonso Pacheco era comendador de Villafranca (Córdoba)⁵⁷; Juan Pacheco lo fue de Lopera (Jaén), encomienda que anteriormente había ocupado García de Padilla.

También figura Fernando Fernández de Córdoba, clavero de la Orden y sucesor de García de Padilla como presidente del Consejo de Órdenes Militares. Su perfil nos es más conocido, pues fundó un convento dominico en Almagro, dedicado a Nuestra Señora del Rosario. Tuvo la voluntad de que en él se constituyera una universidad para formar a monjes calatravos, deseo que se cumplió poco después de su muerte en 1550⁵⁸. Este faceta humanista le sitúa como el mejor candidato para idear y llevar a la decoración figu-

⁵² Dispone que jalonen el recorrido de la inscripción emblemas de su orden y de las de Álcantara, Avis y Montesa, las armas del Emperador, el escudo de Castilla “que son castillos y leones y otro que tenga todas las armas reales de Castilla y de los reinos otros a ella sujetos como al presente se ponen (...) Debajo de los escudos arriba ya dhos. dispongo se pongan los escudos con sus festones que tengan las armas siguientes, debajo el primero que tenga las armas de Padilla, debajo el segundo, otro que tenga las armas de Pacheco, debajo el tercero otro que tenga las armas de Manrique, debajo el quarto, que es en la tercera pared, otro que tenga las armas de Sarmiento, debajo el quinto, otro que tenga las armas de Rojas. En la pared de sobre la puerta se ponga en medio della debajo el dicho letrero un escudo grande que tenga las armas de Padilla y Pacheco juntamente, e a los lados aparte del, dos cruces desta mi muy sancta orden”. AHN, Órdenes Militares, L. 1266, fols. 26-29.

⁵³ COTTA Y MÁRQUEZ DE PRADO, 1961, pp. 54-55.

⁵⁴ AHN, Órdenes Militares, L. 1266, fol. 26.

⁵⁵ Aunque el Comendador dispuso que se enterraran en ella algunos de sus pajés, el cometido de capilla del linaje lo cumplía el monasterio jerónimo de Fresdelval en Burgos. Irune FIZ FUERTES, 2013, pp. 297-304.

⁵⁶ Todos sus hermanos y hermanas habían ido muriendo, solo le sobrevivió un hermano menor, llamado Jerónimo, caballero de la Orden de Santiago, con diversas fundaciones religiosas en Torredonjimeno (Jaén). Francisco-José TÉLLEZ-ANGUITA, “El apogeo de una pequeña villa agraria. Torredonjimeno durante el siglo XVI”, *Trastámara*, nº 3 (2009), p. 104.

⁵⁷ Es más conocido como Alonso Téllez de Girón. Había accedido en su minoría de edad a la encomienda de Villafranca con la que tuvo no pocos conflictos por su desidia y desobediencia a los principios de la Orden. Inmaculada MARTÍN BUENADICHA y José Antonio PÉREZ GUILLÉN, “Estudios sobre las ordenanzas municipales de Villafranca de Córdoba de 1541”, *En la España medieval*, nº 10 (1987), p. 225, nota 11.

⁵⁸ Inocencio HERVÁS Y BUENDÍA, *Diccionario Histórico, Geográfico, Biográfico y Bibliográfico de la provincia de Ciudad Real*, Ciudad Real, 1914, p. 109.

rativa de la capilla dorada, al estar datados en el tercio central del siglo XVI la mayoría de programas iconográficos de la Península Ibérica en los que aparecen sibilas.

Los tres testamentarios restantes fueron Antonio Cejudo, prior de Valencia, Sebastián de Mera, sacristán del convento, y Gonzalo Fernández de Córdoba, que además de Comendador de Manzanares, era Obrero de la Orden, la quinta dignidad más importante en el organigrama calatravo⁵⁹. Estos dos últimos dignatarios son otros candidatos a tener en cuenta como responsables del programa iconográfico, pues, debido a sus cargos, estaban más cercanos a las necesidades del convento. El sacristán era responsable y custodio de los ornamentos, y el obrero, como su nombre indica, de las obras y reparos en el convento⁶⁰.

Lo cierto es que cualquiera de ellos estaba capacitado para llevar a cabo este programa, ya que desde finales del siglo XV, pero sobre todo durante la siguiente centuria, la Orden se preocupó más que en épocas precedentes por la formación intelectual de sus miembros. Los inventarios de la biblioteca del castillo-convento de Calatrava dan testimonio de la presencia de obras profanas, con autores griegos y latinos, como Aristóteles y Boecio, pero también con otros más modernos como Boccaccio y Leonardo Bruni, que contribuyeron sin duda a forjar un discurso humanista⁶¹. En 1511 se estableció que entre los requisitos para admitir a un novicio, además de la consabida limpieza de sangre y vida virtuosa, se realizara un examen sobre sus conocimientos⁶². Desde 1497 el Convento de Calatrava la Nueva pagaba a un maestro en Teología y Artes para que educase a los freires⁶³ y ya en el siglo XVI se seleccionaban los más competentes para que completaran su educación con estudios universitarios sufragados por la Orden⁶⁴; entre las materias estudiadas estaba, desde luego, la teología, pero también las artes⁶⁵. Además, se propiciaba que los mejor instruidos ocuparan puestos de mayor responsabilidad⁶⁶.

En cuanto a la autoría material, es imposible determinarla, al haber desaparecido la obra y al no contar con ningún documento acreditativo. García de Padilla se limitó a pedir “el mejor maestro y más entendido” para las labores de yesería⁶⁷.

A modo de conclusión

A tenor de las fuentes y documentos recopilados, García de Padilla fue un hombre de una formación cultural elevada que a lo largo de sus más de treinta años de servicio a la monarquía acompañó al Emperador en sus desplazamientos por Europa, circunstancia que le permitió tener una visión privilegiada y múltiple de lo más avanzado de la cultura visual del periodo. Sin embargo, su excepcional posición social y cultural no le convierte necesariamente en un mecenas de las artes ni en alguien de gustos más avanzados que el resto. Las obras emprendidas por García de Padilla en la Capilla Dorada constatan que fre-

⁵⁹ El manuscrito de 1644 informa de que falleció en 1545 y estaba enterrado en el coro de la iglesia.

⁶⁰ Manuel CORCHADO SORIANO, *Estudio histórico-económico-jurídico del Campo de Calatrava. Parte II. Las jerarquías de la orden con rentas en el Campo de Calatrava*, Ciudad Real, 1983, pp. 106 y 116.

⁶¹ Aparecen todos ellos en un inventario de 1526, Blas CASADO QUINTANILLA, “La biblioteca del Sacro Convento de Calatrava”, *Espacio, tiempo y forma. Historia medieval*, 2 (1989), p. 81-82, <http://dx.doi.org/10.5944/etfii.2.1989.3501>.

⁶² Francisco FERNÁNDEZ IZQUIERDO, *La Orden Militar de Calatrava en el siglo XVI*, Madrid, 1992, p. 78.

⁶³ CASADO QUINTANILLA, 1989, p. 68.

⁶⁴ En 1522 se crea un colegio en la universidad de Salamanca que tres décadas después se materializará en un edificio propio, al que se enviarán ocho estudiantes. FERNÁNDEZ IZQUIERDO, 1992, p. 82. En el Capítulo General de la Orden de 1523 se formalizó el acuerdo de enviar a tres freires a estudiar artes teología y cánones a la universidad de Alcalá de Henares. CASADO QUINTANILLA, 1989, p. 70. La universidad de Almagro fundada por el comendador Fernández de Córdoba a la que nos hemos referido más arriba nace del mismo afán de incrementar la formación de sus correligionarios.

⁶⁵ FERNÁNDEZ IZQUIERDO, 1992, p. 82.

⁶⁶ *Ibidem*, 1992, p. 80-81. CASADO QUINTANILLA, 1989, p. 70.

⁶⁷ AHN, Órdenes Militares, L. 1266, fol. 26.

cuantemente las expresiones artísticas se encuentran más unidas a la valoración de su significado político y propagandístico que a su apreciación estética.

Como tantos de sus coetáneos, tuvo gran interés en la perpetuación de su memoria, pero lo que le diferencia de otros miembros del entorno cortesano del momento, como Francisco de los Cobos, Fernando Fernández de Córdoba, o el cardenal Tavera⁶⁸, por citar tres personajes distintos entre sí por sus cometidos, pero muy cercanos a nuestro comendador, y todos ellos fallecidos en la quinta década de siglo, es que no eligió perpetuarse mediante obras de arte especialmente lujosas. Los estudios realizados sobre las capillas adyacentes⁶⁹ vienen a subrayar el mismo hecho, pues todos los comitentes optaron por la realización de un sepulcro tumular con su efigie en materiales suntuosos, mientras que García de Padilla lo rechaza explícitamente en su testamento.

La ostentación se manifiesta a través de su linaje, del que dan cuenta los numerosos escudos que manda que adornen su capilla⁷⁰, y mediante su estrecha cercanía al poder, reseñando casi hasta la obsesión su servicio a Carlos V en la mencionada inscripción mural, en las vidrieras que sufragó, incluso en su lápida⁷¹. Su reputación, en definitiva, su identidad, descansa en la memoria de los suyos y en las hazañas de su señor.

Se encuentra más cercano al ideal caballeresco y militar perpetuado en las capillas colindantes de los maestres medievales, sin emular el lujo de éstas, y se desvincula de la modernidad percibida en las empresas artísticas de algunos de sus contemporáneos. No se trata solamente de la falta de un gusto definido⁷², ni la ausencia de elementos estéticos de corte humanista, sino también un discurso ajeno a la noción de fama individual.

El dinero que García de Padilla dedica a empresas relacionadas con su memoria póstuma se encamina en dos direcciones. En primer lugar, además de la ya mencionada honra a su linaje, se preocupó especialmente por la financiación de acciones caritativas, consistentes en dotar a huérfanas procedentes de las principales villas de sus encomiendas. Algunas de ellas ya se habían beneficiado de su generosidad en vida; a éstas las dotará de “un vestuario cumplido todo blanco (...) cueste lo que costare”. Con dichas vestiduras tendrán que presentarse ante la imagen de la virgen todas juntas durante cinco días⁷³. El preciso ceremonial encargado por el comendador para este cometido no está exento de una voluntad estética, pero sobre todo se observa una gran inquietud ante el trance de la muerte y la posible condena de su alma. Este mismo temor es el que le empuja a no dejar los bienes a sus parientes y destinarlos a obras de carácter piadoso⁷⁴.

⁶⁸ Al cual cita en su testamento como su *precipuo patrón y gran señor* y le pide *mande favorescer a los señores mis disponeedores si sobre alguna cosa por mí dispuesta de mi parte le suplicaren*. AHN, Órdenes Militares, L. 1266, fol. 54vº.

⁶⁹ Especialmente el ya citado de RODRÍGUEZ-PICAVEA MATILLA y PÉREZ MONZÓN, 2006, p. 211, además de Olga PÉREZ MONZÓN, “La imagen del poder nobiliario en Castilla. El arte y las Órdenes Militares en el tardogótico”, *Anuario de Estudios Medievales*, 37, nº 2 (2007), pp. 907-956.

⁷⁰ Como precisa RODRÍGUEZ-PICAVEA MATILLA, 2015, p. 139, hay en esta familia un especial orgullo en el uso de la heráldica como símbolo del grupo familiar. El mismo autor precisa que en una fecha tan avanzada como 1534, la madre de García, Isabel Pacheco impone en la cláusula de fundación el uso del apellido Padilla y de las armas del linaje sin mezcla alguna.

⁷¹ En su testamento pide que figure en ella lo siguiente: ...el escudo de mis armas de Padilla y Pacheco, con su festón alrededor que diga aquí yaze sepultado frey don García de Padilla, comendador mayor desta muy sancta orden de calatrava y Malagón, hechura y crianza del xpranissimo y muy catholico y por esto muy poderos don Carlos por la divina clemencia emperador siempre augusto, primer rey desde nombre de nuestras Españas dios nuestro señor por su infinita bondad se apiade de su anima y le de en su gloria la parte que fuere servido. Murió en los años de su edad a XIII días del mes de septiembre, año del nascimiento de nuestro señor jhesu xpo de mil e quinientos e quarenta y dos años. AHN, Órdenes Militares, L. 1266, fol. 16 vº-17. Su deseo no fue cumplido si nos atenemos a la descripción de su lápida recogida por Salazar y Castro y en la anónima descripción del siglo XVII: Aquí iace frey don García de Padilla, comendador mayor de Calatrava y de Malagón, falleció a 16 días del mes de septiembre año de 1542. Ésta y todas las lápidas del monasterio desparecieron con el trasladado de los freires en el siglo XIX al convento de las comendadoras de Almagro. José María QUADRADO, *Recuerdos y bellezas de España. Vol. III, Castilla la Mancha*, Barcelona, 1886, pp. 432-434.

⁷² Vid. nota 55.

⁷³ (...) sean desposadas, o casadas, o viudas. AHN, Órdenes Militares, L. 1266, fol. 19vº-20.

⁷⁴ Por el riguroso juicio que ha de pasar, contra el cual ni tengo ni me queda otra defensa sino disponer de los bienes que tengo en las obras más piadosas que nro. señor me diere a entender AHN, Órdenes Militares, L. 1266, fol. 50 vº. También se excusa por no dejar todos sus bienes al Convento de Nuestra Señora de la Asunción de Almagro, tal y como parece había prometido.

En segundo lugar, dentro de estas acciones caritativas, el grueso de su fortuna se destinará a casar huérfanas “pobres, vírgenes y de buena casta, fama y limpia sangre” de las villas de sus encomiendas, dotando a cada una con la nada desdeñable cantidad de diez mil maravedís, a los que se sumaban otros seis ducados para un vestuario blanco⁷⁵.

Parece claro, pues, que la esperanza de salvación de su alma no se tradujo en obras plásticas, pero esta disposición fue contravenida por el responsable del programa pictórico de la Capilla Dorada, gestado sin duda en el seno de la orden.

El hecho de que en un recinto funerario cristiano aparezcan sibilas y virtudes, aunque su protagonismo sea limitado, nos lleva a pensar que se trataba de una decoración que puede insertarse en el incipiente discurso humanista hispano del tercio central del siglo XVI.

IRUNE FIZ FUERTES es Profesora Contratada Doctora del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid. Sus investigaciones se dedican al estudio estilístico, documental y sociológico de la pintura castellano-leonesa (1450-1600). Ha realizado diversas publicaciones como el libro *Lorenzo de Ávila, Juan de Borgoña II y su escuela. La recepción del Renacimiento en tierras de Zamora y León*, así como artículos como “Gil de Encinas y Bartolomé de Santa Cruz en el retablo de Horcajo de las Torres (Ávila) y su relación con el taller del Maestro de Astorga” (*Boletín del Seminario de estudios de Arte y Arqueología*, 2013). También indaga en los intercambios de la pintura castellana con la de otros países, plasmado en publicaciones como “Les échanges entre la France et la Castille dans la peinture des XVe et XVIe siècle” (en *Les échanges artistiques entre la France et l’Espagne (XVe-fin XIX siècles)*, Perpignan, 2012). Ha participado en proyectos de I+D de ámbito nacional y actualmente pertenece al GIR de la Universidad de Valladolid IDINTAR, *Identidad e intercambios artísticos. De la Edad Media al Mundo Contemporáneo*, y al Proyecto de Investigación *Poder, Sociedad y Fiscalidad al norte de la Corona de Castilla en el tránsito del Medievo a la Modernidad* (HAR2014-52469P-C3-3-P).

Email: irunefiz@fyl.uva.es

JESÚS F. PASCUAL MOLINA es Profesor Ayudante Doctor en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid. Sus investigaciones se centran en las relaciones entre el arte y el poder en el siglo XVI en España, tema sobre el que ha realizado publicaciones como el libro *Fiesta y Poder La Corte en Valladolid (1502-1559)* (2013), o los trabajos “Porque vean y sepan cuánto es el poder y grandeza de nuestro Príncipe y Señor. Imagen y poder en el viaje de Felipe II a Inglaterra y su matrimonio con María Tudor”, publicado en *Reales Sitios*, 197 (2013); o “La iconografía de las banderas de Carlos V: ejemplos y noticias documentales”, en *Archivo Español de Arte*, 357 (2017). Ha participado en diversos proyectos de I+D de ámbito nacional (el último de ellos *Arte y lujo. Valoración y presencia de los tapices flamencos en España en los siglos XV y XVI y su fortuna posterior* (HAR2013-41053-P), y en numerosos congresos nacionales e internacionales. Es miembro del *Instituto de Historia Simancas*, y del Grupo de Investigación Reconocido de la Universidad de Valladolid *Arte, poder y sociedad en la Edad Moderna*, que forma parte de la red temática de excelencia *Ars Habsburgica* (HAR2015-71905 REDT).

Email: pascual@arte.uva.es

AHN, Órdenes Militares, legajo 1266, fol. 44. Aún así, fue sumamente generoso con esta fundación de su tío don Gutierre de Padilla; donó numerosos bienes con la condición de que el convento estuviera habitado un año después de su muerte. AHN, Órdenes Militares, L. 1266, fol. 52. No parece que quisiera dejar huella de su aportación si nos atenemos a los blasones sitos en el convento. Clementina DÍEZ DE BALDEÓN GARCÍA, *Almagro, arquitectura y sociedad*, Junta de Comunidades de Castilla La Mancha, Toledo, 1993; Enrique HERRERA MALDONADO, “Almagro, Ciudad Carolina”, *Cuaderno de Estudios Manchegos*, nº 32 (2008), pp. 231-261.

⁷⁵ AHN, Órdenes Militares, L. 1266, fol. 51.

Entre Sicilia y España: nuevas aportaciones a la colección artística de Luis Guillermo de Moncada, duque de Montalto (1614-1672)

Between Sicily and Spain: new contributions to the artistic collection of Luis Guillermo de Moncada, Duke of Montalto (1614-1672)

Fátima Halcón y Francisco Javier Herrera García
Universidad de Sevilla

Fecha de recepción: 14 de junio de 2016
Fecha de aceptación: 19 de enero de 2017

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 28, 2016, pp. 113-139
ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<https://doi.org/10.15366/anuario2016.28.006>

RESUMEN

La vida de Luis Guillermo de Moncada (1614-1672), VII duque de Montalto, perteneciente a una de las familias nobiliarias más importantes de Sicilia, estuvo marcada por su continuado ascenso al servicio de la monarquía española, ocupando relevantes cargos en Sicilia, Cerdeña y España. Entre 1652 y 1672, fecha de su muerte, ocupó distintos cargos al servicio de la monarquía hispánica y la iglesia: virrey de Valencia, Caballerizo Mayor del rey y cardenal. Damos a conocer los encargos artísticos que realiza en Valencia y Madrid a distintos pintores y escultores. Capítulo importante fue el desarrollo de la genealogía familiar, plasmada a través de la literatura, el grabado, pintura, escultura y tapices. La almoneda que se efectuó después de su muerte constituyó un acontecimiento notable en el panorama artístico de la época, en el que se dio cita lo más granado de la nobleza madrileña.

PALABRAS CLAVE

Luis Guillermo de Moncada. Giovanni Agostino della Lengueglia. Giovanni Battista Morelli. Anton Van de Pere. Juan de Arellano. Juan de Ayerbe. Andrés Smidt. Palermo. Valencia. Madrid.

ABSTRACT

The life of Luis Guillermo de Moncada (1614-1672), VII Duke of Montalto, belonging to one of the most important noble families of Sicily, was marked by the continuous rise in the service of the Spanish monarchy, occupying significant positions in Sicily, Sardinia and Spain. Between 1652 and 1672, date of his death, he held various offices in the service of the Spanish monarchy and the church: Viceroy of Valencia, *Caballerizo Mayor* and Cardinal. We present different artistic commissions that he performed in Valencia and Madrid to different painters and sculptors. An important chapter was the development of his family genealogy, reflected through literature, engraving, painting, sculpture and tapestries. The auction, which took place after his death was a remarkable event, attracting the best of Madrid aristocracy.

KEY WORDS

Luis Guillermo de Moncada. Giovanni Agostino della Lengueglia. Giovanni Battista Moerelli. Anton Van de Pere. Juan de Arellano. Juan de Ayerbe. Andrés Smidt. Palermo. Valencia. Madrid.

Antecedentes y génesis de una notable colección artística

La notable vida de Luis Guillermo de Moncada (Luis Guillén, Luigi Guglielmo o Lluís Guillem), VII duque de Montalto ha sido objeto de estudio a lo largo del tiempo, desde la tesis doctoral que le dedicó la historiadora Rafaella Pilo¹, centrada fundamentalmente en su etapa como virrey de Sicilia, hasta las dos monografías realizadas por Lina Scalisi, donde se desvelan otros aspectos históricos y artísticos de su vida². Además de estas publicaciones, existen otros estudios que analizan su vida política, parte de su extraordinaria colección artística y su proyección como mecenas de distintas disciplinas. La investigación que hemos llevado a cabo para realizar este estudio aporta el análisis de una documentación inédita hasta ahora que amplía el patrocinio artístico del cardenal duque. Está centrada en el periodo correspondiente a su vuelta a España en 1652 como virrey de Valencia y su posterior traslado a Madrid en 1659, donde ostentó diversos cargos en la corte. Con anterioridad había sido virrey y capitán general de Sicilia (1635-1639) y virrey de Cerdeña (1644-1649). La trayectoria humana, política y artística de Luis Guillermo de Moncada, transcurrida en unos años convulsos tanto en Sicilia como en España, manifiesta el espíritu de la cultura del barroco vivida a través de un noble siciliano que ostentó diferentes cargos al servicio de la corona española.

Luis Guillermo de Moncada, nacido en Sicilia en 1614 dentro de una nobilísima familia de origen catalano-aragonés, fue el hijo segundo de Antonio de Moncada y Juana (Giovanna) de La Cerdá³. Se convirtió en heredero universal de los estados sicilianos de la familia, tras la prematura muerte de su hermano mayor. Ante este hecho, su padre renunció a los bienes de este mundo entrando en la Compañía de Jesús de Nápoles mientras que su madre ingresó en las carmelitas descalzas de Palermo con el nombre de sor Teresa del Espíritu Santo⁴ (fig. 1).

La afición artística de Luis Guillermo de Moncada, le vino dada por herencia familiar y por propia inclinación hacia las artes, acentuada tras su matrimonio con María Afán de Ribera, hija del III duque de Alcalá, uno de los grandes coleccionistas españoles del siglo XVII. En la formación artística del joven duque jugó un papel primordial su bisabuela, Luisa (Aloisa) de Luna, gran patrocinadora y mecenas, que poseyó una relevante colección de pinturas⁵. Aunque compró el palacio de Ajutamicristo de Palermo, la mayor parte de su vida la pasó en Caltanissetta, donde organizó una corte con todo su ceremonial y construyó un pabellón de caza en el bosque de Mimiano, transformando la antigua ciudad medieval en una verdadera capital⁶.

Los dos ventajosos matrimonios de Luisa de Luna así como el de su hijo Francesco de Moncada, III príncipe de Paternò, con María de Aragón, V duquesa de Montalto, incrementaron notablemente las colecciones artísticas y el poder de ambas familias creando un sólido binomio matrimonio-patrimonio⁷. La

¹ Rafaella PILO, *Luis Guillermo Moncada e il governo della Sicilia (1635-1639)*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia Editore, 2008a.

² Lina SCALISI (ed.), *La Sicilia dei Moncada*, Catania, Domenico Sanfilippo Editore, 2006. Lina SCALISI, *La Sicilia degli eroi. Storie di arte e di potere tra Sicilia e Spagna*, Catania, Domenico Sanfilippo Editore, 2008.

³ John C. SCHIDELER, *A medieval catalan noble family: The Moncadas 1000-1230*, Los Angeles, University of California Press, 1983, p. 14.

⁴ SCALISI, 2006, p. 163.

⁵ Giovanni MENDOLA, “Quadri, palazzi e devoti monasteri. Arte e artisti alla corte dei Moncada fra Cinque e Seicento”, en *La Sicilia dei Moncada*, Catania, 2006, pp. 153-175.

⁶ Maria GIUFFRÉ, “Palazzo Moncada a Caltanissetta”, *Sicilia*, nº 63 (1970), fols. 5-12. Domenico LIGRESTI, “Le piccole corti aristocratiche nella Sicilia “spagnola”, en *Espacio de poder: cortes, ciudades y villas (siglos XVI-XVIII)*, vol. 1, Madrid, J. Bravo, 2002, pp. 231-248. Daniela VULLO, “Palazzo Moncada a Caltanissetta”, en *La Sicilia dei Moncada*, Catania, Domenico Sanfilippo Editore, 2006, pp. 287-299. Giuseppe GIUGNO, *Caltanissetta dei Moncada. Il progetto di città moderna*, Caltanissetta, Lussografica, 2012, pp. 131-152. Fabio D’ANGELO, “La capitale di uno stato feudale: Caltanissetta nei secoli XVI e XVII”, Tesis doctoral, Catania, Università degli Studi di Catania, 2012.

⁷ Giovanni Agostino della LENGUEGLIA, *Ritratti della Prospria et heroii Moncada nella Sicilia. Opera Historica-Encomiastica*, vols. I y II, Valencia, Vincenzo Sacco, 1657, pp. 585-620.

importancia de los Moncada sobrepasó los límites de la isla, entrando en un circuito que iba de Palermo a Nápoles y de ahí a Madrid. Todos estos antecedentes justifican la pasión de Luis Guillermo de Moncada por continuar una política que había sido el sello distintivo de su familia desde el *Cinquecento*. Su matrimonio en 1629 con María Afán de Ribera y Moura, hija del gran coleccionista de arte, embajador en Roma, virrey de Cataluña y Nápoles y capitán general de Sicilia, Fernando Afán de Ribera, III duque de Alcalá, incrementó su afición a las artes y su predisposición a ocupar cargos al servicio de su *Católica Majestad*⁸. La relación de Luis Guillermo con su suegro acrecentó ese interés haciéndole entender la importancia que tenía esa faceta en la configuración de un verdadero príncipe en la época barroca⁹.

Montalto tuvo la oportunidad de manifestar su afición por las artes al hacerse cargo del gobierno de Sicilia en 1635. Su participación directa en la decoración del Palazzo dei Normanni, donde intervino en la decoración de tres salas, muestra su interés en el patrocinio artístico, exhibiendo de forma notoria el poder de su familia en el ámbito siciliano. En las salas Montalto del palacio, Luis Guillermo narra la historia de su familia como ejemplo y exponente de la virtud universal¹⁰. Contrató a célebres artistas, Vincenzo La Barbera, Pietro Novelli, Gerardo Astorino y Giuseppe Constantino, para pintar las salas, emulando lo que se estaba haciendo en otras cortes europeas, sobre todo en la española donde Velázquez manifestó a través de la pintura los grandes eventos de la monarquía hispánica en el Palacio del Buen Retiro¹¹. Parte de aquellas pinturas se



Fig. 1. Juan Felipe Jansen, *Armas de Luis Guillermo de Moncada*, 1658, aguafuerte y buril sobre cobre, 12,5x6,5, Valencia, *Emblemas de Juan de Solorzano*.

⁸ Sobre el III duque de Alcalá ver Joaquín GONZÁLEZ MORENO, *Don Fernando Enríquez de Ribera. Tercer Duque de Alcalá de los Gazules (1583-1637)*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1969.

⁹ Jonathan BROWN; Richard KAGAN “The duke of Alcalá: his collection and its evolution”, *Art Bulletin*, vol. 59, nº 2 (1987), pp. 231-255, <http://dx.doi.org/10.1080/00043079.1987.10788422>. Vicente LLEÓ CAÑAL, *La Casa de Pilatos*, Madrid, Electa, 1998, pp. 79-87. María Jesús MUÑOZ GONZÁLEZ, “Una nota sobre los intereses pictóricos del Virrey de Nápoles, Duque de Alcalá (1629-1631)”, en *Ricerche sul '600 napoletano*, Electa, 1999, pp. 59-60.

¹⁰ Giuseppe MELI, “Sulle tre stanze del Palazzo Reale di Palermo dipinte da quattro valerosi pittori nel 1637-1673”, *Archivio Storico Siciliano*, IX (1884) pp. 417-424. Simona LAUDANI, “Icon Generosae Stirpis Moncatae. I Moncada e la Sicilia tra Tre e Settecento”, en *La Sicilia dei Moncada*, Catania, 2006, pp. 219-227. Barbara MANCUSO, “L’arte signorile d’adoprar le ricchezze. I Moncada mecenati e collezionisti tra Caltanissetta e Palermo (1553-1672)”, en *La Sicilia dei Moncada*, Catania, 2006, pp. 85-151.

¹¹ Sobre este tema ver: Jonathan BROWN; John ELLIOT, *Un palacio para el rey: el Buen Retiro y la corte de Felipe IV*, Madrid, Taurus, 2003.



Fig. 2. Pietro Novelli, *Diseño para la decoración de la sala del duque de Montalvo*, 1636-1637, tinta sobre papel, Palermo, Galleria Nazionale della Sicilia, Palazzo Abatellis.

han perdido en la actualidad pero de las conservadas se deduce que respondían a un programa iconográfico concreto de enaltecimiento familiar y del propio duque (fig. 2).

El patrocinio artístico de Montalvo se extendió a la península ibérica ya que el destino hizo que ocupase distintos cargos en España a partir de 1652. En abril de 1637 moría el III duque de Alcalá sin herederos directos. El ducado lo heredó su hermana María y, por lo tanto, el duque de Montalvo se convirtió, asimismo, en IV duque de Alcalá. Este luctuoso hecho lo relaciona con Sevilla. Al heredar el título hizo pintar sus armas junto a las de los Enríquez de Ribera en el torreón que da al apeadero de la Casa de Pilatos de Sevilla, donde se venían llevando a cabo obras desde 1630¹². Es posible que Montalvo pensara venir a Sevilla en el trágico viaje que emprende a España tras finalizar su mandato en 1639. En el puerto de Gaeta durante una parada del viaje perdió la vida su mujer María Afán de Ribera.

Tras enviudar, Montalvo continua su trayecto escogiendo como primera parada la ciudad de Roma, donde fue recibido por su amigo y embajador de España ante la Santa Sede, Manuel de Moura y Corte Real, II marqués de Castel Rodrigo, a su vez gran coleccionista artístico¹³. Tras su llegada a España se movió en los ambientes cortesanos, contrayendo segundas nupcias en 1643 con su prima Catalina de Moncada y Castro, hija del III marqués de Aytona y dama de honor de la reina Isabel de Borbón, uniendo las dos ramas familiares de Moncada, la siciliana y la española¹⁴. Pretendió obtener un cargo en Flandes que no tuvo efecto como tampoco lo tuvo el ser nombrado virrey de Nápoles y

¹² LLEÓ, 1998, pp. 89, 96, n. 1 y 135. En un documento del Archivo de la Casa Ducal de Medinaceli, Sección Alcalá 26, 23, fechado el 3 de diciembre de 1640 se hace alusión a que se han borrado las armas del Príncipe de Paternò y se han sustituido por las de Medinaceli.

¹³ David GARCÍA CUETO, “Mecenazgo y representación del Marqués de Castel Rodrigo durante su embajada en Roma” en *Roma y España. Un crisol de la cultura europea en la Edad Moderna*, I (coord. C. J. HERNANDO SÁNCHEZ), Madrid, SEACEX, 2007, pp. 695-716.

¹⁴ Rafaella PILO, “Juegos de Cortes en la época barroca: éxitos y derrotas de los duques de Montalvo”, en *Las relaciones discretas entre las monarquías hispana y portuguesa: Las Casas de las Reinas (siglos XV-XIX)* (coord. por J. MARTÍNEZ MILLÁN y M. LOURENÇO), Madrid, Polifemo, 2008b, pp. 1429-1442.

desechó la embajada de Roma por lo costoso que resultaba el cargo¹⁵. Finalmente aceptó el nombramiento de lugarteniente y capitán general de Cerdeña lo que le implicaba un sueldo de 6.000 ducados por año además de doce alabarderos para su guardia personal¹⁶. En Cerdeña permaneció hasta 1649, año que vuelve a Sicilia, antes de ser nombrado virrey de Valencia en 1652 y habersele concedido el Toisón de Oro.

La construcción de la imagen familiar

Cuando Montalvo llegó a Valencia organizó una verdadera corte virreinal, encargando a un pintor que trajo de Italia, Giuseppe Faciponte, una serie de retratos de sus antepasados que reafirmaban la obsesión del comitente por su propia genealogía¹⁷, relacionándose este encargo con el que mandó hacer durante su estancia en Cerdeña al solicitar el retrato de sus antepasados, Miguel y Gastón de Moncada, que habían ocupado el puesto de virrey en la segunda mitad del siglo XVI¹⁸. La afición retratística familiar no era nueva porque en el inventario de sus bienes realizado el 5 de mayo de 1652 contenía una serie de retratos familiares, otros de algunos miembros de la Casa Real y dos de los protagonistas de la revolución napolitana de 1647, Giulio Genoino y Francesco Antonio Arpaia. Posiblemente, uno de los retratos del duque que aparece en ese inventario fue el que le hizo Jusepe de Ribera en febrero de 1632 cuando se encontraba en Caserta pintando otros cuadros de tema religioso que también aparecen reseñados¹⁹. Del inventario lo más destacado era la soberbia colección de tapices y reposeros que recreaban la historia familiar²⁰.

Desde los años treinta, Luis Guillermo de Moncada comenzó a abrigar la idea de construir la memoria familiar, basada en el prestigio de sus antepasados medievales. Fue en Sicilia donde inició la ordenación de documentos, archivos y noticias, pensando en un relato que diera cuenta de las gestas de los “héroes Moncada”²¹. La empresa literaria fue confiada al cronista regio y canónigo de la capilla palatina de San Pedro, Antonino Collurafi. Desde 1643 parece suspendida y no se retomó hasta una década después cuando Moncada asume la titularidad del virreinato de Valencia. En este momento comienza a tener sentido rastrear en la historia de los antepasados y ofrecer una imagen heroica de los Aragón-Moncada, subrayando su apego a los intereses reales²², y reavivando el concepto renacentista del “valor

¹⁵ Archivo Fundación Casa Medina Sidonia (en adelante AFCMS), Legajo, 440, año 1642.

¹⁶ AFCMS, Legajo 4506, año 1644. Sobre sus actuaciones en Cerdeña véase Sara CAREDDA, “La committenza artistica dei Viceré valenzani nella Sardegna del Seicento” en Alessandra PASOLINI; Rafaela PILO Cagliari and Valencia in the baroque age, Valencia, Albatros, 2016, pp. 165-181. Valeria MANFRÈ e Ida MAURO, “Las obras superflvas de Luigi Giuglielmo Moncada. La rappresentazione del potere vicereale a Cagliari nella crisi delle anni quaranta del seicento” en *idem*, pp. 183-213.

¹⁷ Valeria MANFRÈ e Ida MAURO, *La galleria cartacee dei ritratti dei viceré e governatori spagnoli in Italia (XVI-XVII secolo)*, en European Network for Baroque Cultural Heritage [en línea], <http://digilab4.let.uniroma1.it/enbach/content/le-gallerie-cartacee-dei-ritratti-dei-viceré-e-governatori-spagnoli-italia-xvi-xvii-secolo> [Consulta: 4 de mayo de 2016]. Vincenzo ABBATE, *Faciponti Giuseppe*, en Luigi SARULLO, *Dizionario degli artisti siciliani. Pittura*, Palermo, Novecento, 1993, *ad vocem*, p. 191.

¹⁸ Valeria MANFRÈ e Ida MAURO, “Rievocazione dell’immaginario asburgico: la serie dei ritratti di viceré e governatori nella capital dell’Italia spagnola”, en *Ricerche sul ‘600 napoletano. Saggi e documenti*, Nápoles, Electa, 2011, pp. 107-135.

¹⁹ SCALISI, 2008, pp. 66-68. Gabriele FINALDI, “Appendice documentaria: vita e opere di Jusepe de Ribera”, en *Jusepe de Ribera 1591-1652*, catálogo de la exposición (Metropolitan Museum of Art, 1992) por A. E. PÉREZ SÁNCHEZ (comis.), Nueva York, 1992, pp. 399 y 402. Sobre Ribera y las relaciones artísticas con el Duque de Montalvo véase Vincenzo ABBATE, “Due opere, un contesto” en Luigi SARULLO (ed.), *Pittura e mito*, Palermo, Regione Siciliana, 2006, pp. 13-52.

²⁰ Sobre la colección de tapices ver: Guy DEMARCEL; Margarita GARCÍA CALVO; Koenraad BROSENS, “Spanish Family Pride in Flemish Wool and Silk: The Moncada Family and Its Baroque Tapestry Collection” en *Tapestry in the Baroque. Threads of Splendor. Proceedings of International Symposium*, T. P. Campbell (ed.), New York, Metpublications, 2007, pp. 284-315.

²¹ Lina SCALISI y Rita LOREDANA FOTI, “Il governo dei Moncada (1567-1672)”, en *La Sicilia dei Moncada*, Catania, Domenico Sanfilippo Editore, 2006, pp. 52-54.

²² El III marqués de Aytona, Francisco de Moncada (1586-1635), retratado por Van Dyck hacia 1633 (Viena. Kunsthistorisches Museum), ya había anticipado numerosos episodios de la casa Moncada, en tono nostálgico, en distintos escritos. PILO, 2008a, p. 31. No olvidemos a la hija de Aytona, Luisa Catalina Moncada de Castro, que contrae matrimonio con Luis Guillermo en 1643, también instruida en materia genealógica, quien pudo incentivar la empresa de su marido. Yolanda GIL SAURA, “Les galeries de retrats a la València barroca. La construcció de la memoria”, *Afers*, vol. 26, nº 70 (2011), p. 661.

moral de la imagen”²³. A partir de su nombramiento como virrey de Valencia (1652-1659)²⁴, desarrolló un vasto programa pictórico y biográfico acompañado de estampas, que ilustrara a los principales vástagos de las casas de Aragón y Moncada. En unión de su esposa Catalina revivió en la corte valenciana los usos y protocolos aprendidos en Nápoles, Palermo, Caltanissetta y en el propio Madrid. Emprendieron una serie de reformas en el viejo palacio real valenciano, hoy desaparecido, que fueron las más importantes de cuantas se acometieron en el siglo XVII. Montalvo reformó el llamado cuarto de Los Leones, donde instaló sus aposentos, modificó las vías de comunicación, abrió puertas que permitieran la circulación de sus numerosas carrozas, construyó nuevas escaleras “a la castellana”, así como habitaciones para su corte, la mayoría cubiertas por falsos techos rasos decorados con alabastros y perfiles dorados. Por último, remodeló la capilla alta y consolidó la mayor parte del palacio, proveyéndolo de nuevas bóvedas e inteligentes soluciones ingenieriles²⁵.

El patrocinio artístico personal es el que ahora nos interesa, sus encargos se orientaron en tres direcciones: la construcción de la memoria familiar mediante imágenes y textos, la faceta religiosa y devocional así como la demostración de su status social. El peso de la tarea de representar las historias y retratos de los antepasados recayó inicialmente en el pintor de origen flamenco, a su servicio anteriormente en Palermo, Giuseppe Faciponte, así como en el clérigo, erudito historiador, teólogo e intelectual, además de preceptor del heredero Fernando, Giovanni Agostino della Lengueglia²⁶ (fig. 3). Este último pasa estos años en Valencia elaborando las biografías de los antepasados del duque, a partir de la información que recoge de la nutrida biblioteca y de los documentos que trajo desde Sicilia²⁷. El clérigo ligur llegó a la capital virreinal dos años después de haber tomado posesión Moncada, en 1654²⁸.

Faciponte tuvo a su cargo, hasta su muerte en 1656, la elaboración de lienzos con representaciones imaginarias de los antepasados de Moncada y Aragón, luego colgados en las estancias que ocupa el virrey y su familia en el Real de Valencia²⁹. Mientras, Lengueglia iría dando forma a su *I ritratti della prosapia, et heroi Moncadi*, llevada a las prensas en la capital virreinal en 1657³⁰. La redacción de la obra discurrió sin interrupción. Los pagos mensuales a Lengueglia revelan el vértigo de la empresa, percibiendo mensualmente 750 reales en concepto de su labor como “historiador de la casa Moncada”³¹. A mediados de octubre de 1657, finalizado ya su ingente encargo, emprendió el camino de regreso a Génova, parece que por tierra, pues se le abonan 1.500 reales, cantidad estimada necesaria para dos meses que invertiría en el mismo³².

²³ SCALISI, 2008, pp. 63-64.

²⁴ Rafaella PILO, “In Spagna: il ritorno dei Moncada”, en *La Sicilia dei Moncada*, Catania, 2006, p. 302. Rafaella PILO, “Moncada, Luis Guillermo”, en *Diccionario Biográfico Español. Real Academia de la Historia*, vol. XXXV, Madrid, 2012, *ad vocem*, pp. 532-534. La toma de posesión como virrey tuvo lugar el 18 de agosto de 1652 y el cese el 25 de noviembre de 1658. Lorenzo MATHEU y SANZ, *Tractatus de Regimini Regni Valentiae...* Lyon, Ionnanis-Antonii Huguetan et Soc., 1677, p. 12.

²⁵ Luis ARGINIEGA GARCÍA, “Construcciones, usos y visiones del Palacio Real de Valencia bajo los Austrias”, *Ars Longa*, nº 14-15 (2005-2006), pp. 129-164, de la cita pp. 161-162. Mercedes GÓMEZ FERRER, *El Real de Valencia (1238-1810). Historia arquitectónica de un palacio desaparecido*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, 2012, pp. 194-199.

²⁶ GIL SAURA, 2011, pp. 660-662.

²⁷ Lina SCALISI, “Giovanni Agostino Della Lengueglia. L’artifice e i suoi eroi”, en *La Sicilia dei Moncada*, Catania, Domenico Sanfilippo Editore, 2006, pp. 63-73, de la cita p. 65.

²⁸ SCALISI, 2008, p. 63.

²⁹ *Ibidem*, p. 161.

³⁰ LENGUEGLIA, 1657.

³¹ Las cuentas registran el regular abono de la citada cantidad, que montaba un ingreso anual de 900 escudos por esta tarea. Algunos meses no figuran reflejados en la contabilidad, cabe suponer que fueran recogidos en otras partidas o incluso que no fueran computados por algún motivo que desconocemos. Entre febrero de 1656 y octubre de 1657 se registran un total de quince abonos de 750 reales cada uno. AFCMS, leg. 227, libro de cuentas 1656-1661, fols. 88r; 98r; 101v; 106v; 109v; 114v; 124v; 128v; 132r; 136v.-137r; 145v; 149v; 155r; 159v; 168v;

³² AFCMS, leg. 227, libro de cuentas 1656-1661, fol. 171v.

El proceso de impresión de la obra quedó igualmente reflejado en la contabilidad. Entre marzo de 1656 y principios de noviembre del siguiente año, sería el impresor activo entonces en Valencia, Lorenzo Cabrera³³, el encargado de ir componiendo el texto e imprimirllo en hojas, de las que en principio se estimaron necesarias un total de 140, a razón de 28 reales de precio cada una de ellas, para los 600 tomos inicialmente previstos. En el transcurso de esos meses fueron abonadas a Cabrera diferentes cantidades que importaron un total de 9.411 reales y 137 dineros, cantidad que incluye el importe de las resmas y cuadernos de papel utilizados³⁴. Entre marzo y septiembre de 1657 hubo un parón en la impresión del texto, coincidiendo con el inicio de las operaciones de apertura de láminas de cobre con las imágenes de los distintos miembros de la familia, tarea que corre a cargo del grabador Juan Felipe Jansen, como luego veremos, documentándose el último pago a Lorenzo Cabrera el 9 de noviembre de aquel año, cuando declara imprimir las últimas 4 hojas de un total de 154³⁵.

Desde diciembre de 1657 figura al cuidado de la edición del libro el impresor virreinal Vicente (Vincenzo) Sacco, a quien el 29 de ese mes le fueron librados 1.208 reales por la impresión de



Fig. 3. Juan Felipe Jansen, *Giovanni Agostino Della Lengueglia*, 1657, aguafuerte y buril, 21,9x14,7 cms., Valencia, Biblioteca Valenciana Digital, [sig.XVII/1237].

³³ Debe tratarse del impresor y librero documentado en Valencia por estos años. Tuvo imprenta, librería y taller de encuadernación y despacho de objetos de escritorio, figurando su nombre en distintas obras impresas. Falleció en 1689. Véase José Enrique SERRANO MORALES, *Reseña histórica en forma de diccionario de las imprentas que han existido en Valencia....*, Valencia, Domenech, 1899, pp. 48-51. A su cuidado estuvieron otros impresos patrocinados por Moncada y editados en Valencia durante los años que desempeñó el virreinato, como las Cartas Privadas de LENGUEGLIA, Giovanni Agostino della, *La staffetta privata. Lettere del P. D. Gio. Agostino della Lengueglia al Padre Don Ginesio Malfanti*, Valencia, Gio. Lorenzo Cabrera y Vincenzo Sacco, 1655. Posteriormente fue editada *Real crida, y edicte, ab la qual se dona lo orde, y forma que se ha de tenir; y guardar, en lo fer; y fulminar los processos de absencia*, Valencia, Juan Llorenç Cabrera, 1676.

³⁴ AFCMS, leg. 227, libro de cuentas 1656-1661, fols. 94r; 96v; 101v; 103r; 108v; 115v; 119v; 123r; 126r; 134v; 165r; 176v.

³⁵ AFCMS, leg. 227, libro de cuentas 1656-1661, fol. 176v.

seis mil estampas “de retractos, de señores de la Casa del Duque mi Sr. Para el primer tomo de una obra intitulada Retratos de la familia Moncada...”³⁶. Lorenzo Cabrera quedaría desplazado y ahora tocaba proveer el material gráfico, asumiendo así Sacco la etapa final del proceso, de manera que figura en la portada de la obra como único responsable del proyecto editorial. El 6 de febrero de 1658 se le abona otra partida, 1.548 reales, por las aludidas seis mil estampas del primer tomo³⁷, cuyos ejemplares debieron estar listos a finales de marzo, pues a comienzos de abril se habla ya de otra partida de seis mil estampas, que importaron 1.180 reales, destinadas al segundo tomo de los *ritratti*, prueba irrefutable de que ya se encontraba en prensa la segunda parte de la obra, de la que en principio fueron previstos 600 tomos y las hojas que dieron lugar a sus páginas también se evaluaron en 28 reales la unidad³⁸. Los últimos pagos fueron contabilizados el 4 de Julio de 1658, cuando se abonan a Sacco 143 reales por 600 estampas “retratos del conde”, para el segundo tomo³⁹, alusión a la última de las estampas que lo ilustran, que representa a Fernando, conde de Caltanissetta, hijo y heredero del duque de Montalto.

Tal como indicamos, las ilustraciones del libro fueron abiertas en cobre por el grabador flamenco Juan Felipe Jansen, figurando su nombre en algunas de las estampas, como la que representa a Pedro de Moncada, en el segundo tomo⁴⁰. Desde el momento que se pone fin a la impresión del texto del primer tomo, y se inicia la provisión de ilustraciones, según dijimos en febrero de 1657, está registrada la actividad de Jansen, que se prolonga hasta el 10 de octubre del siguiente año, cuando se le abona el importe de abrir la lámina con las armas del duque, para ilustrar los 10 tomos de la obra de Juan de Solórzano *Emblemas regio-políticos*, cuya edición castellana contaría con el patrocinio del virrey⁴¹.

Durante dos años Jansen fue entregando regularmente las planchas de los personajes, cuyas biografías desarrolló Lengueglia (fig. 4). Para el primer tomo un total de diecisiete personajes, desde Guillén Ramón de Moncada primero, hasta Antonio de Moncada tercero, padre de Luis Guillermo. Hay que destacar que los diferentes pagos por los retratos, a razón de 200 reales por lámina, coinciden con el orden del contenido del libro⁴². Como incidencias podemos citar la repetición del primero de los retratos, de las leyendas al pie de tres láminas y la composición de un “pedazo de cielo” a una lámina llegada de Madrid, sin duda la que abre la serie, una figura femenina alegórica de la estirpe Moncada, confeccionada por Pedro de Villafranca en 1657⁴³.

Si las estampas del primer volumen muestran a los respectivos miembros del linaje familiar de pie, con fondos arquitectónicos o paisajísticos, alusivos a sus estados sicilianos e incluso en alguno se adivina una vista aérea de Palermo, en el segundo tomo las imágenes son de medio cuerpo y se enmarcan en óvalos provistos de enroscadas tarjas manieristas. La elaboración de estas últimas ascendió a la cantidad de 160 reales cada una, corriendo a cargo de Juan Felipe Jansen, exceptuando la de Catalina de Moncada, esposa

³⁶ AFCMS, leg. 227, libro de cuentas 1656-1661, fol. 180r. Es posible que la señalada labor como impresor de Lorenzo Cabrera fuera en realidad contratada por Vincenzo Sacco.

³⁷ AFCMS, leg. 227, libro de cuentas 1656-1661, fol. 192r.

³⁸ AFCMS, leg. 227, libro de cuentas 1656-1661, fol. 208r; El 5 de Julio de 1658 percibió Vincenzo Sacco 472 reales por 2.400 estampas destinadas al segundo tomo (fol. 213v).

³⁹ AFCMS, leg. 227, libro de cuentas 1656-1661, fol. 214v-215r.

⁴⁰ *Joannis Felipus Jansenius flander inssor. faciebat* (al pie de la orla). Juan Felipe Jansen fue grabador de las estampas de la segunda edición de la *Emblema* de Juan de Solórzano, de las que ilustran las fiestas en honor de Santo Tomás de Villanueva así como del retrato de Lorenzo Mateu y Sanz en la obra *De Regimene urbis ac Regni Valentiae*, de 1655. Véase sobre su actividad en Valencia Antonio GALLEGUO GALLEGUO, *Historia del grabado en España*, Madrid, Cátedra, 1990, p. 194. Juan CARRETE PARRONDO; Fernando CHECA y Valeriano BOZAL, *El grabado en España (siglos XV-XVIII)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1996, pp. 215, 221, 259, 280, 282 y 292.

⁴¹ Juan de SOLÓRZANO y PEREYRA, *Emblemas regio-políticos*, Valencia, Bernardo Nogués, 1658.

⁴² Los pagos por cada una de las láminas se encuentran registrados en AFCMS, leg. 227, libro de cuentas 1656-1661, fols. 136r; 138r; 142r; 148v; 151v; 158v; 160r.-v; 167r; 169v; 174v.

⁴³ AFCMS, leg. 227, libro de cuentas 1656-1661, fol. 174v. Importaron 24 reales la repetición de la leyenda de tres láminas y la composición del cielo a la lámina llegada de Madrid.



Fig. 4. Juan Felipe Jansen, *Francisco Moncada II*, 1657, aguafuerte y buril sobre cobre, 21,9x14,7 cms., Valencia, Biblioteca Valenciana Digital, [sig.XVII/1237].

de Luis Guillermo, que estuvo al cuidado de Pedro de Villafranca⁴⁴. Comenzando por Pedro de Moncada, señor de Traina y Bivona y terminando en el retrato del heredero, Fernando de Moncada, son varias las mujeres insertas, junto a la señalada Catalina: a saber la reina Elisenda de Moncada, esposa de Jaime II de Aragón y Luisa de Moncada, condesa de Santa Gadea, tía de Luis Guillermo. Al igual que en el primer tomo, los pagos por la apertura de láminas se corresponden con el orden de las biografías del volumen⁴⁵.

⁴⁴ *P. Villafranca sculptor regius Sculp. Matriti 1657*, consta al pie de la misma.

⁴⁵ AFCMS, leg. 227, libro de cuentas 1656-1661, fols. 185v; 192v; 197v; 202v; 207v; 211v; 214v; 231r.

La otra obra que patrocina el virrey Moncada, impresa también en Valencia al año siguiente, es la citada de Juan Solórzano, *Emblemas regio-políticos*, para la que Juan Felipe Jansen abrió, según dijimos, las armas de Moncada. Entre diciembre de 1657 y noviembre de 1658, se hizo cargo Mosén Gregorio de Heredia de las doscientas imágenes de cada uno de los emblemas⁴⁶, percibiendo un total de 2.040 reales⁴⁷.

La apertura de las imágenes de los próceres Moncada, sobre lámina de cobre, estuvo precedida de su representación pictórica. Posteriormente serían efectuados los dibujos que sirvieron de guía al buril. Carecemos de datos que informen de este proceso con anterioridad a 1656, sin embargo hay suficientes razones para pensar que los modelos pictóricos que sirvieron de partida para los grabados de la obra de Lengueglia fueron realizados unos años antes y transportados a Valencia en 1652. Eran casi cuarenta retratos de los antepasados⁴⁸ y no está de más considerar que parte de ellos pudieron estar al cuidado del pintor que viene con el virrey a la ciudad del Turia, Giuseppe Faciponte. En colecciones privadas sicilianas y españolas se encuentran algunos de esos lienzos, de formato grande⁴⁹, cuyas representaciones de los *heroi* Moncada, de cuerpo entero, ambientados con sumptuosos marcos arquitectónicos o al aire libre, sirvieron de puntual guía a los grabados abiertos por Jansen, incluso serían imitados los manieristas marcos de tarjas y mascarones que contienen las leyendas dispuestas al pie⁵⁰.

El encargado de plasmar en dibujos de pequeño formato, los distintos personajes que exhiben los cuadros llegados de Sicilia, quizás algunos pintados en Valencia, pudo ser el pintor Jerónimo Jacinto de Espinosa⁵¹. No es seguro que tuviera a su cargo esta tarea en relación con el primer tomo de la *Prosapia*, aunque todo parece indicar que los dibujos de los retratados y retratadas en el segundo, serían efectuados en los últimos meses de 1657, cuando consta recibió de la tesorería del duque, un total de 480 reales por el total de 12 dibujos “de otros tantos retratos de señores de la casa de S. E.”, pagos que venía percibiendo desde el mes de octubre⁵². Precisamente el aludido tomo consta de un total de 12 láminas, además de la decimotercera, que sería confeccionada en Madrid por Villafranca, representando según dijimos, a su esposa Catalina de Moncada.

Paralelamente a las necesidades iconográficas del libro apologético de los antepasados, Moncada encargó réplicas al óleo de los grandes lienzos de procedencia italiana, sobre láminas de cobre de pequeño formato, de unas medidas en torno a los 36 x 26 cms. hoy en día dispersas en colecciones privadas sicilianas y españolas, al igual que los lienzos citados. Estas láminas son las que nos interesan ahora, a nuestro juicio confeccionadas entre 1654 y 1657, a partir de los cuadros de gran formato u otra fuente gráfica que pudo ser proporcionada por el duque. Las cuentas de su tesorería particular, al frente de la cual se encuentra el médico

⁴⁶ A este grabador le fueron abonadas 37 libras por el concejo de la ciudad de Valencia, en 1662, por abrir una estampa de la Inmaculada, sin duda la que ilustra el libro de Valda sobre las fiestas inmaculistas de ese año. Marcos Antonio de ORELLANA, *Biografía pictórica valentina*, Valencia, Ayuntamiento de Valencia, 1967, p. 498. Véase además GALLEGOS, 1990, p. 194.

⁴⁷ AFCMS, leg. 227, libro de cuentas 1656-1661, fols. 187r; 206v.-207r; 223r.-v.

⁴⁸ SCALISI, 2008, p. 67.

⁴⁹ Las medidas de los mismos estaban en torno a los 177 x 248 cms.

⁵⁰ SCALISI, 2008, p. 67.

⁵¹ Sobre el pintor Jerónimo Jacinto de Espinosa véase Alfonso Emilio PÉREZ SÁNCHEZ, *Jerónimo Jacinto de Espinosa*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1972. Adela ESPINÓS, *Catálogo de dibujos I (siglos XVI-XVII)*. Museo de Bellas Artes de Valencia, Madrid, Ministerio de Cultura, 1979, pp. 71-83. Fernando BENITO DOMÉNECH, *Pinturas y pintores del Real Colegio del Corpus Christi*, Valencia, Federico Domenech, 1980a, pp. 88-89. *Idem*, *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*, Valencia, Diputación de Valencia, 1987, pp. 29-30. *Idem*, “Jerónimo Jacinto de Espinosa en sus comienzos como pintor”, *Ars Longa*, nº 4 (1993), pp. 59-63. Rafael GARCÍA MAHIQUES, “Jerónimo Jacinto de Espinosa y la iconografía de San Ignacio en la Casa Profesa de Valencia”, *Archivo Español de Arte*, t. 68, nº 271 (1995), pp. 271-284. *Dibujos valencianos del siglo XVII*, catálogo de exposición, Sevilla, Fundación El Monte, 1997, Adela Espinós (comis.), pp. 84-107.

⁵² AFCMS, leg. 227, libro de cuentas 1656-1661, fols. 167v.-168r. Pagos efectuados el 6 de octubre de 1657 y 31 de diciembre del mismo año. Posteriormente realizó otros cinco dibujos, en los que participó el pintor Esteban March y Alcaudi, por los que percibieron 95 reales, librados el 14 de noviembre de 1658. *Ibidem*, fol. 239 r.-v. La temática de estos últimos es omitida.

⁵³ La colección hoy se encuentra dispersa entre Italia y España, según hemos indicado ya. Algunos de los cuadros han sido reproducidos en la obra de Scalisi, 2008, pp. 26, 68, 101-102, 106, 149-154.

Gavino Farina, nos informan de los pagos al pintor valenciano Juan Ayerbe. Las obras que estuvieron a su cuidado, todas de las proporciones señaladas y pintadas al óleo sobre cobre, se refieren a personajes de la familia Moncada, Aragón, duques de Montalto y mujeres vinculadas a la familia. Se pueden agrupar en cuatro modelos, los llamados cuadros *de casamiento*, que representan ascendientes emparejados; cuadros de cuerpo entero de distintos miembros de la estirpe Moncada, inspirados en las obras que trajo de Italia y coincidentes con las láminas insertas en la obra de Lengueglia; nueve retratos de medio cuerpo insertos en orlas de laurel; cuatro retratos femeninos en marcos de cueros recortados y, al menos, dos retratos también femeninos, enmarcados con sencillos óvalos con inscripciones identificativas en latín⁵³. Los primeros encargos que debió recibir el pintor Ayerbe fueron los correspondientes a la serie de los Moncada sicilianos, de acuerdo al orden luego empleado en el primer tomo de los *Ritratti*, comenzando por Guillén Ramón de Moncada, primero del nombre, continuando

por su sucesor de idéntico nombre, Mateo de Moncada, Guillén Ramón tercero y Antonio primero de Moncada. Cada uno de los “quadros pequeños en lámina de la línea Moncada” importó 120 reales y fueron ejecutados entre abril y junio de 1654, el mismo año que llega Lengueglia y cobra impulso su texto⁵⁴ (fig. 6).

Mejor conocidas resultan las siguientes series, algunas también relacionadas con la citada obra del genovés, y otras orientadas a la colección de retratos de pequeño formato que va formando Montalto. Conocemos pagos en abril y mayo de 1656 por tres cuadros *de casamiento*, los que representaban a Pedro III de Aragón y Guillermina de Moncada; Guillén Ramón de Moncada y Beatriz de Grecia⁵⁵ y Jaime II de Aragón y Elisenda de Moncada⁵⁶. Quizás en estos momentos se pensaba en la inserción de estos personajes emparejados en los *Ritratti*, idea luego desechada. Le siguen en orden de ejecución y de libramientos



Fig. 5. Juan Ayerbe, *María Enríquez de Ribera, duquesa de Montalto*, 1657, óleo sobre cobre, 36 x 26 cms., colección privada.

⁵⁴ Para estos pagos, que tuvieron lugar el 24 de abril, 15 de mayo y 19 de junio véase María José LÓPEZ AZORÍN, *Documentos para la historia de la pintura valenciana en el siglo XVII*, Madrid, Fundación de apoyo a la historia del arte hispánico, 2006, p. 17. Sin duda los pagos por los restantes retratos de pequeño formato sobre lámina de cobre continuaron ese y el siguiente año, pero no conocemos contabilidad alusiva a los mismos.

⁵⁵ AFCMS, leg. 227, libro de cuentas 1656-1661, fol. 97v. 1656-IV-12. Cada uno de estos retratos con parejas legendarias importó 220 reales.

⁵⁶ AFCMS, leg. 227, libro de cuentas 1656-1661, fol. 99v. 1656-V-25.



Fig. 6. Juan Ayerbe, *Francisco Moncada II*. 1657, óleo sobre cobre, 36 x 26 cms., colección privada.

Para finalizar con la labor de Ayerbe, citamos una serie de retratos femeninos de medio cuerpo dedicados a Luisa de Moncada, condesa de Santa Gadea, Isabel de Aragón, duquesa de Medinaceli que fue esposa de Juan de la Cerda, V duque de Medinaceli y, por fin, la sobrina del virrey, Luisa de Moncada, condesa de Muchamiel⁵⁷. La mayoría importaron 100 reales, si exceptuamos los de la condesa de Santa Gadea, condesa de Medinaceli y condesa de Muchamiel, valorados en 140 reales cada uno, importe

de pago, entre junio de 1656 y diciembre de 1657, los retratos de la tía de Luis Guillermo, Luisa de Moncada y Aragón, condesa de Santa Gadea y monja carmelita descalza en Palencia, su fallecida esposa María Enríquez de Ribera, princesa de Paternò, duquesa de Montalto y Alcalá (fig. 5), para continuar con los miembros de la línea de Aragón, comenzando por dos reyes, Alonso V de Aragón y I de Nápoles, Fernando I (Fernando de Antequera), el homónimo primer duque de Montalto, Antonio segundo duque, Pedro, Antonio, el segundo del nombre, María quinta duquesa de Montalto, Antonio tercero del nombre, y el mismo Luis Guillermo⁵⁷. De este conjunto, si exceptuamos el primero que representa a Luisa, condesa de Santa Gadea y el último, dedicado al virrey, el resto recibió especial y distintivo tratamiento, al ser representados entre orlas de laurel trenzado que enmarcan los bustos, así como las leyendas al pie, estas últimas enriquecidas con cintas azules y florecillas blancas. De esta labor se ocupa uno de los mejores pintores especialista en floreros, frutas y naturalezas muertas de la Valencia del momento, Tomás Yepes, quien percibió por estas labores un importe de 270 reales⁵⁸.

⁵⁷ AFCMS, leg. 227, libro de cuentas 1656-1661, fols. 102v; 144r; 146v.-147r; 151v; 156r.

⁵⁸ AFCMS, leg. 227, libro de cuentas 1656-1661, fol. 142r. 1657-IV-7. Con carácter general sobre Yepes véase Alfonso Emilio PÉREZ SÁNCHEZ; Benito NAVARRETE PRIETO, *Tomas Hiepes*, Valencia, Centro Cultural Bancaixa, 1995. María José LÓPEZ TERRADA, “La flora mediterránea y exótica en la obra de Tomás Yepes (ca. 1600-1674)”, en *El Mediterráneo y el Arte Español, Actas del XI Congreso del Comité Español de Historia del Arte*, Valencia, Generalitat Valenciana, 1998, pp. 175-179. Alfonso Emilio PÉREZ SÁNCHEZ, “El bodegón en Valencia: Tomás Yepes y su influencia”, en *El Bodegón*, (coord. J. Berger et alt) Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2000, pp. 273-290. María José LÓPEZ TERRADA, “La pintura de bodegones de Tomás Yepes (Ca. 1600-1674)”, *Ars Longa*, nº 21 (2012), pp. 233-251.

⁵⁹ AFCMS, leg. 227, libro de cuentas 1656-1661, fols. 179v; 186v.

superior a los anteriores, sin duda producto de las vistosas orlas a base de correosas tarjas que enmarcan la imagen e inscripción del pie, en este caso elaboradas por el mismo pintor⁶⁰.

Estos cuadros se complementan con leyendas que dan cuenta del origen, grados, títulos nobiliarios, parentescos, acciones heroicas, etc. de cada uno de los representados. La rotulación en castellano de cada uno de ellos corrió a cargo del clérigo, beneficiado de la iglesia valenciana de San Martín, Mosén Vicente Sánchez, quien percibió unos 11 reales por los rótulos de mayor contenido y 8 por los de menos texto⁶¹. Quizá tengamos aquí la clave para entender la finalidad de esta larga serie de personajes representados en pequeño formato: la divulgación de sus hazañas entre la aristocracia española de la confianza de Moncada. Estarían así pensados para el ornato de alguna de las salas del palacio virreinal valenciano y luego de las residencias madrileñas, aunque parece que finalmente acabaron almacenados en cajas, según se desprende del inventario *postmortem*.

Prueba definitiva del cuidado que recibió la serie de retratos pintados por Ayerbe, es la calidad de los marcos de ébano que confeccionó el ebanista Lorenzo Pareja, a razón de 65 reales cada uno, excepto el de su anterior esposa, María Enríquez de Ribera que importó la crecida suma de 209 reales, al estar elaborado en carey con aplicaciones de plata, estas últimas cinceladas por el platero Esteban Muro⁶². No fue la galería de retratos el único encargo que Juan Ayerbe recibió del virrey. También en lámina de cobre pintó las armas del siciliano, además de cuatro cuadros del Niño Jesús, tres de ellos enviados como regalo a Madrid y el último destinado a los capuchinos de Valencia. Igualmente le fue encargado copiar un *Ecce Homo* de medio cuerpo, quizás de un original de Juan de Juanes⁶³.



Fig. 7. Juan Ayerbe, *Fernando de Aragón I duque de Montalto*, 1657, óleo sobre cobre, 36 x 26 cms., colección privada.

⁶⁰ Dos de ellos reproduce Scalisi, 2008, pp. 102 y 149.

⁶¹ AFCMS, leg. 227, libro de cuentas 1656-1661, fols. 104 r.-v. (1656-VI-30); 147r. (1657-V-12) y 181v.-182r. (1657-XII-29).

⁶² AFCMS, leg. 227, libro de cuentas 1656-1661, fols. 104 r.-v. (1656-VI-30); 142r.-v. (1657-IV-7); 164v. (1657-IX-9); 181v.-182r. (1657-XII-29); 217r.-v.

⁶³ Por las armas de Moncada recibió 200 reales, por los cuatro cuadros del Niño Jesús 300 reales y por la copia del Ecce Homo 60 reales. AFCMS, leg. 227, libro de cuentas 1656-1661, fols. 206v. (1658-V-12); 215v. (1658-VII-4); 239r.-v. (1658-XI-14).



Fig. 8. Juan Ayerbe, *Catalina de Moncada*, 1657, óleo sobre cobre, 36 x 26 cms., colección privada.

su calidad el dedicado al I duque de Montalto, Fernando I (fig. 7). No importa tanto la calidad pictórica, sino el documento gráfico y testimonial de los retratados.

Prueba de la importancia documental que tuvieron los retratos para nuestro protagonista, es que años después, en 1672, volvamos a tener noticia de este conjunto en el inventario de bienes contabilizado en los días posteriores al fallecimiento de Moncada. A partir del mismo nos podemos hacer una idea del volumen del encargo que tendría lugar en Valencia desde 1652, pues figuran detallados un elevado número de retratos en lámina de pequeño formato, resguardados en distintas cajas o arcas con cerraduras, quizás previendo su traslado a Sicilia, como finalmente ocurrió con parte de esta colección. Entre otras series de las entonces cuantificadas señalamos los retratos de la condesa de Santa Gadea, de cortesana y como carmelita, de Juana de la Cerda, su madre en hábito también carmelitano, duquesa de Medinaceli, los de María Enríquez Afán de Ribera y Catalina de Moncada (fig. 8), ambos enmarcados en carey con guarniciones de plata, los nueve miembros de la rama de Aragón duques de Montalto, seguramente los contenidos en orlas

⁶⁴ La relación del pintor con el duque parece que se inició en Sicilia durante los años cuarenta, figurando desde entonces a su servicio. SCALISI, 2008, p. 69.

⁶⁵ Juan CORBALÁN DE CELIS y Vicente GUEROLA BLAY, “Un retrato del «portantveus» Vicente Valterra Blanes pintado por Vicente Ayerbe en 1661. La reconstrucción de un perfil biográfico a partir del proceso de restauración”, *Arché*, nº 6-7 (2011-2012), pp. 103-110.

En los últimos instantes de actividad de Faciponte y después de su fallecimiento⁶⁴, no parece que Luis Guillermo se esforzara mucho en buscar un pintor de categoría, bien en España o traído desde Italia. Le bastó con un artista de rango secundario entre los que entonces laboraban en la ciudad y del que no consta obra conocida en la actualidad. Es posible que fuera hermano o familiar de Vicente Ayerbe, quien firma un retrato de cuerpo entero del *portantveus* Vicente Vallterra Blanes, fechado en 1661⁶⁵. Las obras aludidas para el virrey, especialmente los personajes de cuerpo entero, recuerdan los caracteres de este último. Aún copiando de cuadros de mayor formato y de otros autores, se adivinan en las representaciones de los antepasados de Moncada cierta rigidez, inexpresividad, dureza de rasgos, así como notable impericia en las vestimentas, especialmente en los encajes de cuellos y empuñaduras, si bien es hábil en la representación de las armaduras damasquinadas. Sobresalen los enmarcados por orlas, entre los que destacamos por

de laurel, diez y seis láminas *de casamientos*, con parejas de la casa Moncada, y una caja con los diez y ocho retratos de señores de la casa, sin duda los personajes contenidos en el primer volumen de los *Ritratti*⁶⁶. Todo ello quedó vinculado a la casa, según mención expresa del notario ocupado de dar fe, por lo que posteriormente debió ser trasladado al palacio de Ajutamicristo de Palermo o Caltanissetta.

Otro capítulo singular del patrocinio artístico del virrey en la ciudad del Turia, tuvo que ver con el convento capuchino de la Sangre de Cristo, situado en el camino de Alboraya. Había sido fundado por el patriarca San Juan de Ribera en 1596 durante su arzobispado, unos años antes de constituir la provincia capuchina de la Preciosísima Sangre de Cristo, en 1605. Su iglesia e instalaciones conventuales se caracterizaron por su austerioridad y pobreza, de acuerdo a lo prescrito por la regla. Primero la desamortización de Mendizábal y en el siglo XX la piqueta, darían al traste con el edificio⁶⁷. A través de la contabilidad sabemos que Luis Guillermo dio su protección al convento, dotándolo de algunas obras artísticas, pictóricas y escultóricas. No eran nuevas las inclinaciones de Moncada por esta orden, también en Caltanissetta había ejercido el patrocinio en el convento capuchino de San Michele e igualmente recordamos que sus funerales y sepultura provisional tuvieron lugar en el madrileño convento de los capuchinos de San Antonio del Prado. En el valenciano de la Sangre financió un retablo dedicado a Santa Lucía que, junto a unos bancos de nogal, importaron 2.061 reales de vellón. En el mismo fue dispuesto un relieve de la Santa, donación del duque⁶⁸. Consta igualmente la habilitación en las dependencias conventuales, de un cuarto dispuesto para su uso, en 1657⁶⁹.

Urbano Fos sería el pintor seleccionado para proveer una serie de obras al convento destinadas a ese cuarto. En primer lugar, un cuadro con la representación de un *Cristo atado a la columna*, evaluado en 150 reales, así como un retrato suyo y el cuadro de sus armas que importaron 120 reales⁷⁰. Advocación, la de *Cristo atado a la Columna*, que era la imagen pasionista a la que aludía la denominación del cenobio⁷¹. Para el mismo espacio fueron encargados veintisiete retratos de los generales de la orden capuchina, cuyo importe ascendió a 810 reales, sin duda obras de pequeño formato⁷². Esta sala podría tratarse de un lugar

⁶⁶ AFCMS, leg. 185. Testamento, inventario y tasación de bienes de Luis Guillermo de Moncada. 1672, fols. 184r.-185r.

⁶⁷ De las obras de arte que figuraban en la iglesia, únicamente se tiene noticia y conservan en la actualidad, los dos lienzos de Ribalta, *San Francisco confortado por un Ángel* y *San Francisco abrazando al Crucificado*, la primera en el Museo del Prado y la segunda en el Museo de Bellas Artes San Pío V de Valencia. Sobre el convento véase Antonio PONZ, *Viage de España*, t. IV, Madrid, Viuda de Ibarra, hijos y Cía., 1789, pp. 133-134; Pascual ESCAPLÉS DE GUILLO, *Resumen historial de la fundación y antigüedad de la ciudad de Valencia...*, Valencia, Josef Estevan, 1805, p. 90. Marqués de CRUILLIES, *Guía urbana de Valencia antigua y moderna*, t. I, Valencia, Imprenta José Rius, 1876, pp. 172-174; Teodoro LLORENTE OLIVARES, *España, sus monumentos y artes-su naturaleza e historia*, Valencia, t. I, Barcelona, Establecimiento Tipográfico-Editorial de Daniel Cortezo y Cía., 1887, pp. 812-813. Josef TEIXIDOR, *Antigüedades de Valencia*, t. II, Valencia, Imprenta de Francisco Vives Mora, 1895, pp. 75-76. Salvador ALDANA FERNÁNDEZ (coord.), *Monumentos desaparecidos de la Comunidad Valenciana. I. Valencia*, Valencia, Consell Valencià de Cultura, 1999, pp. 139-143.

⁶⁸ AFCMS, leg. 227, libro de cuentas 1656-1661, fol. 135r.-v. 1657-II-23. “En dho. día se despachó librança a D. Luis Ossorio, y Carrillo, en el Dr. Gavino Farina de dos mil // sesenta y un Reales, que ha gastado en un Retablo dorado, quatro bancos de Nuez, y otras cosas hechas en el Convento de los Padres Capuchinos desta Ciudad de València, donde está colocada una Sta. Lucía de Relieve que el Duque mi Señor le mandó dar como parece por una Memoria ue ha entregado en la contaduría. –2061”.

⁶⁹ AFCMS, leg. 227, libro de cuentas 1656-1661, fol. 148r.-v. 1657-V-12. “En dho. día se despachó librança a D. Luis Ossorio y Carrillo, en el Dr. Gavino Farina, de mil docientos Veinte y ocho Rs. y diez y siete dineros que ha gastado en diez cortinas, tres encerados, y otras cosas que el Duqe // mi Señor ha mandado hacer para componer un quarto en el Convento de los Padres Capuchinos desta Ciudad de València, como parece por una Memoria que ha entregado en la contaduría. –1228. 17”.

Fol. 152v. 1657-VI-8. “En dho. día se despachó Librança a Juan Tormo carpintero, en el Dr. Gavino Farina de quatrocientos y cinquenta Reales, por el preçio de una silla de coro labrada con su tarima y humilladero de nogal, que ha hecho para el quarto que el Duque mi Señor ha mandado componer en el Convento de los Padres Capuchinos desta Ciudad de Val^a como parece por certificación de D. Luis Ossorio, y Carrillo, que ha entregado en Contraria. –450”.

⁷⁰ AFCMS, leg. 227, libro de cuentas 1656-1661, fol. 144r.-v. (1657-IV-13).

⁷¹ Marcos Antonio de ORELLANA, *Valencia antigua y moderna*, Valencia, Acción Bibliográfica Valenciana, 1923, p. 35.

⁷² AFCMS, leg. 227, libro de cuentas 1656-1661, fol. 146v. 1657-V-12. “En 12 de Mayo se despachó librança a Urbano Foz pintor, en el Dr. Gavino Farina de ochocientos y diez Reales por el preçio de Veinte y siete quadros Retractos de todos los generales que han sido en la Relegion de los Padres Capuchinos, los quales el Duque mi Señor ha mandado hazer p^a componer un quarto en el Convento de dhos. Padres desta Ciudad de València, a raçon de 30 Rs. cada uno. –810”.

de retiro privado para el virrey pero también pudo ser un espacio representativo, quizás sala capitular, cuya reconstrucción y ornato pudo financiar.

La elección de Fos como autor de estas obras y no Ayerbe, pudo estar condicionada por el hijo del pintor, del mismo nombre, y que por estos años profesó como capuchino⁷³. Fos era, hasta hace relativamente pocos años, un pintor olvidado en el panorama de la pintura valenciana. Natural de Arnes (Tarragona), desarrolló parte de su actividad artística en Castellón. Desde 1650 se le documenta en Valencia, donde reside hasta su fallecimiento en 1658, continuando en la representación de temas religiosos con sensible orientación devocional, de raigambre ribaltiana, mientras sus paisajes acusan los ecos de Orrente⁷⁴. No fueron los únicos trabajos que le encomendó Moncada, encargándole además dibujos de las historias de su antepasado Guillén Ramón de Moncada, tercero del nombre, cuya partida cobran los herederos, después de haber fallecido Fos el 18 de marzo de 1658⁷⁵. Desconocemos los episodios que pensaban representarse en cartones para llevarlos luego a tapices, pero es seguro que en esta empresa entró en competición con el pintor Esteban March, quien por el mismo encargo de doce dibujos percibió ese año la suma de 180 reales⁷⁶.

La estrategia propagandística de los *heroí* Moncada desarrollada en Valencia, incluyó también el campo de la escultura, recurriendo para ello a un escultor natural de Roma y discípulo de Alessandro Algardi. Nos referimos a Giovanni Battista Morelli quien dejó la mayor parte de su obra en territorio español, donde alcanzó la categoría de escultor de cámara, si bien hoy en día es poco lo que se conserva de su extensa producción en España. Según Palomino llega a Valencia, desde París, en 1659 y posteriormente pasa a la corte, por recomendación de Diego Velázquez⁷⁷. Podemos demostrar ahora, que los encargos desde España se produjeron con anterioridad a su presencia efectiva en la Península, gracias al patrocinio del duque de Montalvo quien pudo estimular su viaje hasta Valencia. Entre julio de 1657 y octubre de 1658 se suceden una serie de pagos, tramitados a través de intermediarios italianos residentes en Alicante, lo cual parece indicar la permanencia del escultor en territorio italiano⁷⁸. Son distintas las obras que el duque encarga desde Valencia a Morelli, especialmente los bustos de bronce dorado de miembros de la estirpe.

En las cuentas son citados algunos de los componentes del primer tomo de Lengueglia. Comienza la serie con el propio retrato del duque en bronce dorado sobre pedestal de ébano⁷⁹, seguramente un busto,

De los marcos de madera para estas obras se encargó el maestro carpintero Juan Tormo, que percibió por enmarcar el conjunto 286 reales 8 dineros y 31 marcos. AFCMS, leg. 227, libro de cuentas 1656-1661, fol. 144v. (1657-IV-13).

⁷³ Fernando BENITO DOMÉNECH y Fernando OLUCHA MONTINS, *Urbano Fos, pintor (h. 1615-1658)*, Valencia, Conselleria de Cultura, 2003, p. 20.

⁷⁴ BENITO DOMÉNECH, 1980a, pp. 265-266. Fernando BENITO DOMÉNECH, *Museo del Patriarca: Catálogo de pinturas*, Valencia, Federico Domenech, 1980b, pp. 86-87. Fernando BENITO DOMÉNECH, "Urbano Fos, pintor valenciano del siglo XVII", *Archivo de Arte Valenciano*, nº 62 (1981), pp. 43-49. Fernando OLUCHA MONTINS, "Urbano Fos: noves dades", *Penyagolosa*, nº 19 (1981), s/p. Fernando BENITO DOMÉNEC, *Los Ribalta y la pintura valenciana de su tiempo*, Valencia, Diputación de Valencia, 1987, pp. 298-307. BENITO, OLUCHA, 2003, pp. 19-38. Ximó COMPANY, Borja FRANCO e Isidro PUIG, "Una nueva obra atribuida a Urbano Fos (Arnes, Tarragona, c. 1615 – Valencia, 1658)", *Archivo Español de Arte*, t. 84, nº 335 (2011), pp. 261-270, <http://dx.doi.org/10.3989/aearte.2011.v84.i335.475>.

⁷⁵ AFCMS, leg. 227, libro de cuentas 1656-1661, fol. 223v. 1658-IX-8. "En dho. dia se despachó Librança a los erederos de Urbano Foz pintor, en el Dr. Gavino Farina de ciento y cinquenta Rs. por haver hecho diferentes dibujos p^a 12 paños que se han de hazer de la Historia del Sr. D. Guillén Ramón de Moncada tercero del nombre antecesor de S.E".

⁷⁶ AFCMS, leg. 227, libro de cuentas 1656-1661, fol. 223v. 1658-IX-8. Seguramente serían los dibujos luego llevados a cobres, en 1663, por los pintores Willem Van Herp, Van der Meulen y Luigi Primo, además de Jan Van Kessel encargado de representar las orlas, que componían una serie de 12 pinturas con la historia de Guillermo Ramón de Moncada y la reina María de Sicilia. Matías DÍAZ PADRÓN, "Obras de Van Herp, en España. II", *Archivo Español de Arte*, t. 51, nº 201 (1978), pp. 1-27. Jahel SANZ-SALAZAR, "Un dibujo de Willem Van Herp de la serie de los Moncada, en la Galería Nacional de Edimburgo", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, nº 67 (2001), pp. 283-289.

⁷⁷ Antonio Acisclo PALOMINO, *El Museo pictórico y escala óptica*, Madrid, Aguilar, 1947, p. 927.

⁷⁸ Son estos intermediarios, sin duda hombres de negocios radicados en uno de los principales puertos receptores del tráfico mercantil y de pasajeros con la península italiana, Ascanio Sebregondi y Juan Bautista Paravicino.

⁷⁹ AFCMS, leg. 227, libro de cuentas 1656-1661, fol. 175r.-v. 1657-XI-9. Se abonan 1.166 reales y 9 dineros a Juan Bautista Morelli "por el precio de una estatua del retrato del Duque mi Sr. De bronce dorada, con su pedestal de evano...".



Fig. 9. Juan Ayerbe, *Antonio Moncada II*, 1656, óleo sobre cobre, 36x 26 cms., colección privada.

como el resto de las piezas, a saber, los bustos sobre peana de ébano de Guillén Ramón de Moncada primero, que importó 1.263 reales y 21 dineros, abonados en distintas partidas, por el que ya se habían pagado 200 y 300 reales⁸⁰, además del segundo y tercero del mismo nombre, y el correspondiente a Mateo de Moncada primero⁸¹. Dada la limitación de las cuentas que no reflejan al completo la contabilidad del

⁸⁰ AFCMS, leg. 227, libro de cuentas 1656-1661, fol. 154 r. (1657-VI-26), se abonan entonces 200 reales. Posteriormente (fol. 167r.) se le retribuyen 300 reales “por las obras que hace para S. E.”, que sabemos igualmente corresponden al busto de Guillén Ramón de Moncada primero de Sicilia (1657-IX-22). Posteriormente, en 1657-XII-13 (fol. 177r.) se le hacen efectivos un resto de 763 reales y 21 dineros parte del pago de 1.263 reales y 21 dineros “precio de una estatua de bronce dorada con su pedestal de evano, retrato del Sr. D. Guillen Ramon de Moncada primero deste nombre en Sicilia, predecesor de S. E.”.

⁸¹ AFCMS, leg. 227, libro de cuentas 1656-1661, fol. 177r. (1657-XII-13) se le abonan 1.166 reales y 9 dineros por el retrato de bronce dorado sobre peana de ébano de Guillén Ramón segundo de Sicilia. Fol. 195r. (1658-III-8), se despachó libranza a Morelli de 300 reales, a cuenta del busto en bronce dorado de Guillén Ramón de Moncada tercero de Sicilia. Fol. 226r. (1658-IX-8) Le fueron abonados un resto de 366 reales y 9 dineros, de los 1.166 reales y 9 dineros que importó el busto de Mateo de

duque, en las “diez y ocho estatuas de bronce dorado de medio cuerpo de señores de la línea de los señores de Moncada en el Reino de Sicilia con sus peanas de evano que están vinculadas en la casa de su Eminencia”, consignadas en el inventario *postmortem*⁸², estarían comprendidas las citadas piezas, de manera que toda la colección pudo estar confeccionada por Morelli.

Otros compromisos que por estos años constan en la contabilidad, encomendados al mismo escultor, fueron el retrato en relieve del duque, sobre lámina de bronce guarnecido en plata sobredorada y escarchada⁸³, además de tres lazos de plata para “tres quadros del Niño Jesús que el Duque mi señor ha embiado a Madrid de regalo...”⁸⁴, evidente alusión a los cuadros de esta temática que había pintado Juan Ayerbe. Luego en el inventario de bienes elaborado en 1672, tanto este último retrato en relieve como los dieciocho bustos de bronce de los Moncada sicilianos, figuran vinculados a la familia y quedan exentos de la tasación y posterior almoneda⁸⁵ (fig. 9).

Esta colección de pequeños bronces, cuyo modelado y fundición pudo encomendarse a Morelli, debió permanecer en España, aunque no puede descartarse su traslado a Sicilia. No volvemos a tener noticia de la misma hasta mediados del XIX, cuando se encuentra en manos de los duques de Medina Sidonia, entonces también marqueses de Villafranca, casa esta última a través de la cual llegarían a integrarse en sus colecciones los cobres de Van Herp, Luigi Primo, Meulen y Teniers, los seis tapices tejidos a principios del XVIII en Amberes, así como los denominados “bustos Moncada”, sin duda los encargados por Luis Guillermo en 1657-58. Fue entonces, en 1870, cuando Don José Álvarez de Toledo y Silva, XVIII duque de Medina Sidonia y XIV marqués de Villafranca, puso en venta parte de sus colecciones artísticas, con objeto de sanear la maltrecha economía de la casa. Sin embargo, aunque fueron trasladados a París con el propósito de venderlos, no figuraron en el catálogo de la exposición de la subasta celebrada en abril del citado año en el Hôtel Drouot⁸⁶. No obstante, llegaron hasta la capital gala, según prueba una factura emitida por el embalaje de alhajas, tapices y “bustes en bronce”, el 30 de abril de 1870⁸⁷, como si pensaran remitirse de vuelta a España o darles otro destino que desconocemos. Ilustrativa del posible cambio de opinión del duque y de las intenciones iniciales de destinarnos a la venta en el hotel parisino, es la carta que le dirige Giovanni Andrea Colonna (1820-1894), XIV príncipe y duque de Paliano, cuñado del citado duque de Medina Sidonia, desde Capodimonte el 25 de julio del mismo año, expresando su pesar porque haya tenido que deshacerse de parte de los bienes de su padre y aconsejándole que, “en cuanto a los retratos, y bustos Moncadas, soy de tu opinión en cuanto a q. no se deberían vender, pero no q. podría adquirirlas los partícipes en la testamentaría, pues formando una colección creo q. los debería adquirir una sola persona, y siendo tu el jefe de la familia, me permito aconsejarte de hacerlo, mucho más tratándose de una suma q. no creo pueda encomodarte de adebitarte”⁸⁸. Nada más sabemos de la suerte que correrían los citados bustos cuyo paradero desconocemos en la actualidad.

Resulta evidente la intención de Montalto de diversificar la estrategia propagandística de su estirpe, acudiendo a un modelo, como es el del busto de pequeño formato, sobre peana, pensado para uso privado de gabinete o *studiolo*, donde podría haber recreado para su autocomplacencia el imaginario y gestas de sus antepa-

Moncada primero del nombre. Previamente se le habían pagado 500 reales por este mismo encargo, a través de Ascanio Sebregondi y Juan Bautista Paravicino de Alicante, fols. 183v.-184r. (1657-XII-31).

⁸² AFCMS, leg. 185. Testamento, inventario y tasación de bienes de Luis Guillermo de Moncada. 1672, fol. 186r.

⁸³ AFCMS, leg. 227, libro de cuentas 1656-1661, fol. 204r. (1658-IV-24) y fol. 231v. (1658-X-27).

⁸⁴ AFCMS, leg. 227, libro de cuentas 1656-1661, fol. 217v. (1658-VII-4).

⁸⁵ AFCMS, leg. 185. Testamento, inventario y tasación de bienes de Luis Guillermo de Moncada. 1672, fols. 185r. y 186r.

⁸⁶ Catalogue des tableaux anciennes...provenant de feu M. le marquis de Villafranca, París, Hôtel Drouot, 1870. Scalisi, 2008, pp. 15-24.

⁸⁷ La firma “Chenue”, dedicada a la expedición y embalaje de portes, domiciliada en 24, Rue Croix – des – Petits – Champs, emite factura de 50 francos al duque de Medina Sidonia, por el embalaje entre otros *des bustes en bronze tableaux tapisseries...* AFCMS, leg. 5.799. Venta de cuadros, s/f.

⁸⁸ AFCMS, leg. 5.172. Venta de cuadros en París, 1870, s/f.

sados. De momento, hemos de contentarnos con la única imagen que deja entrever lo bustos alternados con las pequeñas láminas pintadas sobre cobre de los personajes Moncada: el retrato del clérigo Fray Agostino della Lengueglia, dispuesto en los dos tomos de los *Ritratti*. Figura el autor en su estudio, dedicado a la tarea de redacción, junto a los anaqueles que contienen abundantes libros, en lo alto de los cuales se ubican ordenadamente los citados bustos y láminas. Al margen del significado heroico de estas realizaciones broncíneas, debe destacarse el interés del virrey por los bronces de pequeño formato, que vería en las colecciones que conoció en Nápoles y Roma, donde eran habituales desde el siglo XV para ubicar en ambientes resguardados y selectos. Muchos de estos bronces reproducían obras de la antigüedad o incluso de célebres escultores de los siglos XVI y XVII, como Bernini o Algardi, registrándose en esta última centuria el gusto por la misma tendencia de pequeñas esculturas vaciadas en plata⁸⁹. En la propia corte española, desde tiempos de Carlos V, se difundió la afición a las pequeñas esculturas broncíneas, que podían estar sobredoradas, como se pone de manifiesto en la colección de pequeños bustos de bronce de los doce césares, inventariados en la época de Felipe III en la librería del alcázar madrileño así como en los inventarios de la nobleza⁹⁰.

No olvidemos que, precisamente en el inventario de bienes del entonces cardenal Moncada, se registran algunas piezas de este tipo, a parte de los comentados bustos, como pueden ser la estatua de medio cuerpo, sin más precisión, las “quattro estatuas enteras de bronze pequeñitas de una quarta que son los quattro ríos”, los cangrejos de latón, la representación del *Bautismo de Cristo con un ángel* o la lámina de bronce sobredorada con la figuración de *San Francisco Javier bautizando indígenas*⁹¹. Las menciones de las figuras de los cuatro ríos y el Bautismo, nos traen a la mente los mismos temas representados por Algardi. Quizás fueran obras de Morelli a partir de los modelos de su maestro⁹².

Poco es lo que conocemos de la trayectoria artística de Morelli antes de su llegada a España. En Roma, siguiendo la estética de Algardi, parece que trabajó en la basílica lateranense, donde Montagu le ha atribuido el altorrelieve de la *Expulsión del Paraíso*. La misma autora opina que su partida a Francia debió tener lugar en 1651, en compañía del francés Michel Anguier, discípulo del maestro boloñés, que regresa a su patria ese año. No olvidemos que hay una escueta noticia de un pago a Morelli, de mediados de la década de los cuarenta, según la cual percibe cierta cantidad de la familia Spada, en Roma, por un “busto della testa di bronzo di Sr. Paolo mio Padre...”⁹³, clara alusión a la práctica de esta modalidad escultórica en los años anteriores a los encargos de Moncada. Es posible que Luis Guillermo aprovechara el paso por Valencia de Morelli para realizarle encargos más allá del capítulo relativo a su legendaria familia y su propia imagen, como pudiera ser el caso del *Ecce Homo* del que informó Ponz coronaba la puerta del convento de Capuchinos⁹⁴, donde ya vimos el celo patrocinador del virrey. Siguiendo a Palomino sabemos que en Valencia existieron otros trabajos suyos como los bajorrelieves y figuras de bullo de la Cartuja de Valdecristo, elaborados en barro, además de un *Cristo difunto* y un *Descendimiento* en la catedral y otras obras sin especificar encargo del caballero de la Orden de Montesa, don Juan Pertusa. Desde allí persuadió a Velázquez mediante el envío de relieves de ángeles con símbolos de la Pasión, un *Cristo difunto sostenido por ángeles*, un *San Juan Bautista*, un *Niño Jesús dormido* y un *San Felipe Neri* de medio cuerpo,

⁸⁹ Jennifer MONTAGU, *Les bronzes*, Frankfurt, Hachette, 1965, pp. 7-11. Jennifer MONTAGU, *Gold, silver and bronze. Metal sculpture of the Rome Baroque*, Yale, University of Yale, 1996, p. 6.

⁹⁰ Kelley H. DI DIO y Rosario COPPEL, *Sculpture collections in Early Modern Spain*, Surrey, Ashgate, 2013, pp. 5, 11 y 16.

⁹¹ AFCMS, leg. 185. Testamento, inventario y tasación de bienes de Luis Guillermo de Moncada. 1672, fols. 177r-v y 353v-354r. Las obras escultóricas y asimilables a este campo han sido detalladas en DI DIO; COPPEL, 2013, pp. 264-267.

⁹² Son numerosos los grupos del Bautismo de Cristo con un pequeño ángel que sostiene el manto del Bautista, de pequeño formato (entre 40-60 cms.), asignados a Algardi y su taller, elaborados en terracota, plata, bronce y cera, hoy repartidos en museos y colecciones de Europa y América. Véase Jennifer MONTAGU, *Alessandro Algardi*, tt. I y II, New Haven-London, Getty Trust, 1985, t. II, pp. 310-314.

⁹³ *Ibidem*, t. I, p. 219 y t. II, pp. 344-345 y 445.

⁹⁴ PONZ, 1789, t. IV, p. 134. Repite la noticia Juan Agustín CEÁN BERMÚDEZ, *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes de España*, Madrid, Imprenta Viuda de Ibarra, 1800, t. III, p. 196.

todo de relieve. Desde 1661 comienza su actividad al servicio primero de Felipe IV y luego de Carlos II. Desarrolló fecunda actividad realizando esculturas de dioses y personajes mitológicos para decorar estancias palatinas y jardines, así como aplicaciones ornamentales de estuco destinadas a algunas piezas del palacio de Aranjuez⁹⁵. En 1664 sería nombrado escultor de cámara ocupación que disfrutó hasta su fallecimiento en 1669, cuando se encontraba alojado en casa del pintor y amigo desde los tiempos romanos, Andrés Smidt⁹⁶. Hoy únicamente se conserva el *San Juanito* de terracota del Museo del Prado, además de los estucos que decoran el despacho del Rey en el palacio de Aranjuez⁹⁷.

La consolidación del proyecto coleccionista: Moncada en la corte madrileña

Tras su mandato en Valencia, Montalvo fue nombrado caballerizo mayor en 1659 y mayordomo mayor de la Reina en 1663⁹⁸. En Madrid alquila diversas casas para su propio uso y de sus criados. La primera situada frente a la trasera del convento de la Merced que al carecer de un espacio amplio motivó la necesidad de alquilar otra en la calle de la Espada, para ubicar caballerizas y criados⁹⁹. En los primeros meses de 1662 debió trasladarse al Alcázar, pues consta la existencia de pagos destinados a aderezar el aposento al que tenía derecho como caballerizo mayor. Ello no impidió que el 24 de julio de ese año alquilase a don Antonio Messía y Paz, una casa con jardín en la calle Barquillo, por la que pagaba 5.000 reales por año y a la que le hizo algunos arreglos en el jardín y le construyó una escalera¹⁰⁰. En 1664 se trasladó a vivir, por motivos que desconocemos, al castillo de Odón donde permaneció durante cerca de un año¹⁰¹.

Su vuelta a Madrid coincidió con el matrimonio de su único hijo, Fernando de Aragón y Moncada, con María Teresa Fajardo, marquesa de los Vélez. El despliegue de su puesta en escena en la corte por el ventajoso matrimonio de su hijo, dio lugar al alquiler de otras viviendas para albergar vestuarios, criados y caballerizas. De hecho, en diciembre de 1665 alquiló dos casas, una a Rodrigo López de Aguilera y otra a Antonio Domingo Mendoza de Caamaño a las que les hizo algunos arreglos (chimeneas, apertura de tabiques, etc.) realizados por el maestro de obras Cristóbal de Villarreal¹⁰². Dos años más tarde tuvo alquilada una casa en la calle Palacio, frente al colegio de San Gil, para residencia de la servidumbre, propiedad del caballero de Santiago, Antonio de Frías¹⁰³. En 1668 le alquiló al conde de Sacro Imperio, Julio Gaitán de Ayala, una casa con jardín, cochera y caballerizas en la calle Santa Isabel, situada junto a la del condestable de Castilla, por la que pagaba 11.000 reales al año, más otra casa en la misma calle que alquiló para los

⁹⁵ PALOMINO, ed. 1947, pp. 927-928.

⁹⁶ Mercedes AGULLÓ y Alfonso Emilio PÉREZ SÁNCHEZ, “Juan Bautista Morelli”, *Archivo Español de Arte*, t. 49, nº 194 (1976), pp. 109-120.

⁹⁷ José Luis SANCHO, “*Ianux Rex. Otra cara de Carlos II y del Palacio Real de Aranjuez: Morelli y Giordano en el despacho antiguo del Rey*”, *Reales Sitios*, nº 154 (2002), pp. 34-45. AGULLÓ, 2002, pp. 27-35. Se ha atribuido también un Niño Jesús dormido que en 2013 figuraba en el mercado del arte madrileño, DI DIO; COPPEL, 2013, pp. 18-19. <http://collcortes.com/art-details.html?532c27497b57711768d5c60f> [en línea], estudio de Rosario Coppel [Consulta: 4 de mayo de 2016]. Ismael GUTIÉRREZ PASTOR y José Luis ARRANZ OTERO, “La decoración de San Antonio de los Portugueses de Madrid (1660-1702)”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. XI, (1999), pp. 211-249. Ismael GUTIÉRREZ PASTOR, “Juan Bautista Morelli en San Antonio de los Portugueses de Madrid (1668)”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. XIII, 2001, pp. 111-117.

⁹⁸ Rafaella PILO, “El negro, el rojo y...el gris. Nota biográfico-política sobre el duque de Montalvo-cardenal Moncada (1614-1672)”, en *Libros de la Corte*, Monográfico 1, Madrid, UAM, 2014, pp. 214-227.

⁹⁹ AFCMS, leg. 4522, Libranzas del cardenal Moncada, 1662-1 666, fols. 92 y 98, 3 de febrero y 4 de marzo de 1662.

¹⁰⁰ El 3 de febrero de 1663 se gastaron 1.253 reales en aderezar la casa aposento del cardenal en AFCMS, leg. 4522, Libranzas del Cardenal Moncada, 1662-1666, fols. 203, 256 y 276.

¹⁰¹ AFCMS, leg. 4522, fol. 502, 3 de octubre de 1665. Consta un pago al vidriero Andrés Hurtado de 200 reales por las vidrieras que puso en el castillo de Odón “donde fue a vivir S. E. en el año de 1664”.

¹⁰² AFCMS, leg. 4522, Libranzas del Cardenal Moncada, 1662-1666, fols. 524-525, 9 de diciembre de 1665.

¹⁰³ AFCMS, leg. 4509, 3 de junio de 1667. Pagaba por el alquiler 2.000 reales al mes, fol. 157

criados por la que pagaba 5.702 reales por año¹⁰⁴. En las casas de la calle santa Isabel vivieron parte de su séquito más cercano, Felipe de Matienzo, secretario, Juan Bautista de Chambre, contador, Pedro Medrano, gentilhombre y Julio Gavaldón, caballerizo¹⁰⁵.

Existe otra referencia de alquiler de casa. Se trata de una casa de la condesa de Chinchón, Francisca de Cárdenas y Castro, situada frente a la parroquia de San Nicolás por la que pagaba 14.000 reales por medio año y en la que se gastó en reformarla y restaurarla 18.481 reales ya que le sirvió como residencia en 1669¹⁰⁶. Para decorar sus casas en Madrid se hizo traer de Valencia y de Sicilia parte de sus enseres. Así consta en el pago de arrieros en los pasos de Requena y en la puerta de Alcalá por cuatro cajas llenas de estatuas que venían de Valencia así como dos cajas de terciopelo y otra de sorbete desde Sicilia¹⁰⁷. Además llegaron varias cajas desde Nápoles con dos *Niños Jesús*, una estatua de bronce de medio cuerpo de relieve y un cocheccillo de plata. Igualmente, desde Flandes llegaron a Madrid vía San Sebastián cinco láminas de las que desconocemos el pintor que las hizo y su temática¹⁰⁸.

El alquiler de casas lo compaginó, de forma más o menos constante, con los arreglos de sus aposentos palaciegos. En diciembre de 1665 trasladó toda su ropa y la de parte de sus criados al Alcázar. La adecuación del espacio palaciego consistió en el encargo de unas obras al vidriero Gabriel Martínez, al dorador Martín de Velasco¹⁰⁹, al ebanista Pedro González de Villasante, al ensamblador José Martínez, y a los pintores Antonio van de Pere y Juan de Arellano, artistas encargados de poner al gusto del duque su nuevo emplazamiento¹¹⁰. En este sentido es relevante la decoración que hizo en su oratorio privado. Encargó al pintor Juan de Arellano una serie de cuadros: un *San Luis rey de Francia*, una *Santa Teresa*, un cuadro con guirnaldas de flores y otro que representaba dos angelillos en una gloria, además de la pintura de unos frisos en dos gradas, por lo que cobró la suma de 558 reales. Posiblemente el pago de 564 reales por un cuadro que representaba una guirnalda de frutas con un Niño Jesús y un San Juan en compañía de ángeles sería efectuado también a Arellano. El dorador Martín de Velasco hizo unos marcos para esas pinturas y dos gradas de la credencia del oratorio, trabajo por el que cobró 1.335 reales. Por último, se compraron una serie de ajuares para el servicio del oratorio consistente en cuatro casullas y ocho *adornamentos* para los actos litúrgicos que costaron 2.1714 reales¹¹¹. El ornato del oratorio del Alcázar con sus misales, relicarios, cuadros, retratos y biombos mereció los elogios de Cassiano del Pozzo cuando visitó el Alcázar de Madrid¹¹².

A Antonio van de Pere le encargó la pintura de cuatro lienzos que copiaban las tapicerías que estaban adornando el cuarto del cardenal. Van de Pere fue un pintor de origen flamenco cercano a un palacio ya que su padre, el también pintor Pedro van de Pere, ocupó el cargo de archero en la guardia del rey¹¹³. Dedicado fundamen-

¹⁰⁴ AFCMS, leg. 4509, 3 de noviembre de 1668, fols. 346-347

¹⁰⁵ AFCMS, leg. 4509, fols. 525-528.

¹⁰⁶ AFCMS, leg. 4509, fols. 569 y 601.

¹⁰⁷ AFCMS, leg., 4522, Libranzas del cardenal Moncada 1662-1666, 16 de noviembre de 1662, fol. 175, 31 de diciembre de 1662, p. 194.

¹⁰⁸ AFCMS, leg. 4522, Libranzas 1662-1666, fol. 283, 3 de octubre de 1663.

¹⁰⁹ Mercedes AGULLÓ y COBO, *Documentos sobre escultores, entalladores y ensambladores de los siglos XVI al XVIII*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1978a, pp. 142, 162, 167-169. Martín de Velasco perteneció a una familia de doradores y estofadores del área madrileña con numerosas obras de retablos en distintas iglesias.

¹¹⁰ AFCMS, Montalvo, 4522, Libranzas del Cardenal Moncada, 1662-1665, fols. 528-531, 9 de diciembre de 1665. Al dorador Martín de Velasco se le pagaron 3.065 reales, al ebanista Pedro González de Villasanti 800 reales por haber aderezado un bufete de ébano y marfil y arreglado doce escaparates de caoba; al ensamblador José Martínez se le paga 1.929 reales; al pintor Antonio van de Pere 10.600 reales por haber pintado cuatro lienzos que imitaban una de las tapicerías que adornaban el cuarto del cardenal y a Juan de Arellano 400 reales por haber pintado un frontal con las armas del cardenal rodeadas de un campo de flores.

¹¹¹ AFCMS, Montalvo 4522, Libranzas del cardenal Moncada 1662-1666, fol. 233, 1 de junio de 1663 y Montalvo 4509, fols. 617 y 634, 3 y 31 de diciembre de 1669.

¹¹² SCALISI, 2008, p. 158.

¹¹³ Alfonso Emilio PÉREZ SÁNCHEZ, “Antonio Van de Pere”, *Archivo Español de Arte*, t. 39, nº 154 (1966), pp. 305-321. AGULLÓ, 1978a, pp. 170-171 y 188-189. Alfonso Emilio PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura barroca en España (1600-1750)*, Madrid,

talmente a la pintura religiosa, realizó algunas pinturas al fresco siguiendo las pautas de los modelos de Colonna y Mitelli. Sus cuadros están inspirados en obras rubenianas y fueron composiciones donde el paisaje y las flores cobran un papel predominante que se adecuaría muy bien a la copia de los tapices de la colección. El encargo a Juan de Arellano estuvo centrado en pintura religiosa con un predominio de la especialidad de este pintor, las guirnaldas de flores, enmarcando el tema escogido tal y como aparece en los pagos¹¹⁴.

A partir de 1665 las ventas para financiar los gastos madrileños están presentes en su contabilidad¹¹⁵. Pero de la misma forma que vende compra alhajas, objetos de plata y pinturas. En el periodo comprendido entre 1665-1667, el duque gasta una verdadera fortuna en joyas, partida que unida al encargo de su excepcional colección de tapices forman el conjunto de gastos de mayor cuantía. La partida correspondiente a la compra de joyas se cuantifica por separado y el dinero se saca directamente de la caja de reservas¹¹⁶.

Entre sus encargos artísticos destaca la pintura, especialmente retratos, para proseguir la representación de la genealogía familiar comenzada en Valencia, aunque también está presentes los encargos de pintura mitológica y religiosa. Al pintor de origen flamenco Andrés de Smidt, le encarga una pintura del *árbol geneálogico* de su casa por el que le paga 2.200 reales, 150 reales por un retrato de medio cuerpo de su hijo *Fernando de Aragón y Moncada*, 210 reales por catorce dibujos de los antecesores del cardenal, 238 reales por el retrato de *D. Juan de Vega, virrey de Sicilia* y por otros dibujos (sin especificar el tema) y armas¹¹⁷. También le encargó un retrato de cuerpo entero de don *Gabriel de la Cueva, V duque de Alburquerque*, por el que pagó 220 reales, posiblemente copia del retrato que realizó Giovanni Battista Moroni que se encuentra en Berlín¹¹⁸. No hay encargos a grandes pintores de la corte, pero Andrés de Smidt no era un pintor desconocido y sus cuadros figuraron en algunas de las mejores colecciones madrileñas del siglo XVII¹¹⁹. De origen flamenco se formó en Roma donde, según Palomino, conoció la pintura de Velázquez¹²⁰. Se trasladó a España hacia 1659 acompañado del citado Juan Bautista Morelli, documentándose en Madrid a partir de 1660. Integrado totalmente en los ambientes artísticos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII, fue uno de los grandes luchadores por la dignificación del arte de la pintura¹²¹. Amigo y colaborador del pintor italiano Dionisio Mantuano, ambos se hicieron cargo de las pinturas de la casa que tenía en Madrid el embajador suizo y banquero Giovanni Battista Cassani¹²², amigo del duque de Montalvo que le sirvió de intermediario en la compra de varias joyas y muebles¹²³. Aunque sólo se conserva firmada una obra suya, *La Virgen de Atocha con San Francisco de Asís* y

Cátedra, 1992, pp. 333-334. Álvaro PIEDRA ADARVES, “A propósito de una nueva obra de Antonio van de Per”, *Archivo Español de Arte*, t. 70, nº 280 (1997), pp. 433-439. José María QUESADA VARELA, “Nuevas obras de Antonio van de Pere”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, nº 65 (1999), pp. 307-322.

¹¹⁴ Sobre Arellano ver, Catálogo exposición *Juan de Arellano*, Jordan, W. B. y Cherry, P. (coms.), Madrid, Caja Madrid, 1998; Juan NICOLAU CASTRO, “En torno a las pinturas de Juan de Arellano y de una nueva obra salida de su taller”, *Goya*, nº 283-284 (2001), pp. 235-240.

¹¹⁵ AFCMS, leg. 4509. Librazas del duque de Montalvo 1665-1681. En 1665 se venden cantidades de alhajas por un total de 8.572 reales a lo que hay que sumar los 51.150,48 reales por la venta en la almoneda de ropa (8 de marzo de 1665).

¹¹⁶ AFCMS, leg. 4509, Librazas del cardenal Moncada, 1665-1681, fols. 114 y 130. Hay varias partidas por encargos de sortijas por un total de 16.321 reales. fols. 669 (20 de mayo de 1667) y fol. 671 (22 de octubre de 1668). fol. 671, 2 de octubre de 1668; fol. 675, 25 de diciembre de 1669; fol. 674, 14 de octubre de 1669.

¹¹⁷ AFCMS, leg., 4522, Librazas del cardenal Moncada, 1662-1665, fols. 104-105, 24 de marzo de 1662 y fol. 273, 5 de septiembre de 1663.

¹¹⁸ AFCMS, leg. 4522, fol. 402, 7 de octubre de 1664.

¹¹⁹ Marcus BURKE y Peter CHERRY, *Collections of paintings in Madrid, 1601-1755*, Los Ángeles, Getty Institute, 1997, p. 1165. Entre los coleccionistas madrileños que tuvieron cuadros del pintor figuran el marqués del Carpio o el duque de Arcos. Según declaró en su testamento le debía dinero el conde de Monterrey, el conde de Luna, el marqués de Javalquinto y el de Villamanrique, ver Mercedes AGULLÓ y COBO, *Noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVII*, Granada, Universidad de Granada, 1978b, pp. 161-162.

¹²⁰ PALOMINO, ed. 1947, p. 239.

¹²¹ PÉREZ SÁNCHEZ, 1992, p. 341; Mercedes AGULLÓ y COBO, “El escultor Morelli y sus hijos en la corte española”, *Boletín del Museo Nacional de Escultura*, nº 6 (2002), pp. 26-35.

¹²² David GARCÍA CUETO, *Seiscientos boloñés y Siglo de Oro español: el arte, la época, los protagonistas*, Madrid, 2006, Centro de Estudios Europa Hispánica, pp. 244-245.

Santo Domingo, actualmente en el Museo Lázaro Galdiano de Madrid, se observa en ella su capacidad retratística, en las figuras de los dos santos y de un tercer fraile que asoma tras la Virgen.

En su afán por recuperar la memoria familiar, se tiene constancia del encargo que le hizo al pintor David Teniers el Joven de unos dibujos para una tapicería sobre la historia de la casa de Moncada, labor por la que cobró 14.472 reales¹²⁴. El encargo formaba parte de una serie de veinte pinturas que debían narrar la historia de la familia, comisionando a los pintores Van Harp, Primo il Gentile, David Teniers el Joven y Frans van der Meulen. Las veinte pinturas iban enmarcadas por una frondosa ceneta diseñada por Jan Van Kessel que incluía las armas de la familia¹²⁵.

Su entrada en el cardenalato motivó el pedido de retratos que representaran su nuevo status. En 1668, encargó al pintor napolitano Francesco Carafa varios retratos. Uno de cuerpo entero, posiblemente vestido de cardenal, otro de medio cuerpo que regaló al convento de los capuchinos de Valencia más otros dos de medio cuerpo¹²⁶. Un año más tarde, en 1669, el pintor Pedro de Villafranca cobró 600 reales por abrir una lámina del retrato del cardenal. Según indicamos, fue uno de los encargados de ilustrar el libro *Ritratti della Prosapia et heroi Moncada*¹²⁷. A



Fig. 10. Pedro de Villafranca, *Retrato de Luis Moncada y Aragón*, 1668, aguafuerte y buril, 29x19,9 cms., Madrid, Biblioteca Nacional de España, [sig. IH/6015/3].

¹²³ AFCMS. Montalto, 4522, Libranzas del cardenal Moncada, 1663-1665, fol. 311. El 31 de diciembre de 1663 el tesorero del duque le pagó a Giovanni Battista Cassani 2.010 reales de los cuales el 18 de diciembre dio letra de cambio para París sobre el abad Romulo Valenti pagable al Sr. D. Juan de Olaza para comprar la sortija de un rubí con diamantes. El 7 de octubre de 1664 realiza una operación similar para comprar una sortija de diamantes por la que pagó 1.053 reales, fol. 402. Y en el mismo día le pagó a Cassani 1.413 reales por un bufete de carrasca y ébano, fol. 403.

¹²⁴ DEMARCEL, GARCÍA CALVO y BROSENS, 2007, pp. 284-315. El dato en AFCMS, Montalto 4522, fol. 278, 5 de septiembre de 1663; Margarita GARCÍA CALVO, “Correspondencia entre Fernando de Aragón (1644-1713), 8º duque de Montalvo y su agente en Bruselas sobre la realización de la tapicería de la “Historia de la Casa de los Moncada”, *Archivo Español de Arte*, t. 84, nº 335, Madrid (2011), pp. 283-294.

¹²⁵ SANZSALAZAR, 2001, pp. 283-289. SCALISI, 2008, p. 113; Jahel SANZSALAZAR, “Fuentes de inspiración iconografía y retrato de Willem van Herp en dos cobres del coleccionismo español”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, nº 79 (2013), pp. 143-150.

¹²⁶ AFCMS, leg. 4509, fols. 317-318, 332 y 374-375. Por el primero se le pagan 740 reales, por el que manda a Valencia 444 reales y por los otros dos 900 reales, cifras nada desdeñables si se le compara con los pagos a otros pintores. Sobre Carafa ver AGULLÓ, 1978b, pp. 70-71.

¹²⁷ José Luis BARRIO MOYA, “Pedro de Villafranca y Malagón, pintor y grabador manchego del siglo XVII”, *Cuadernos de Estudios Manchegos*, nº 13 (1982), pp. 107-122. Bonaventura BASSEGODA i HUGAS, “Jeronimo de Mascarenhas retratado por

Villafranca le encargó la lámina del retrato vestido de cardenal para ilustrar el libro de Alonso de San Gerónimo titulado *Vida, virtudes y milagros de la prodigiosa virgen y madre Ana de San Agustín*, patrocinado por el cardenal y publicado en Madrid en 1668 (fig. 10).

El grabado es similar a otros realizados por Villafranca como por ejemplo el de Jerónimo de Mascarenhas, fechado en 1649, si bien éste presenta una orla diferente enmarcando su figura, inspirada en otros grabados de Cherubino Alberti. La orla que enmarca el retrato de Montalto se inspira en las realizadas por Van Kessel para adornar los cobres que encargó a diversos artistas sobre la historia de su familia. El grabado se asemeja a otro abierto por Jonas Suyderhoef y Peter Soutman según un original de van Dyck que representaba a su primo Francisco de Moncada, marqués de Aytona¹²⁸.

Otro encargo de interés es el que le hizo al pintor Alonso del Arco, consistente en restaurar y repintar setenta retratos de la genealogía de la casa de Moncada por lo que pagó 2.200 reales¹²⁹. Del Arco fue uno de los pintores españoles de la segunda mitad del siglo XVII que trabajó en el ámbito madrileño con una abundante producción pictórica de desigual calidad¹³⁰. Discípulo de Antonio de Pereda, Palomino destacó de él sus dotes como retratistas aludiendo a los retratos que hizo de los generales de la orden de San Juan de Dios y de la Merced Calzada, además de retratos reales y de personajes afines a la corte. La elección de Moncada se justifica en el hecho de querer enviar de vuelta a Sicilia los cuadros de sus antepasados en perfecto estado. De hecho, comisionó a Aparicio Pérez Carretero para que hiciera el porte con las diez cajas que contenían los retratos desde Madrid a Alicante y desde esta ciudad embarcarían para la isla italiana¹³¹.

La dispersión del patrimonio artístico del cardenal-duque

El cardenal-duque murió el 4 de mayo de 1672. Días antes, el 9 de abril, había dictado sus últimas voluntades en Madrid ante el notario Francisco de Morales, en presencia de Pedro Fernández de Miñano, del Consejo Real y de Hacienda y del VIII duque de Medinaceli que firmó en lugar del cardenal por encontrarse demasiado debilitado¹³². Con posterioridad se hizo un inventario de bienes y una tasación de los mismos¹³³. El testamento muestra la vinculación del cardenal con tierras italianas, al expresar su deseo de ser enterrado en la cripta familiar del convento de San Domenico Maggiore de Nápoles. Expone sus lazos con algunas órdenes religiosas, franciscanos, carmelitas, agustinos y, en especial, con los capuchinos de Valencia. En el capítulo de gastos se evidencia las cantidades de dinero gastado en los puestos que venía

Pedro de Villafranca”, *Locus Amoenus*, nº 2 (1996), pp. 175-180. Mark McDONALD, “Pedro Perret and Pedro de Villafranca y Malagón, Printmakers to the Spanish Hapsburgs”, *Melbourne Art Journal*, nº 4 (2000), pp. 37-51. Rafaella PILO, “Three engravers at the service of a Sicilian Cardinal: De Noort, Villafranca, Clouwet and the creation of an unforgettable political Portrait, 1644-1668”, *Ars Longa*, nº 22 (2013), pp. 159-166.

¹²⁸ Jahel SANZSALAZAR, “Van Dyck: Noticias sobre los retratos ecuestres de Francisco de Moncada, marqués de Aytona y su procedencia en el siglo XVII”, *Archivo Español de Arte*, t. 79, nº 315 (2006), pp. 320-332.

¹²⁹ AFCMS, leg. 4509, 3 de abril de 1669, fol. 509. Textualmente dice el documento *haber aderezado y vuelto a pintar donde estaban mal parados*.

¹³⁰ Natividad GALINDO SAN MIGUEL, “Alonso del Arco”, *Archivo Español de Arte*, t. 45, nº 180 (1972), pp. 347-386. Carlos NIETO SÁNCHEZ y Álvaro PASCUAL CHENEL, “Una nueva pintura inédita de Alonso del Arco. Estudio iconográfico y documental”, *Archivo Español de Arte*, t. 84, nº 334 (2011), pp. 171-176, <http://dx.doi.org/10.3989/aearte.2011.v84.i334.465>. La extensa y dispersa bibliografía de este pintor puede consultarse en este artículo.

¹³¹ AFCMS, leg. 4509, 25 de agosto de 1669, fol. 576.

¹³² El testamento en Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), *Testamento de Luis de Moncada y Aragón duque de Montalto*, Tomo 10855, fols. 120 r.-133v y bis. Publicado por BURK y CHERRY, 1997, vol. II, p. 1658 y SCALISI, 2006, pp. 155-160. El testamento se conserva también en AFCMS, leg. 478, *Testamento otorgado en Madrid ante don Francisco de Morales por don Luis de Moncada y Aragón, cardenal de la Santa Iglesia de Roma, caballero del Toisón de Oro, del Consejo de Estado y Mayordomo Mayor de la Reina*, el 29 de abril de 1672.

¹³³ AHPM, 4 de mayo de 1672. Tomo 10855, fols. 136r-260r, IVI. La tasación en Tomo 10855, 20 de septiembre de 1672, fols. 261r-521r.

desempeñando en la corte, entre ellos los 98.000 escudos de moneda de Sicilia que se había desembolsado el año anterior (1671) “en atención a las precisas necesidades y gastos del servicio de Su Magestad”.

Las ochocientas páginas del testamento dan una detallada descripción de todos sus bienes artísticos, deduciéndose que parte de la colección fue heredada de su padre Antonio de Moncada, al reconocerse obras que formaron parte del inventario que se hizo en el palacio palermitano de Ajutamicristo en 1628¹³⁴. Montalvo vinculó parte de su colección al mayorazgo, para que se colocasen en el cuarto nuevo del citado palacio de Palermo, con el fin de perpetuar el esplendor de su casa y sucesores. Aparte de los retratos, el inventario contiene una gran colección de pinturas de otros géneros que fue tasada por el pintor Juan Carreño de Miranda¹³⁵. El mayor número de obras se corresponde con pintura religiosa entre ellas una *Virgen de la Soledad* rodeada de diamantes que tenía en la habitación donde murió y que era un tema presente en la colección de Luisa de Moncada¹³⁶. La colección mostraba además una predilección por los temas riberescos y algunas santas como Santa Teresa de Ávila, Santa Rosalía, Santa Brígida, Santa Rosa de Lima y María Magdalena.

De otros géneros pictóricos destacan las escenas de batallas, los cuadros de paisaje, las perspectivas, los cuadros de ramilletes de flores, arquitecturas, algunas *vanitas* que incluyen calaveras con flores, cuadros de pájaros y papagayos, cuadros de filósofos, algunos retratos de papas, de reyes de Nápoles y de España, de don *Juan de Austria*, alguno anecdótico como el que representa un *Encierro de toros en la Puerta de la Vega*, algunas vistas de Madrid como la *Vista de la Casa de Campo* o la del *Prado de San Jerónimo*. La pintura de carácter mitológico es la menos representada, como el cuadro de *Ticio* que se relacionó con Ribera, el de *Apolo y Marsias*, el de *Venus con sus ninfas*, el de *Pan y Siringa*, el de *Apolo y Marsias*, *Adonis y Cupido* y el de *Venus, Cupido y Psique*.

Gran parte de los bienes del cardenal se vendieron en pública almoneda que se inició el 10 de diciembre de 1672 y prosiguió con varias interrupciones hasta 1683¹³⁷. Los tasadores fueron, además del ya citado pintor de cámara, Juan Carreño de Miranda, Manuel Mayers para la plata, Adrian Joyen y Juan Baptista Vellero para los libros, Antonio López para los tejidos y vestidos, el maestro bordador Felipe Celestino para los tejidos labrados, el maestro Andrés Salgado para los tapices, el vidriero José Rota para los cristales, la porcelana y la cerámica, el maestro ebanista Juan de Suazo para los escritorios, las camas, los muebles incrustados y los relicarios, el maestro entallador Francisco de Burgos para las mesas y sillas, el maestro de coches Bartolomé Doblado para las camas con baldaquino además de los encargados de tasar las garniciones, los objetos de metal o de piedra, pieles, guantes, etc.

Gran parte de la nobleza madrileña acudió a la subasta. Entre ellos se destaca la presencia del Almirante de Castilla, don Juan Tomás Enríquez de Cabrera que adquirió un cuadro grande de *Santa Teresa* atribuido a Andrea Vaccaro (2.000 reales), otro de *Santa Teresa sacando a una mujer de un pozo* (1.800 reales), un *San Sebastián* (300 reales), un *San Simón* (200 reales); varios de temas mitológicos como *Adonis y Cupido* (550 reales), *Pan y Siringa* (500 reales), *Apolo y Marsias* (500 reales), un *Memento Mori* (66 reales) y un *Filósofo con un compás en la mano sobre un globo* que estaba atribuido a Ribera (250 reales), dos retratos del *duque de Calabria* (700 y 300 reales) y varios *paisajes* (150, 300, 630 reales). El almirante

¹³⁴ SCALISI, 2006, p. 112. En concreto se hace alusión a un cuadro que representa a *Baco* y a otro de *Venus y Cupido*.

¹³⁵ BURKE y CHERRY, 1997, vol. II, p. 1610.

¹³⁶ SCALISI, 2008, p. 189, n. 296. La autora cita concretamente un San Genaro, 3 San Sebastián, 4 Magdalenas, 3 San Jerónimo, 3 San Francisco, 4 Ecce-Homo, 3 Huidas a Egipto, 3 Virgenes y dos con el Niño en brazos, un San José, un Jesús con la cruz de Faciponte, uno con cráneo y otro con santos, una Matanza de los Inocentes y un Nacimiento.

¹³⁷ APNM, *Almoneda de Luis Moncada y Aragón duque de Montalvo dado en 10 de diciembre de 1672* Tomo 10.855, folios 522r-756r. En este documento se fecha el final de la almoneda en 1679 y está publicado por BURKE y CHERRY, 1997, vol. II, p. 1.610 y por SCALISI, 2008, pp. 161-163. Sin embargo en la documentación existente en el AFCMS existen ventas hasta 1683 en AFCMS, leg., 5095, 1672-1683. *Venta de las alaxas de la testamentaría del cardenal mi Señor siendo depositarios D. Diego de Porras y D. Juan Baptista Galiano*.

de Castilla compró, además, una gran cantidad de cortinajes, reposteros, sobremesas, colgaduras y varias piezas de plata por un valor total de 69.325 reales¹³⁸.

Otro colecciónista que participó en la subasta fue don Gaspar Méndez de Haro, III marqués de Eliche¹³⁹, adquirió un cuadro de *Santa Brígida* (400 reales), otro de la *Virgen con el Niño Jesús* (600 reales), cuatro *países* sobrepuertas (220 reales) y un *San Sebastián y cuatro países* (770 reales). El marchante Carlos Verbeque adquirió un cuadro grande de *San Francisco en la zarza* (1.200 reales), un *retrato del rey de Francia* de medio cuerpo (150 reales) y una tabla de la *Huida a Egipto* (300 reales). El comprador Juan Antonio María de Molina que adquirió cuatro pinturas que representaban a filósofos (650 reales), otros siete filósofos de cuerpo entero sin marco (1.700 reales) y un retrato de un filósofo con un papel en la mano sentado en una silla con un marco negro (250 reales)¹⁴⁰.

Entre los cuadros más cotizados se encuentran los de perspectivas. Juan de Vega pagó un total de 1.700 reales por seis pinturas de ese tema y Juan González de Abarca 564 reales por otros dos¹⁴¹. Otra partida relevante fueron los cuadros de *países* y de flores. Entre los primeros se cuenta a Domingo Garibaldo que compró cinco pinturas de esta temática (1.100 reales), Jerónimo de Nicoles compró cuatro por 1.050 reales o Antonio de Arce que todavía en 1681 adquiere dos cuadros de *países* por 96 reales. La pintura de género de flores y frutos fue adquirida por Julio Gallo que pagó 588 reales por nueve cuadros de ramilleteros de flores y otros dos bodegones con frutas y flores por 160, el Vicecanciller que adquirió un cuadro grande de una guirnalda de flores con niños (600 reales) y Jerónimo de Nicoles que compró una *vanitas* de una guirnalda de flores con una calavera¹⁴².

La partida más relevante la constituyó la extensa lista de pintura religiosa cuyo valor oscila mucho dependiendo de varios factores (calidad, tamaño, temática y marco). Los cuadros de mayor valor fueron la *Degollación de San Genaro* (2.300 reales) comprada por Jerónimo Nicoles, los de la vida de *Santa Teresa*, comprados por Juan Bautista de Chambre (3.300 reales) y siete láminas de la misma temática con sus marcos de peral y perfiles dorados (9.100 reales) y otros dos cuadros titulados *Milagros de Santa Teresa* comprados por Pedro Miñano (800 reales). Otra partida grande de cuadros religiosos la compró el conde de Rivera pagando un total de 3.380 reales por ocho lienzos más dos pinturas de tema profano, una *Cleopatra* y una *Venus y Cupido*¹⁴³.

Uno de los mayores compradores dentro del círculo nobiliario y político fue el VII duque de Alba que compró objetos de plata, muebles, onzas de ámbar, un biombo de navíos y cañas por el que pagó 3.700 reales además de las dos medianas puertas del oratorio de madera de nogal ribeteadas en oro por las que pagó 170 reales; o el embajador de Génova quién compró el *Encierro de toros en la Puerta de la Vega* (612 reales), una *Vista de la Casa de Campo* y otra del *Prado de San Jerónimo* (612 reales) más un cuadro grande de *Diana cazadora* (367 reales), dos esculturas sicilianas una de *San Bartolomé con dos sayones* (1.059 reales) y otra de *San Sebastián con dos sayones* (1.049 reales) y Diego Montoro que compró dos estatuas de bronce que representaban el *Bautismo de Cristo y un ángel* (2.600 reales)¹⁴⁴.

Se vendieron un total de doscientas diecisiete pinturas a las que se añaden los tres biombos pintados de perspectivas y flores, de retratos de la Casa de Moncada y de mapas y columnas más el ya aludido del duque de Alba¹⁴⁵. De esta forma la gran colección del cardenal quedó reducida en gran parte, aunque per-

¹³⁸ AFCMS, leg. 5095, 1672-1682. *Venta de las alaxas...*, fols. 12, 16 y 152.

¹³⁹ Marcus BURKE, *Private collection of Italian art in seventeenth-century Spain*, Ann Arbor, vol. I, University Microfilms International, 1985, pp. 101-201 y vol. II (1985), docs. 3.1-3.12 y 4.1-4.14d; BURKE y CHERRY, 1997, vol. I, pp. 462, 726, 815 y 830.

¹⁴⁰ AFCMS, leg. 5095, 1672-1682. *Venta de las alaxas....*, fols. 21-23 y 179.

¹⁴¹ AFCMS, leg. 5095, 1672-1682. *Venta de las alaxas....*, fols. 34 y 203.

¹⁴² AFCMS, leg. 5095, 1672-1682. *Venta de las alaxas....*, fols. 35, 71, 73-74, 135, 212, 216 y 227.

¹⁴³ AFCMS, leg. 5095, 1672-1682. *Venta de las alaxas....*, fols. 36, 67, 91-92, 135-136, 166, 200, 202, 204, 207 y 223.

¹⁴⁴ AFCMS, leg. 5095, 1672-1682. *Venta de las alaxas....*, fols. 97, 153, 164 y 186.

¹⁴⁵ AFCMS, leg. 5095, 1672-1682. *Venta de las alaxas....*, fols. 19, 40 y 100.

manecieron en la casa de Montalto las obras vinculados al mayorazgo, algunas de las cuales las vendió el citado don José Álvarez de Toledo, en la subasta del 21 de abril de 1870 celebrada en el Hôtel Drouot de París¹⁴⁶. Allí salió una parte relevante de porcelanas, tapices y cuadros aunque algunos quedaron en posesión de la familia, comprados por el propio duque de Medina Sidonia. En esa subasta se vendieron también dos cuadros de Claudio Coello, los dos bocetos de los retratos del Rey Carlos II y del sacerdote que le presenta la custodia con la Sagrada Forma, del célebre cuadro *La adoración de la Sagrada Forma*, de la sacristía de la basílica escurialense. Aunque parte de la pintura quedó en poder del duque no ocurrió lo mismo con los tapices que tuvieron una extraordinaria venta, perdiéndose una de las colecciones de tapices mejores de Europa¹⁴⁷. De la venta quedó un resultante de 156.965 francos que se pagaron al duque de Medina Sidonia tras descontar 81.165 de sus propias adjudicaciones¹⁴⁸.

La colección del cardenal Moncada empezó a dispersarse en el siglo XVIII por matrimonios y testamentarías, pasando a distintas casas nobiliarias españolas. Puede afirmarse que la venta realizada en París en 1870, en la que todavía figuran obras encargadas por el cardenal, es el colofón de lo que fue una de las más importantes colecciones nobiliarias del siglo XVII, expresiva de las relaciones entre Italia y España.

FÁTIMA HALCÓN es Profesora Titular de Historia del Arte del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla. Sus líneas de investigación están centradas en el arte barroco español y las relaciones artísticas entre España, América e Italia. Autora de libros, capítulos de libros y artículos basados en el análisis y estudios de la arquitectura y la retablierística de los siglos XVII y XVIII. Formó parte del proyecto “Urbs and civitas: cityviews in Spain and Latinoamerica, 1500-1759” patrocinado por la Getty Trust y becada por la Dirección de Asuntos Culturales de la Secretaría de Relaciones Exteriores de México durante un curso académico.

Email: fhao@us.es

FRANCISCO J. HERRERA GARCÍA es Profesor Titular del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Sevilla. En la actualidad desarrolla investigaciones relacionadas con el arte barroco en Andalucía y América, así como referidas a las relaciones artísticas entre España e Italia. Es miembro del proyecto I+D del Ministerio de Educación y Ciencia “El pleno barroco en la escultura andaluza e hispanoamericana” (2014-2017) (HAR2013-43976-P). Ha publicado más de sesenta trabajos referidos a escultura, arquitectura y retablos, en distintas revistas nacionales e internacionales, así como en actas de congresos y libros.

Email: fjherrera@us.es

¹⁴⁶ Se vendieron gran parte de las tapicerías más los veinte cobres que sirvieron de modelo. Ver Biblioteca Nacional de España (BNE), Caja 122, 13, *Catalogue des tableaux anciens, porcelaines de Sèvres, de Saxe et de Chine, bonheur du jour; tapisseries provenant du feu M. le Marquis de Villafranca*, Paris, Hôtel Drouot, 1870, salle 1, lot. 32. AFCMS, leg. 4809, 21 de abril de 1870.

¹⁴⁷ DEMARCEL, GARCÍA CALVO y BROSSENS, 2007, pp. 324-315.

¹⁴⁸ AFCMS, leg. 4809. Registrado en París el 2 de mayo de 1870, fol. 179r, caso 5. Firmado, Huert.

Francisco de Herrera el Mozo, un artista al servicio de Carlos II

Francisco de Herrera el Mozo, an artist at the service of Carlos II

Antonio García Baeza
Universidad de Sevilla

Fecha de recepción: 5 de octubre de 2016
Fecha de aceptación: 30 de junio de 2017

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 28, 2016, pp. 141-152
ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<https://doi.org/10.15366/anuario2016.28.007>

RESUMEN

La entrada del pintor Francisco de Herrera el Mozo a las órdenes de Carlos II no fue sencilla y aún menos su desarrollo profesional en el seno de esta institución. Lastrado por su procedencia y contando con la enemistad de algunos compañeros, tuvo que labrar su acceso y ascenso a través de las distintas idas y venidas de la política. Hasta acaparar los cargos de pintor de su majestad, furriera y maestro mayor de Obras Reales. Llegando al punto de convertirse en un profesional de referencia.

PALABRAS CLAVE

Arquitectura. Pintura. Escenografía. Academia. Barroco Pleno.

ABSTRACT

The incorporation of the painter Francisco de Herrera, known as “el Mozo”, under the direction of Carlos II was not easy and even less so his professional development within this institution. Undermined by his origin and confronted with some of his colleagues, he had to search for his own access and decline through the political ups and downs until he finally became His Majesty the King's painter, “furriera” or housemaker and Master of Royal works; reaching the point of becoming a referent in his field.

KEY WORDS

Architecture. Painting. Scenery. Academy. High Baroque.

Apenas nada se conoce de la estancia del pintor Francisco de Herrera el Mozo en Roma más allá de que, a su vuelta a Madrid en 1653, trajo consigo los modos de una nueva estética y la intención de alcanzar la consideración de artista en el sentido ‘moderno’ del término –trabajador intelectual, libre de las cargas y estrecheces gremiales–, un perfil profesional que no tenía cabida en el sistema estamental hispano, a menos que fuese el monarca quien privilegiase al individuo a título personal.

Al poco de su regreso Herrera tuvo la oportunidad de mostrar públicamente las habilidades adquiridas gracias al encargo del lienzo que debía presidir el retablo mayor de la capilla de los carmelitas descalzos. La presentación de la *Apoteosis de San Hermenegildo* no dejó indiferente a colegas, comitentes y fieles que se vieron epatados por un nuevo lenguaje teatral y etéreo hasta entonces desconocido en las artes his-

panas. Había llegado el Pleno Barroco¹. Con este gesto el maestro consiguió captar la atención del entorno palaciego, pero no pudo recoger los frutos del éxito pues tuvo que apartar sus aspiraciones debido a que la repentina muerte de su afamado padre le obligó a trasladarse a Sevilla para resolver ciertos problemas hereditarios. Lo que en principio previó como una estancia temporal, se convirtió en un exitoso lustro en el que llegó a abrir obrador y una academia pública de dibujo junto a Murillo. Hasta que, tras fallecimiento de Velázquez, en el verano de 1660², partió de vuelta a la villa del Manzanares donde su fama creció como diseñador de pinturas murales al introducir formas compositivas cortonescas frente a las *quadraturas* boloñesas que venían realizándose. Este tipo de labores le valió su primer contacto directo con la Casa del Rey que le encargó la decoración mural de la basílica de Nuestra Señora de Atocha: “Discurriendo el señor Phelipe Quarto con don Sebastián de Herrera quién le pintaría, le dixo el rey a don Sebastián: –‘Me han dicho que ay vn pintor de vuestro apellido que tiene habilidad para esto’. A lo que respondió: –‘Sí, señor. Lo hará muy bien’. Y, en esta conformidad, fue elegido para dicha obra”³.

Pintor del rey

Tras la muerte de Felipe IV el reino devino en un periodo de inestabilidad permanente que se tradujo en constantes reorganizaciones de la administración, incluido el entorno artístico. En este ir y venir se incorporó Juan Carreño de Miranda a la Corte como pintor del rey, ayuda de furriera de palacio y, finalmente, pintor de cámara⁴; cargo que asumió en detrimento de Francisco Rizi, quien entendió la resolución como una afrenta, alejándose inmediatamente de la capital. Esta coyuntura fue utilizada por Herrera para labrarse un espacio en el contexto cortesano gracias al diseño de ceremonias regias. Para ello sólo le hizo falta una primera propuesta escénica, a fines de 1672 –una vez la Corte había levantado el veto sobre el teatro–, para convertirse en un profesional imprescindible. Este contundente éxito, y la cuidadosa solicitud que había mostrado en la adaptación de la Capilla Real de la Catedral de Sevilla⁵, le valieron la merced “de la plaza de pintor que está vaca por promoción de Juan Carreño a la de cámara”, que le fue otorgada por Mariana de Austria mediante decreto expedido el 12 de noviembre de este mismo año⁶. Una orden dispuesta en atención a los méritos y buenas prendas con los que había servido a la Corona.

Este proceso, sin embargo, se frustró cuando la Junta de Obras y Bosques dio cuenta, tras estudiar la solicitud, de que el maestro asturiano aún ostentaba el puesto de cámara junto al que se suponía vacante para Herrera, por gracia de la propia Reina de 31 de mayo precedente⁷. De tal manera que, habiendo pagado los descargos para el derecho de ambas virtudes, reunía en su persona ambas plazas con sus correspondientes prebendas, a saber, 20 ducados mensuales por el primer cargo y 72.000 maravedís anuales por el segundo⁸. Así

¹ Alfonso Emilio PÉREZ SÁNCHEZ, *Pintura barroca en España (1600-1750)*, Madrid, Cátedra, 2010, p. 296.

² Antonio GARCÍA BAEZA, *Entre el obrador y la academia: La enseñanza de las artes en la Sevilla del Seiscientos*, Sevilla, ICAS, 2014, pp. 171-172.

³ Antonio PALOMINO VELASCO, *El parnaso español pintoresco laureado*, tomo III, Madrid, Viuda de Juan García Infanzón, 1724, pp. 412-413; MARQUÉS DEL SALTILLO, “Efemérides artísticas madrileñas del siglo XVII”, *Boletín de la Real Academia de la Historia*, nº CXX (1947), p. 628.

⁴ 1671, junio, 2. Palacio. *Nombramiento de Juan Carreño Miranda como pintor de cámara*. Archivo General de Palacio (AGP), Cédulas Reales, libro XV, ff. 389v-390.

⁵ Antonio GARCÍA BAEZA, “«Un mal paño muy viejo y roto». Francisco de Herrera el Mozo y la reforma de la Capilla Real de Sevilla”, *Laboratorio de Arte*, 28 (2016b), pp. 167-185, <http://dx.doi.org/10.12795/LA.2006.i.01.08>.

⁶ 1672, noviembre, 25. Madrid. *Bosquejo de carta destinada a Bernardino de Arando sobre los impedimentos que no permiten promocionar Francisco de Herrera a la plaza de pintor del rey*. Archivo General de Palacio (AGP), Secc. Personal, caja 2.637, exp. 16, [f. 1v].

⁷ 1672, julio, 16. *Imposición del pago a Juan Carreño Miranda por las plazas de pintor del rey y pintor de cámara*. AGP, Cédulas Reales, lib. XV, ff. 410-410v.

⁸ 1672, noviembre, 25. Madrid. *Bosquejo de carta..., doc. cit., f. [1v]*; 1675. Madrid. *Cuentas y liquidaciones*. AGP, Adm. Gen., caja 9.408, exp. 3, f. 879 [2v].

se lo hizo saber Bernardo de Arando, secretario del Rey, a la Regente contemplando una solución: ya que esta anomalía técnica impedía disponer de una plaza ocupada por su legítimo dueño, existía la posibilidad de que, si la voluntad real persistía, la Hacienda Real asumiese el gasto de un nuevo trabajador⁹.

La solicitud quedó en estudio mientras la temporada de teatro invernal se reanudó con el Mozo al frente de la escena. Para cuando se guardaron los decorados llegó la noticia del fallecimiento de la emperatriz Margarita, quedando el pintor encargado del acondicionamiento de la Capilla Real y del diseño del túmulo para sus exequias¹⁰. La exitosa resolución de todos estos proyectos, junto al bajo coste y vistosidad de sus diseños, lo encumbraron como creador de ceremonias. No en vano, según Juan de Tejada –canónigo de la Catedral de Sevilla y emisario en Madrid de la causa de San Fernando–, en Palacio se le conocía por “conseguir por quattro, verbi gratia, lo que por ocho no se auía de hacer tan bueno”¹¹. Lo que llevó a la Corona a volver a insistir en la necesidad incluir al maestro en el equipo técnico del Alcázar. Una candidatura que anduvo respaldada por el IX duque del Infantado, como nuevo mayordomo mayor, Sebastián de Herrera Barnuevo, maestro mayor de Obras Reales, y Juan Carreño.

La nueva documentación que aportamos induce a pensar que, desde la primera petición regia, nunca cesó el empeño de incluir al sevillano en el equipo cortesano. Así se explica cómo el 2 de mayo de 1673, mientras el pintor remataba el túmulo imperial, el Consejo de Hacienda reclamó a los pagadores de Obras Reales el descuento de 36.000 maravedís que debían sustraérsele, en concepto de media anata, de los primeros pagos que le fuesen realizados después de que se le hubiera otorgado la “plaça de pintor (de la reyna, nuestra señora)”¹². Requerimiento que se hizo efectivo el 6 de julio cuando Andrés Díaz Román, custodio de los libros de este impuesto, recibió la certificación de que dicho despacho se realizaría mediante el descuento automático del sueldo adquirido en virtud de “la merced que su magestad le a hecho de la plaza de pintor suio”¹³. Una solución que parece fue temporal pues, durante la rutina del verano, las trabas legales se resolvieron, hasta el punto de que el 24 de agosto la Regente despachó una nueva real cédula por la que le adjudica la “plaza de pintor del rey, mi hijo. Y así os mando que, como tal, os ocupéis en lo que se os ordenare de vuestra profesión y oficio”. Una diligencia que atendía, nuevamente, a la habilidad, suficiencia “y partes de vos (sic)” demostrada en el ejercicio del arte de la pintura. Esta orden poseía un carácter retroactivo, dándose por iniciada el 12 de noviembre del año anterior, fecha de la primera merced.

Francisco de Herrera cuenta a partir de entonces con un sueldo equivalente al de sus colegas –72.000 maravedís anuales–, estando obligado a resolver todo lo que le fuese encomendado como pintor y pagándosele las obras que se le concertasen según el precio en que fuese tasado¹⁴. Esta misma jornada se oficializó el puesto con el refrendo de la Reina delegado en Bernardino de Arando, así como el de varios miembros de la Junta de Obras y Bosques, y la rúbrica del veedor y contador de las obras del Alcázar de Madrid; tomando razón del acto el secretario del Registro de Mercedes, Juan Terán de Monjaraz. Siendo efectiva la gracia de manera automática, pues, como puntualiza la documentación, ya se habían abonado con anterioridad –cuando fue nombrado pintor de la reina– la mitad de los gajes del derecho de media añada al que estaban sometidos todos los juros de merced desde 1640.

⁹ 1672, noviembre, 25. Madrid. *Bosquejo de carta...,* f. [1v].

¹⁰ Adelaida ALLO MANERO, *Exequias de la Casa de Austria en España, Italia e Hispanoamérica*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1993, 731-733. Antonio GARCÍA BAEZA, “La polifacética figura de Francisco de Herrera Inestrosa, el Mozo”, Tesis Doctoral, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2016a, pp. 346-357.

¹¹ [1671, octubre]. Madrid. *Informe de Juan de Tejada que acompaña a diseños de urna y retablo remitidos a la Diputación del Santo Rey.* ACS, Varios VIII, San Fernando, leg. 10.735, ff. [1v]-[2v].

¹² 1673, mayo, 2. Madrid. *Obligación de Francisco de Herrera de pagar media añada por su puesto de pintor de la reina.* AGP, Secc. Personal, caja 2.637, exp. 16.

¹³ 1673, julio, 6. Madrid. *Certificación notarial sobre la devolución de media añada de Francisco de Herrera.* AGP, Secc. Personal, caja 2.637, exp. 16, f. 1v.

¹⁴ 1673, agosto, 24. *Nombramiento de Francisco de Herrera como pintor del Rey.* AGP, Cédulas Reales, lib. XV, ff. 461-461v.

A partir de entonces Herrera participó del discurso artístico de la Corte con pleno derecho, viéndose elevado a la cota más alta de su profesión y a un nuevo estatus. Como tal percibió el 31 de agosto su primer salario, junto a Rizi, Dionisio Mantuano y Carreño¹⁵. Cuantía que no recibiría hasta dos años más tarde¹⁶, un plazo habitual dentro del desfase económico de Palacio. En el uso de esta plaza siguió encargándose de la dirección plástica del ceremonial del Alcázar, dejando aparcada la pintura en gran medida. Pero su genio aún aspiraba a más.

Maestro mayor de Obras Reales y ayuda de furriera de Palacio

Con el nuevo cambio de gobierno, cuando Fernando de Valenzuela asumió la administración del reino, la construcción se convirtió en una de las principales iniciativas de Estado. La primera medida que tomó el ‘Duende de Palacio’ para acabar con las reservas económicas, políticas y técnicas que venían trabando la fábrica real fue conseguir que la Regente le proclamase superintendente de la Junta de Obras y Bosques, extinguiendo los cargos de veedor y contador¹⁷. Seguidamente, a raíz de la muerte de Gaspar de la Peña el 1 de junio de 1676, impuso al arquitecto José del Olmo –profesional afín a sus ideas– al frente de la maestría mayor, frente a la figura de Bartolomé Hurtado de Mendoza, candidato natural al cargo¹⁸. El arquitecto, siguiendo las indicaciones de su contrato, se apresuró a cerrar la plaza de armas del Alcázar con unas nuevas cocheras, un arco de entrada y una galería cubierta que enlazaba la Torre Dorada con las Caballerizas Reales¹⁹. También concluyó la fachada principal del inmueble dotándola de una portada dedicada a Carlos II²⁰ que remató, simbólicamente, con la escultura ecuestre de Felipe IV de Pietro Tacca. Al tiempo que inició otras obras en las diferentes casas del rey.

Este frenético movimiento constructivo se vio truncado por la entrada de Juan de Austria en la capital y su nombramiento como primer ministro el 23 de enero de 1677; con el consecuente exilio de la Reina en Toledo y la persecución de Fernando de Valenzuela y sus simpatizantes. José del Olmo, que había tomado partido por el marqués de Villasierra, fue apresado el 2 de agosto acusado de la ruina de un puente del Pardo 2 años antes²¹: «*caído su jefe, se le prendió <al arquitecto> por orden de su alteza cuando se hallaba en los jardines del Buen Retiro jugando a los trucos con el Rey, a cuya servidumbre estaba adscrito como ayuda de furriera*»²².

El bastardo también realizó su propio ajuste de la administración, erradicando todo gasto superfluo y disminuyendo el número de cargos y prebendas. Y, además, –como los símbolos tienen importancia– ordenó bajar la imagen ecuestre de su progenitor de la fachada del Alcázar²³, tocando tierra el 25 de abril,

¹⁵ 1675. Madrid. *Cuentas y liquidaciones*. AGP, Adm. Gen., leg. 9.408, exp. 3, f. 879 [4]-880 [1].

¹⁶ 1675, agosto, 13. Madrid. *Jornales de los ordinarios que sirven el Alcázar y casa reales del Campo y el Pardo de 1673 y 1674*. AGP, Adm. Gen., leg. 711, [s.f.].

¹⁷ Beatriz BLASCO ESQUIVIAS, “Sobre el debate entre arquitectos profesionales y arquitectos artistas en el barroco madrileño. Las posturas de Herrera, Olmo, Donoso y Ardemans”, *Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte*, nº 4 (1991), p. 161; 1675, febrero, 10. *Nombramiento de Fernando de Valenzuela como superintendente de Obras Reales*. AGP, Cédulas Reales, lib. XVI, ff. 4-4v; 1675, septiembre, 23. *Fin de los cargos de veedor, contador y pagador, y nombramiento de un cajero y un cobrador*. AGP, Cédulas Reales, lib. XVI, ff. 19v-20.

¹⁸ Virginia TOVAR MARTÍN, *Arquitectos madrileños de la segunda mitad del siglo XVII*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1975, pp. 251 y 263; Beatriz BLASCO ESQUIVIAS, 1991, pp. 161-162, nota 6.

¹⁹ Beatriz BLASCO ESQUIVIAS, *Arquitectos y tracistas (1536-2700): El triunfo del Barroco en la Corte de los Austrias*, Madrid, CEEH, 2013, p. 343.

²⁰ 1674-1675. *Cuentas y liquidaciones*. AGP, Adm. Inmuebles, caja 9.408, exp. 3, p. 872[1]: 31 de enero de 1675 liquidación de los balaustres y el escudo de piedra para la fachada; 13 de junio libranza para el dorado y estofado los escudos de las hojas de la puerta de nogal por Clemente de Ávila.

²¹ BLASCO ESQUIVIAS, 1991, pp. 162-163, nota 9; BLASCO ESQUIVIAS, 2013, p. 347.

²² Recogido en TOVAR MARTÍN, 1975, p. 232; BLASCO ESQUIVIAS, 1991, pp. 160-161; BLASCO ESQUIVIAS, 2013, pp. 345-346.

²³ Jesús SÁENZ DE MIERA, “El reinado de Carlos II y la terminación del Alcázar”, en F. Checa, *El Real Alcázar de Madrid: Dos siglos de arquitectura y colecciónismo de la Corte de los reyes de España*, Madrid, Comunidad de Madrid, Editorial Nerea, 1994, pp. 165-166.

después de no pocas complicaciones, reubicándose en el Jardín de la Reina del Buen Retiro²⁴. No obstante, la lentitud y dificultad con que se acometió este ejercicio, en principio sencillo, sirvió a los detractores del bastardo para hacer mofa del asunto a través de cuantiosos panfletos²⁵. Y, lo que es más importante, evidenció la precaria situación en que se encontraba la dirección técnica de las Obras Reales.

Para entonces Bartolomé Hurtado, como aparejador primero, se había convertido en sustituto temporal de Olmo, acumulando en su persona los tres puestos de mayor responsabilidad edificatoria de Palacio. Una situación sin precedentes que pronto se vio insostenible, pues era inviable que pudiera atender *in situ* las obras con la atención debida, a la vez que dar respuesta las diversas causas judiciales abiertas; sin olvidar el menoscabo de información que suponía para el monarca y sus consejeros el hecho de disponer de una única opinión sin contraste: “siendo necesario egecutar luego los muchos reparos y obras que se necesitan en Palacio, como tengo dado cuenta a la Junta, y también los que es menester hacer en el Pardo, Torre de la Parada, Zarçuela y casas de los guardas, que todas se están cayendo”. Aún con todo, Hurtado tampoco podría ser recompensado económicamente por este ejercicio, puesto que los oficios del detenido estaban embargados hasta que no se aclarasen sus responsabilidades legales²⁶.

Para resolver la situación el nuevo Gobierno comenzó por restituir la estructura original de la Junta de Obras y Bosques devolviendo sus cargos a Gaspar de Legasa como contador y veedor, Melchor de Arce como pagador de obras del Alcázar, Juan de Espinosa como escribano de las mismas, Francisco Fernández Roza como contador de la razón general y Fermín Martínez como secretario²⁷. Sin embargo, la realidad jurídica de la maestría mayor no era tan obvia y requería de un mayor esfuerzo legal para su reversión²⁸; por lo que, aunque la situación creada no desagradaba a Hurtado, durante los meses de verano se buscó una solución que permitiera volver a poner a pleno rendimiento la máquina constructiva²⁹. En última instancia se halló un resquicio legal: José del Olmo nunca había formalizado su situación como maestro mayor o, al menos, no constaba en las secretarías. Al menos esa fue la conclusión de la pesquisa documental que se realizó ex profeso, en la que se dio fe de los tracistas que desde 1573 al presente habían pasado por el cargo y de cómo todos se habían sucedido con normalidad hasta que a la muerte de Gaspar de la Peña “hizo su majestad a Joseph del Olmo <maestro mayor>, de que no llegó a sacar despacho”³⁰. Es decir, el arquitecto no había pagado las tasas del derecho, ni había jurado el cargo, ni la Junta de Obras y Bosques había emitido la cédula que sancionase su designación³¹. Una realidad que,

²⁴ En los legajos 711 y 9.408 (exp. 10) de la Administración General del AGP se detalla la difícil bajada de la escultura. 1677, julio, 28. Madrid. *Bartolomé Hurtado tasa y mide la cantería que Rodrigo Carrasco coloca en el frontis de la portada del Alcázar*. AGP, Adm. Gen., leg. 9.408, exp. 10.

²⁵ Ramón MESONERO ROMANOS, *El antiguo Madrid: Paseos históricos-anecdóticos por las calles y casas de esta villa*, tomo 1, Madrid, Establecimiento tipográfico de don F. de P. Mellado, 1861, nota 47.

²⁶ 1677, junio, 3. [Madrid]. *Carta...*, doc. cit.

²⁷ 1677, mayo, 28. *Restitución de Gaspar de Legasa como contador y veedor de Obras Reales*. AGP, Cédulas Reales, lib. XVI, ff. 55v-59; 1677, julio, 31. *Nombramiento de Melchor de Arce como pagador de obras del Alcázar*. AGP, Cédulas Reales, lib. XVI, ff. 64-65v; 1677, julio, 31; *Nombramiento de Juan de Espinosa como escribano de obras del Alcázar*. AGP, Cédulas Reales, lib. XVI, ff. 67-69; 1677, agosto, 25. *Nombramiento de Francisco Fernández Roza como contador de la razón general de Obras y Bosques*. AGP, Cédulas Reales, lib. XVI, ff. 70-73; 1677, diciembre, 23. *Nombramiento de Fermín Martínez como secretario segundo de la Junta de Obras y Bosques*. AGP, Cédulas Reales, lib. XVI, f. 83.

²⁸ 1677, junio, 3. [Madrid]. *Carta...*, doc. cit., f. [1v].

²⁹ Hemos de aclarar que parte de la documentación que utilizamos a continuación sobre la defenestración de José del Olmo y la llegada de Francisco de Herrera a la maestría ha sido reseñada con anterioridad por Beatriz Blasco (“El Maestro Mayor de Obras Reales en el siglo XVIII, sus Aparejadores y su Ayuda de Trazas”, en *El Real Sitio de Aranjuez y el arte cortesano del siglo XVIII*, Madrid, Patrimonio Nacional (catálogo de exposición), 1987, pp. 271-286) (1991, pp. 163-165, nota 11). Estudios a los que nos remitimos. En todo caso, estos papeles han sido nuevamente transcritos y analizados para la ocasión y se acompañan de nuevas aportaciones documentales que ahondan en los temas expuestos.

³⁰ [1677]. [Madrid]. *Informe anónimo sobre la sucesión de maestros mayores de Obras Reales desde 1573 hasta el presente*. AGP, Adm. Gen., leg. 711.

³¹ BLASCO ESQUIVIAS, 2013, p. 348.

entendemos, se debió al nulo interés de la superintendencia de Valenzuela por las obligaciones burocráticas.

La nueva dirección de Obras Reales se aferró a esta falta de refrendo como *leitmotiv* que deslegitimaba al madrileño³², llegándose a borrar todo atisbo de sus años al frente de la institución³³. Además, para mayor eficacia, al recurso jurídico le acompañó una campaña de des prestigio profesional instigada por las altas instancias que ordenaron retasar y reconocer todas y cada una de las obras que se habían realizado bajo sus órdenes³⁴. Comenzándose un proceso de destitución que fue encargado por el primer ministro a Íñigo Melchor Fernández de Velasco, condestable de Castilla y superintendente, con el fin de despejar el camino a un nuevo candidato. No sucedió lo mismo con el cargo de aparejador segundo, que también ostentaba el arquitecto, por haber contado esta posibilidad con el voto en contra del marqués de la Guardia³⁵.

Depuesto Olmo se procedió a una nueva consulta para ocupar la maestría. Según argumentó el condestable la selección de los candidatos correspondía protocolariamente a su majestad, mientras que se reservaba a la Junta de Obras y Bosques su elección definitiva. Por el contrario, algunos miembros de la institución razonaron que –según se contemplaba en un documento histórico de la secretaría no refrendado– la consulta de los oficios del Alcázar correspondía únicamente a la Junta, por ser quien expedía el título y donde juraba el cargo³⁶. Ante lo cual el monarca se reservó la potestad de presentar los candidatos con intención de disponer a profesionales afines³⁷; una situación que incomodó a los administradores³⁸ pero que aceptaron de buen grado y sin apenas debate, a fin de salvaguardar la honra de la institución. A medio camino entre ambas voluntades se acordó, finalmente, que el condestable consultase la plaza al Rey, tal y como había sucedido en las últimas ocasiones, pero que fuese la Junta quien expidiese el necesario despacho, disponiéndose “el título en caueza de la persona que vuestra merced <el condestable> nombra”³⁹. Cuando el proceso quedó establecido los interesados comenzaron a situarse en el tablero. Siendo el primero Hurtado que no tardó más que 3 días en remitir remite una memoria al condestable en la que explícitaba la adecuación de su perfil al cargo⁴⁰.

De entre los trabajadores cortesanos surgió la figura de Francisco de Herrera como el mejor candidato a la maestría; una aspiración plenamente legitimada por insignes precedentes de pintores tracistas –Alonso Cano, Velázquez o Herrera Barnuevo–. Sin duda, el maestro sevillano había ido inclinando su obra hacia la tridimensionalidad, desde el fingimiento de las *quadraturas* y de la escenografía al diseño de retablos y aparatos efímeros con grato resultado; destacando como el pintor mejor dotado para el diseño arquitectónico de su generación, calidad que, según Antonio Palomino, adquirió en Roma, donde “estudió con gran aplicación, así en academias como en las célebres estatuas y obras eminentes de aquella ciudad, con que se hizo, no sólo gran pintor, sino consumado arquitecto y perspectivo”⁴¹. Además, Herrera ya había parti-

³² 1677, julio, 10. Madrid. *Contestación del Condestable de Castilla a Jerónimo de Eguía sobre el papel de la Junta de Obras en la consulta del maestro mayor*. AGP, Adm. Gen., leg. 711, f. [1v].

³³ Desde Ceán Bermúdez (*Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, tomo II, Madrid, Viuda de Ibarra, 1800, p. 281) se obvia a José del Olmo como maestro mayor.

³⁴ 1677, junio, 3. [Madrid]. *Carta..., doc. cit., [f. 1]*.

³⁵ 1678, febrero, 18, Madrid. *Carta de la Junta de Obras y Bosques a su majestad sobre la necesidad de nombrar un aparejador segundo y que Olmo no pueda optar al cargo*. AGP, Adm. Gen., leg. 711, f. [1].

³⁶ 1677, julio, 7. Palacio. *Carta de Jerónimo Eguía a Bernardino de Arando sobre los candidatos a maestro mayor y respuesta del condestable de Castilla*, AGP, Adm. Gen., leg. 711; 1677, julio, 10. Madrid. *Contestación..., doc. cit., ff. [1]-[2]*.

³⁷ 1677, julio, 7. Palacio. *Carta..., doc. cit., f. [1]*.

³⁸ 1677, julio, 10. Madrid. *Contestación..., doc. cit., f. [1v]*: “deue tocar consultarlos a la Junta, y no a otro, por ser quien con más conocimiento propondrá los sugetos que parecieren más beneméritos y suficientes”.

³⁹ 1677, julio, 11. Madrid. *El superintendente de Obras comunica al condestable de Castilla que pasará a consultar la plaza de maestro mayor en cuanto proponga nombres*. AGP, Adm. Gen., leg. 16.640.

⁴⁰ 1677, julio, 14. Madrid. *Remisión al condestable de Castilla de la memoria de Bartolomé Hurtado para la plaza de maestro mayor*. AGP, Adm. Gen., leg. 711.

⁴¹ PALOMINO Y VELASCO, tomo III, 1724, p. 412.

cipado en labores edificatorias de la Corte como –según aportamos novedosamente– la tasación, reconocimiento y recepción de las obras de reedificación que el arquitecto Bartolomé Zúmbigo Salcedo había acometido en el Monasterio de san Lorenzo del Escorial sobre los capítulos, la ‘bóveda pintada’, la bóveda colindante a la iglesia primitiva, la sacristía del coro, el cuarto de las infantas y el cuarto de las cocinas tras el incendio acontecido en julio de 1672. Estudio y valoración que realizó en marzo de 1674 junto con Gaspar de la Peña⁴².

La decisión final estaba tomada de antemano y todos los pasos que se dieron para contemplar el desenlace esperado fueron meros formalismos administrativos, no en vano todo apunta a que el Mozo ejercía el cargo antes de su aceptación⁴³. El condestable de Castilla⁴⁴ y Juan José de Austria fueron los principales impulsores de su candidatura. El 13 de agosto de 1677 el Consejo de Hacienda acordó pedir a Francisco de Herrera 75.000 maravedís por el deber de la media anata contraída “por la merced que se le a echo del oficio de maestro mayor de las obras del Alcázar de Madrid y casas reales del Pardo y Campo y su contorno”. Gasto que se le descontaría de los primeros gajes que adquiera con el ejercicio del oficio y del que se tomó nota en un despacho oficial y “en los libros deste derecho”⁴⁵. Una semana más tarde el maestro hizo efectiva la tasa ante Melchor de Arce, pagador de Obras Reales, con el detraimiento de los primeros emolumentos percibidos. Gesto que Andrés Delgado certificó en nombre de la Contaduría Mayor⁴⁶, quedando despejado el camino para su nombramiento con todas las reservas legales oportunas resueltas.

Cuatro años después de su incorporación a la Corte, el 24 de agosto de 1677, Carlos II rubricó una cédula real a favor del Mozo: “por quanto conviene que para la continuación de las obras de mi Alcázar de Madrid, casas reales del Pardo y del Campo, y distribución del dinero que se gasta en ellas aya persona de la suficiencia, partes y satisfacción que se requieren, y porque éstas concurren en la de don Francisco de Herrera, le he nombrado por maestro mayor de las dichas obras y trazados”. A partir de ese momento adquirió las obligaciones de realizar trazas, firmar nóminas y libranzas, controlar la llave del arca del dinero de las obras y realizar remates y conciertos. Por todo ello gozaría de 400 ducados de salario anual, que equivalían a 150.000 maravedís, a contar desde el 6 de este mismo mes. El sevillano aceptó de buen agrado esta designación, corroborándola con su juramento esta misma jornada⁴⁷.

Como venía siendo costumbre, el cargo de maestro mayor trajo aparejado el de ayuda de furriera de su majestad⁴⁸. El 27 de julio de este mismo año Carlos II le había otorgado “los despachos neçesarios para el goze de lo que le toca por raçon de dicha plaza”, jurándola 2 días más tarde ante el condestable y habiendo hecho pago de la media añada el 2 de agosto mediante el habitual retraimiento de 32.584 maravedís del

⁴² 1674, marzo, 8. El Escorial. *Reconocimiento del estado y gastos de la obra de la reedificación del Escorial*. AGP, Real Casa, Reales Patronatos, San Lorenzo, caja 107.

⁴³ Calderón de la Barca en el *Memorial dado a los profesores de pintura* que realiza el 8 de junio de 1677 disponía que “Carlos Segundo, que Dios guarde, para consolador retrato suyo (porque aun en esto no se pierda de vista la pintura) asistido del serenísimo señor don Juan de Austria (universal mecenas de todos los beneméritos en estas facultades) ha honrado a don Francisco de Herrera con el puesto de maestro mayor de sus Reales Obras”.

⁴⁴ BLASCO ESQUIVIAS, 2013, p. 348, nota 48.

⁴⁵ 1677, agosto, 13. Madrid. *Aviso a Bernardino Arando sobre la obligación de Francisco de Herrera de pagar media añada por su puesto de maestro mayor*. AGP, Secc. Personal, caja 2.637, exp. 13.

⁴⁶ 1677, agosto, 23. Madrid. *Certificado sobre el cargo de media añada del cargo de maestro mayor de Francisco de Herrera*. AGP, Sec. personal, caja 2.637, exp. 13.

⁴⁷ 1677, agosto, 25. *Nombramiento de Francisco de Herrera como maestro mayor de obras del Alcázar y casas de su contorno*. AGP, Cédulas Reales, lib. XVI, ff. 69-70. Documento reseñado por primera vez por Beatriz Blasco Esquivias (“En defensa del arquitecto Francisco de Herrera El Mozo. La revisión de su proyecto para la Basílica del Pilar de Zaragoza”, *Cuadernos de arte e iconografía*, tomo 3, nº 6 (1990), pp. 65-76) (BLASCO ESQUIVIAS, 1991, p. 16, nota 8).

⁴⁸ Así lo había intuido la historiografía y hemos podido refrendar documentalmente. CEÁN BERMÚDEZ, tomo II, 1800, p. 281; Alfonso Emilio PÉREZ SÁNCHEZ, *Carreño, Rizi, Herrera y la pintura madrileña de su tiempo [1650-1700]*, Madrid, Ministerio de Cultura, Banco Herrero, 1986, p. 93.

primer sueldo. Expediéndose el correspondiente certificado el día 7 del mismo mes⁴⁹. De manera que, a partir de este momento, el sevillano acaparó los cargos de maestro mayor, pintor del rey y ayuda de furriera de su majestad hasta sus días posteriores⁵⁰. Es necesario aclarar que, a pesar de lo que la historiografía ha querido intuir, Herrera y Olmo nunca compartieron la maestría regia⁵¹ y, por el contrario, sí ejercieron al mismo tiempo el estatus de furriera⁵².

Tras el nombramiento del sevillano surgió un nuevo desencuentro entre los arquitectos y pintores regios por la exclusividad de los oficios edificatorios⁵³, que se concretó en una competición personal entre los seguidores de Olmo y los de Herrera. A fin de rebatir cualquier tipo de discrepancia, y por si las acusaciones de connivencia con Valenzuela e ilegalidad del cargo no fueran argumento suficiente, el *establishment* palaciego urdió un grueso argumentario en contra de Olmo⁵⁴, atacando su profesionalidad con distintas imputaciones técnicas en las que tomó parte el flamante maestro mayor. Es por ello que, de entre las obligaciones que Herrera asumió con la maestría, las que ocuparon la mayor parte de su tiempo fueron aquellas relativas al papel de tasador, custodio de las arcas reales, control de calidad y supervisión de las libranzas despachadas en las escasas obras que se ejecutaron. Lo cual le supuso no pocas enemistades. Aunque no ha de olvidarse que, frente a este perfil administrativo, también tuvo un papel constructivo, disponiéndose al frente de la reconstrucción de la plazuela del Alcázar y de las casas colindantes, diseñando a nueva basílica del Pilar de Zaragoza o dirigiendo la reforma de los aposentos reales para la llegada de María Luisa de Orleans, así como el recorrido de la comitiva y decoración de las calles⁵⁵.

Teórico y académico

La volátil realidad política volvió a truncar las previsiones del sevillano. El 17 de septiembre de 1679, cuando los empleados de Palacio andaban afanados en los preparativos del matrimonio concertado entre Carlos II y María Luisa de Orleans, fallecía Juan José de Austria. Inmediatamente Mariana de Austria se reincorporó al frente de la institución y con ella volvieron los cargos depuestos. José del Olmo se vio beneficiado en este nuevo contexto y, si bien no pudo recuperar oficialmente las plazas de

⁴⁹ 1677, julio, 29. Madrid. *Nombramiento de Francisco de Herrera como ayuda de furriera*. AGP, Fondo Personal, caja 506, exp. 19; 1677, agosto, 7. *Certificado del pago de media añada de Francisco de Herrera por la plaza de ayuda de furriera*. AGP, Fondo Personal, caja 506, exp. 19.

⁵⁰ 1677, septiembre, 7. *Relación de Gaspar de Legasa sobre las consignaciones de gastos, libranzas, salarios, mercedes, pensiones y limosnas del Alcázar de Madrid*. AGP, Adm. Gen., leg. 711: Herrera percibe 150.000 maravedís como maestro mayor y los 72.000 como pintor de su majestad.

⁵¹ Eugenio LLAGUNO Y AMIROLA, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*, tomo III, Madrid, Ediciones Turner, 1977, p. 79, nota 1. Beatriz Blasco (1991, pp. 165-166) fue la primera en aclarar que Olmo y Herrera nunca ostentaron el título al mismo tiempo

⁵² José del Olmo ejerció dicho cargo desde 1676, llegando a ser nombrado con el tiempo alcaide del cuerpo. Véase 1681, julio, 17. Madrid. *Poder para testar de doña María Teresa de Baños sobre José del Olmo, su marido*. Archivo Histórico de Protocolos de Madrid (AHPM), 11.830, ff. 1.305-1.306.

⁵³ Juan Gómez de Mora ya había intentado zanjar este histórico enfrentamiento diferenciando las funciones del maestro de obras –al que le correspondía llevar la dirección de las obras resolviendo los posibles problemas técnicos– y las del ‘trazador’ o arquitecto, al que ‘le pertenece enseñar, declarar, mandar y juzgar en la obra’, además de diseñar con ingenio y proporción «para poder con más destreza exercitar los preceptos de la archiectura, la qual tiene su origen y se compone en ‘ex fabrica rationatione’, aquella no es otra cosa que una continuada y trillada meditación del ojo», no habiendo otro ‘superior para aver de dar cuenta de lo que se va trazado (sic)’. Siendo ambos necesarios para el buen desarrollo de las Obras Reales. (Palabras recogidas en Virginia TOVAR MARTÍN, *Arquitectura madrileña del siglo XVII*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1983, pp. 163-168). De esta manera los pintores se refugiaron en la figura del trazador para alegar su capacidad edificatoria, porque ellos dominan el *diseño* a la perfección.

⁵⁴ Olmo se reincorpora a la Corte en agosto de 1677 según Virginia TOVAR MARTÍN, 1975, p. 232.

⁵⁵ Sobre el papel de Herrera el Mozo como arquitecto y sus diferencias con José del Olmo véase Antonio GARCÍA BAEZA, ‘Francisco de Herrera el Mozo, un pintor al frente de las Obras Reales de Carlos II’, *Goya: Revista de Arte* (en prensa).

maestro mayor y aparejador segundo hasta el fallecimiento de sus titulares, ejerció como si las ostentase⁵⁶. En consecuencia, Herrera acusó el desgaste de tanto enfrentamiento, lo que, unido a su mala salud⁵⁷, supuso el detraimiento de su papel en la maestría a favor del madrileño. Las últimas obras que dirigió en el Alcázar fueron las relativas a los arreglos previstos en los Cuartos de la Reina para acoger a la corte de la nueva reina⁵⁸. También se encargó, junto a Hurtado, de la adaptación a residencia de la reina madre del Palacio de Uceda y varias casas aledañas⁵⁹, de la que primero fueron gestores y tasadores, y posteriormente tracistas⁶⁰. A partir de este instante se movió entre tasaciones arquitectónicas, ceremonias reales⁶¹, encargos pictóricos y, ante todo, se convirtió en referente para los jóvenes profesionales de la pintura.

Los detractores del sevillano, principalmente arquitectos, aprovecharon la coyuntura para ir en su contra, a lo cual el artista respondió con una carta impresa dirigida al monarca en la que defendía las históricas reivindicaciones de los pintores del entorno cortesano y su perfil profesional al frente de las Obras Reales⁶². Más allá de la retórica habitual de este tipo de impresos –la misma que había utilizado recientemente Calderón de la Barca en su *Memorial dado a los profesores de pintura*–, el argumento de Herrera sobresale por aportar una solución concreta: demandar al rey la creación de una academia regia en la que se formasen los mejores profesionales del arte, libres de las ataduras gremiales. Una institución pedagógica, como la que había reivindicado el arquitecto Juan de Herrera tiempo atrás, en la que se educase el artista ‘perfecto’⁶³ a través del dibujo como instrumento especulativo, constructivo, diletante y transversal al estudio de la geometría, la óptica y la perspectiva. Pues, según el Mozo, esa era la única manera de poder contar con un personal preparado para atender las obras públicas. Una conclusión a la que llega tras distinguir entre artes mecánicas y liberales, o, lo que es igual, entre artífices que trabajan de manera artesanal, siguiendo las pautas prestablecidas, y quienes van más allá y entienden el trabajo plástico como resultado de un proceso intelectual⁶⁴. Siendo estos últimos equiparables a los arquitectos, pues ambos hacían uso de las matemáticas y del dibujo como herramientas de trabajo.

⁵⁶ Cuando el arquitecto madrileño regresa a la corte acumulaba en su persona los cargos de alcaide y familiar del santo Oficio, ayuda de furriera del rey, maestro mayor de las obras del Buen Retiro y maestro mayor de la villa de Madrid. Así lo dispone él mismo en José del OLMO, *Relación histórica del auto general de fe que se celebró en Madrid este año de 1680 con asistencia del rey, nuestro señor, Carlos II y de las magestades de la reina, nuestra señora, y la augustísima reina madre*, Madrid, Roque Rico Miranda, 1680.

⁵⁷ 1679, octubre, 17. Madrid. *El Consejo de Aragón pide al rey que permita a Francisco de Herrera ir a ver el solar de la basílica del Pilar*. Archivo de la Corona de Aragón, Consejo de Aragón, leg. 0062, núm. 3: “Ahora <Francisco de Herrera> se halla ocupado en Palacio este sujeto y con falta de salud”.

⁵⁸ 1679, enero, 21. Madrid. *Minuta del superintendente a Gaspar de Legasa para que disponga junto a Francisco de Herrera los arreglos a acometer en los Cuartos de la Reina*. AGP, Adm. Gen., leg. 711: se tocaron las posadas de las damas, el cuarto del aya y el de la camarera.

⁵⁹ 1679, octubre, 19. Buen Retiro. *Carta de Mariana de Austria a Pedro Porres y Toledo, su mayordomo, para que acomode el Palacio de Uceda y las casas aledañas para su alojamiento y el de su corte personal*. AGP, Adm. Gen., leg. 730.

⁶⁰ Para Virginia Tovar (1975, pp. 263, 346 y 352-354) Herrera y Hurtado tasaron y midieron las obras de adaptación del palacio durante 1680 y 1685, y que el proyecto era de Felipe Sánchez (1679). Si bien la nueva documentación afirma que la segunda fase (a partir de 1684) corresponde al sevillano. Véase GARCÍA BAEZA, en prensa.

⁶¹ Francisco de Herrera se encargó del diseño de las exequias reales de María Teresa de Austria, reina de Francia: Agosto, 12. Madrid. *Carta a Gaspar de Legasa que sobre las honras realizadas en la Capilla Real en 1673 a fin de repetirlas en esta nueva ocasión*. AGP, Reinados, Carlos II, lib. 85, exp. 1; Agosto, 12. Madrid. *Carta a Gaspar de Legasa en que se remite la escritura y las condiciones del túmulo*. AGP, Reinados, Carlos II, lib. 85, exp. 1; [S.f.]. [Madrid]. *Reseña de las partidas de gastos para túmulos en honras de emperatrices anteriores*. AGP, Reinados, Carlos II, lib. 85, exp. 1. Véase ALLO MANERO, 1993, pp. 734-735.

⁶² [Ca. 1677]. [Madrid]. *Epístola impresa de Francisco de Herrera el Mozo a Carlos II a favor del pintor-arquitecto*. Biblioteca General de la Universidad de Sevilla, A 109/086(32). Otra copia de la Biblioteca Nacional de España (ms. 10.838, ff. 386-289v) fue dada a conocer y estudiada por Beatriz Blasco Esquivias (1991, pp. 188-193) (2013, pp. 372-374 y 403-407).

⁶³ Así se refiere Francisco Pacheco al estadio más alto al que debe aspirar el pintor en su tratado *Arte de la Pintura*.

⁶⁴ El maestro sevillano llega a profundizar en el concepto neoplatónico del arte como método para profundizar en la ‘Idea’ o esencia de las cosas y, por tanto, en el artista como mediador. [Ca. 1677]. [Madrid]. *Epístola..., doc. cit.*, f. [1].

Por esta razón los mayores pintores han sido architectos, porque vniendo las líneas al dibuxo han conseguido la mayor perfección [...] <porque> todos –pintores, architectos y escultores– [...] gozan de vna misma circunferencia siendo vna el centro de todas <el disegno>. [...] La razón es clara, porque si el que adorna la traza con el dibuxo no sabe arquitectura la corrompe, y si el que ha hecho la traza no entiende el dibuxo tampoco sabe pedir lo que ha menester⁶⁵.

Con estos mimbres el maestro proponía a Carlos II la creación de academias públicas, al modo de las que se venían impulsando desde otras cortes europeas, reservándose un nuevo papel al permitírsele “tener academia pública en Palacio, u donde vuestra majestad mandare, en que se controuiertan prácticamente las matemáticas necesarias a la inteligencia, tan vtil como cierta, que no puede ser perfecto artífice en la pintura, escultura y architectura en que no concurrieren las líneas vnidas con el dibujo”. Un gesto que contaba con el precedente de la academia de matemáticas que Felipe II había permitido abrir en Palacio al comendador Tiburzio Spannocchi –caballero de san Juan, ingeniero militar y gentilhombre de su casa–, “concurriendo con él el maestro mayor de sus Obras Reales, en que se delinearon en controuersia pública varias proposiciones matemáticas, práctica de prespectiva, architectura militar y política”⁶⁶. No en vano, adquirir el estatus de maestro de maestro suponía para Herrera llegar al *summum* de la profesión habiendo desdibujado los límites gremiales y sociales, convirtiéndose en un referente para sus colegas y viendo crecer a los mejores creadores bajo su mirada cómplice. Así lo había intentado con anterioridad en Sevilla y Madrid propiciando la creación de instituciones que llegaron a tener cierto recorrido, sobre todo en el caso de la andaluza.

Con la reivindicación de este nuevo proyecto pedagógico Herrera vuelve a revolucionar el panorama artístico del entorno palaciego. Sus ideas no cayeron en saco roto y tuvieron eco más allá de los muros regios y de la villa, pues el 28 de julio de 1680 se reunieron en Roma los pintores Pedro Gramera, Pedro Capaces, Luis Serrano de Aragón, Antonio de Sanjuán, Sebastián Muñoz, Martín Rull, Juan Jimeno, Antonio González y Gonzalo Tomás de Meca con intención de que, como había ocurrido en tiempos de Felipe IV:

para que en España salgan hombres de virtudes y perfeccionados en artes de matemáticas, pintura y escultura, a similitud de las demás naciones, se procure erigir en esta ciudad de Roma una real academia de españoles, hoy en número suficiente para ella, que estudien y aprendan dichas artes, se perfeccionen en ellos y sepan lo que se requiere y toca a hombres virtuosos, como otra vez se procuró y por falta entonces de sujetos de nuestra nación no tuvo efecto la erección⁶⁷.

Una entidad diseñada con clara intención lectiva, al uso de la de *San Luca*, en la que los «escolares y estudiantes que la componen» se comprometían a “aprovecharnos, estudiar con cuidado y vigilancia, atender a la virtud y aprender matemáticas, pintura y escultura, una u otra, cada uno de nosotros la que le agrade y fuere de su genio”. Al tiempo que obedecerían a una jerarquía impuesta colectivamente compuesta por un académico mayor que ejercería el papel de cabo, protector y director, y un gobernante, que se encargaría *in situ* de disponer los designios del anterior. Como era de esperar, el grupo artístico propuso para el primero de los cargos a Francisco de Herrera quien, desde la Corte, dirimiría los designios por los que se debería regir la institución. Una dirección a distancia que no se entendía simbólica, sino que, para mayor

⁶⁵ *Idem*.

⁶⁶ [Ca. 1677]. [Madrid]. *Epístola..., doc. cit.*, f. [1]: En ella “se propusieron los reparos que conuenían hazerse en la inundación de el río Guadalquivir en el año de 1604”.

⁶⁷ 1680, agosto, 3. Roma. *Memorial de los pintores españoles en Roma para crear una academia*. Archivo General de Simancas (AGS), Sección Estado-Roma, leg. 3.063. Noticia recogida en Conde de la VIZAÑA, *Adiciones al diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España de don Juan Agustín Ceán Bermúdez*. Tomo segundo, siglos XVI-XVII y XVIII, A-L. Madrid: Tipografía de los Huérfanos, 1889, pp. 272-278; Gregorio CRUZADA VILLAAMIL, “Conatos de fundar una academia o escuela de dibujo en Madrid en el siglo XVII”, *Arte en España*, nº VI (1867), pp. 167-172 y 258-270; Alicia QUINTANA MARTÍNEZ, *La arquitectura y los arquitectos en la Real Academia de Bellas Artes de san Fernando (1744-1774)*, Madrid, Xarait ediciones, 1983, p. 33, nota 25; Beatriz BLASCO ESQUIVIAS, 2013, pp. 371-372.

efectividad, contaba con el gobernante destacado en Roma con quien debía mantener un contacto fluido y quien se encargaría de lo tocante a la economía⁶⁸. Dicho encargo habría de recaer sobre Vicente Giner, canónigo prebendado y reconocido pintor paisajista⁶⁹.

Estos principios quedaron recogidos ante Jayme Antonio Redontey, notario público apostólico, a modo de primitiva norma y fueron corroborados el 3 de agosto por el secretario de la embajada española, Diego Ortiz de Zárate, en nombre de Gaspar de Haro Guzmán, marqués del Carpio y embajador del reino en la Urbe. De suerte que el noble hizo saber a Carlos II las intenciones del grupo a fin de que patrocinase su creación y mantenimiento⁷⁰ al modo de las que “en Roma se hallan de presente academias públicas donde se ejercitan las referidas artes estipendiadas y mantenidas por el rey de Francia, duque de Florencia, de Parma, de Módena, de Mantua y de la Mirándula; [...] faltando entre tan acreditadas academias una en que estudiasen españoles, para que con el tiempo floreciese su patria de hombres peritos en estas habilidades⁷¹. La lacónica respuesta real no tardó en llegar: “Que el marqués procure desembarazarse de esta instancia, respondiendo gratamente a los pintores sin desalentarlos y en la forma que juzgare más conveniente, pues el erario no está hoy para semejantes desperdicios”⁷². Y todo este episodio concluyó de golpe y sin insistir más en el tema; quizás porque, tras la muerte de Giner⁷³, el resto del grupo declinó continuar con el proceso.

En todo caso debemos reseñar la presencia del marqués del Carpio en este proceso, uno de los mayores coleccionistas de la segunda mitad del Seiscientos que cuenta con un interesante bagaje intelectual curtido a la sombra del entorno artístico de Felipe IV y que ahora, en la Ciudad Eterna, perfecciona gracias a la compañía de Gian Lorenzo Bernini, Giovanni Pietro Bellori y Carlo Maratta⁷⁴. Una presencia que no se debe delimitar a un mero formalismo administrativo, sino que se trata de una apuesta personal impulsada por el interés que le suscitaba la iniciativa. Aún más, debemos valorar la posibilidad de que la elección del pintor sevillano como cabeza de la institución se deba, en cierta medida, a su mediación pues se conocían, al menos, desde que el marqués le encargó la confección de las pinturas murales de su estancia madrileña de san Joaquín.

Este proceso pone de manifiesto el aprecio que desde el destacamento hispano en Roma se profesaba a Herrera, a quien se tenía por paradigma entre quienes seguían sus pasos en las orillas del Tíber y que aspiraban a alcanzar, algún día, las mismas prebendas y favores con los que se le había reconocido. Su carácter y proceder siempre habían generado cierto revuelo, encontrándose en el centro de todas las polémicas. Pero su lucha pública por el colectivo pictórico lo había convertido en un referente destacado de la profesión. Como cuando formó parte de los testimonios del pleito que dispusieron “profesores del arte de la pintura de esta Corte”⁷⁵ durante 1676 y 1677 los contra el procurador general de Madrid y los diputados de Renta que pretendían gravar el uso de la profesión con 50 ducados anuales⁷⁶.

⁶⁸ 1680, agosto, 3. Roma. *Memorial..., doc. cit.*

⁶⁹ Sobre la vida del pintor y eclesiástico Vicente Giner en Roma véase Ángel ATERIDO FERNÁNDEZ, “De Castellón a Roma: El canónigo Vicente Giner (ca. 1636-1681)”, *Archivo Español de Arte*, nº 294 (2001), pp. 179-183.

⁷⁰ 1680, octubre, 27. Roma. *Carta de remisión del memorial de los pintores españoles en Roma para crear una academia*. AGS, Sección Estado-Roma, leg. 3.063 (transcripción recogida de VIZAÑA, 1889, p. 272).

⁷¹ 1680, agosto, 3. Roma. *Memorial..., doc. cit.*

⁷² 1680, octubre, 27. Roma. *Minuta de remisión del marqués del Carpio a Carlos II del memorial de los pintores españoles en Roma para crear una academia y respuesta*. AGS, Sección Estado-Roma, leg. 3.063 (transcripción recogida de VIZAÑA, 1889, pp. 271-272).

⁷³ ATERIDO FERNÁNDEZ, 2001, p. 183.

⁷⁴ Fernando MARÍAS, “Don Gaspar de Haro, marqués del Carpio, coleccionista de dibujos”, en J. L. Colomer (ed.), *Arte y diplomacia de la Monarquía Hispánica en el siglo XVII*, Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2003, pp. 209-219.

⁷⁵ Pedro CALDERÓN DE LA BARCA, *Memorial..., doc. cit.*, f. [1].

⁷⁶ Antonio PALOMINO, *El museo pictórico y la escala óptica*, tomo II, Madrid, Viuda de Juan García Infanzón, 1724, p. 162; Francisco CALVO SERRALLER, *La teoría de la pintura en el siglo de oro*. Madrid: Cátedra, 1991, p. 537.

El pintor, arquitecto y tratadista cortesano Francisco de Herrera Hinestrosa falleció en su vivienda de la calle del Almendro el 25 de agosto de 1685, a la edad de 58 años y tras un mes de enfermedad⁷⁷. Su óbito fue muy sentido por la Corte y de gran pesar “especialmente de los artífices, <ya> que todos le amaban por su grande ingenio y habilidad”⁷⁸. Fue sepultado “de secreto” en la parroquia de san Pedro bajo un rito austero⁷⁹ que contó con la asistencia de su compañero Carreño, que llegó a declarar: “Esto no es más que llevarnos vn poco la delantera”⁸⁰. Ciertamente, al poco le sucederían su propia muerte y la de Francisco Rizi.

Una vez desaparecido sus enemigos trataron de borrar su legado, llegando a crear una memoria negra sobre su agrio genio que ha llegado, prácticamente, a nuestros días⁸¹. Sin embargo, es innegable que el maestro Francisco, romano *nel pensiero e l'intelletto*, dejó una honda huella entre sus compañeros, habiendo legado a las generaciones venideras la confirmación de un nuevo sendero profesional que contaría con aprobación pública bien avanzado el siglo XVIII.

ANTONIO GARCÍA BAEZA es Doctor en Historia del Arte por la Universidad de Sevilla y Máster Universitario en Museología por la Universidad de Granada. Ganador del I ‘Premio de investigación Ciudad de Sevilla’ en 2012. Autor de la monografía *Entre el obrador y la academia: La enseñanza de las artes en Sevilla durante la segunda mitad del Seiscientos*” (ICAS, 2014). En la actualidad centra sus estudios en la plástica de la segunda mitad del siglo XVII en las escuelas de Sevilla y Madrid, habiendo hecho hincapié en la figura del pintor Francisco de Herrera Hinestrosa, el Mozo.

Email: antonioleria@gmail.com

⁷⁷ Así se detecta porque el 15 de junio de 1685 se detiene la secuencia de las libranzas que Francisco de Herrera aprueba a Pedro de Mier por los trabajos en el Palacio de Uceda. Encontrándose ya ausente en el cargo realizado cuatro días tarde (1685, julio, 17). Madrid. *Libranza a Pedro de Mier por su trabajo de tapicería en el Palacio de Uceda*. AGP, Adm. Gen., leg. 730).

⁷⁸ PALOMINO, tomo III, 1724, p. 415.

⁷⁹ 1685, agosto, 25. Madrid. *Partida de defunción de Francisco de Herrera Hinestrosa*. Archivo Parroquial de la Virgen de la Paloma de Madrid, libr. 4 defunciones, f. 48v.

⁸⁰ PALOMINO, tomo III, 1724, p. 415.

⁸¹ Estamos de acuerdo con Beatriz Blasco (1990, pp. 65-66) que los recelos suscitados en determinados círculos profesionales por la figura de Herrera supuso la desaparición y ocultación de gran parte de su legado.

Mattia Gasparini. Trayectoria vital y profesional de un artista veneciano al servicio de Carlos III

Mattia Gasparini. Personal and Professional Development of a Venetian Artist at the Service of Charles III of Spain

Ángel López Castán

Universidad Autónoma de Madrid

Fecha de recepción: 27 de septiembre de 2016

Fecha de aceptación: 14 de agosto de 2017

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte

vol. 28, 2016, pp. 153-170

ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<https://doi.org/10.15366/anuario2016.28.008>

RESUMEN

Este trabajo aporta datos inéditos acerca de la biografía y trayectoria profesional del polifacético artista veneziano Mattia Gasparini, pintor de cámara y adornista del rey Carlos III en las cortes de Nápoles y Madrid. Llegado a España en 1759, fallecería en Valencia en 1774. Las relaciones familiares del artista son igualmente abordadas en esta investigación. Su esposa Luigia Bergonzini, natural de Módena, fue directora del Taller de Bordado del Real Palacio Nuevo de Madrid desde 1774 hasta su muerte en 1785. Destacamos también la figura de su hijo Antonio Gasparini, pintor y bordador parmesano jubilado en 1803 tras largos años de servicio a la Corona.

PALABRAS CLAVE

Mattia Gasparini. Pintor de cámara. Adornista. Diseño de interiores. Rococó. Palacio Real de Madrid. Arte cortesano español. Siglo XVIII.

ABSTRACT

This article provides previously unpublished details about the biography as well as the professional career of the multi-faceted Venetian artist, Mattia Gasparini, court painter and decorator to King Charles III of Spain at the courts in Naples and Madrid. Gasparini came to Spain in 1759 and died in Valencia in 1774. The artist's family relationships are also being examined as part of this study. His wife, Luigia Bergonzini, a native of Modena, ran the embroidery workshop at Madrid's Royal Palace from 1774 until her death in 1785. Attention is also paid to their son, Antonio Gasparini, a painter and embroiderer from Parma who retired in 1803 after many years of service to the Spanish crown.

KEY WORDS

Mattia Gasparini. Court Painter. Decorator. Interior Design. Rococo. Royal Palace of Madrid. Spanish Court Art. Eighteenth-Century.

Vida privada y oficio

Natural de Venecia¹, Mattia Gasparini (fig. 1) llegó de Nápoles, junto a otros artistas y funcionarios, hacia mediados de octubre de 1759 acompañando al séquito que precedió la llegada a España del rey Carlos III. Venido en calidad de pintor de cámara², por real orden de 15 de enero de 1760 dirigida al duque de Losada, sumiller de corps, se le declaró su continuidad en España y un sueldo anual de 18.000 reales de vellón libres de media anata³, cantidad que leería aumentada en 6.000 reales de vellón al año, “en atención a su havilidad y desempeño”, por otra real orden de 23 de marzo de 1769, hasta componer un total de 24.000 reales⁴.

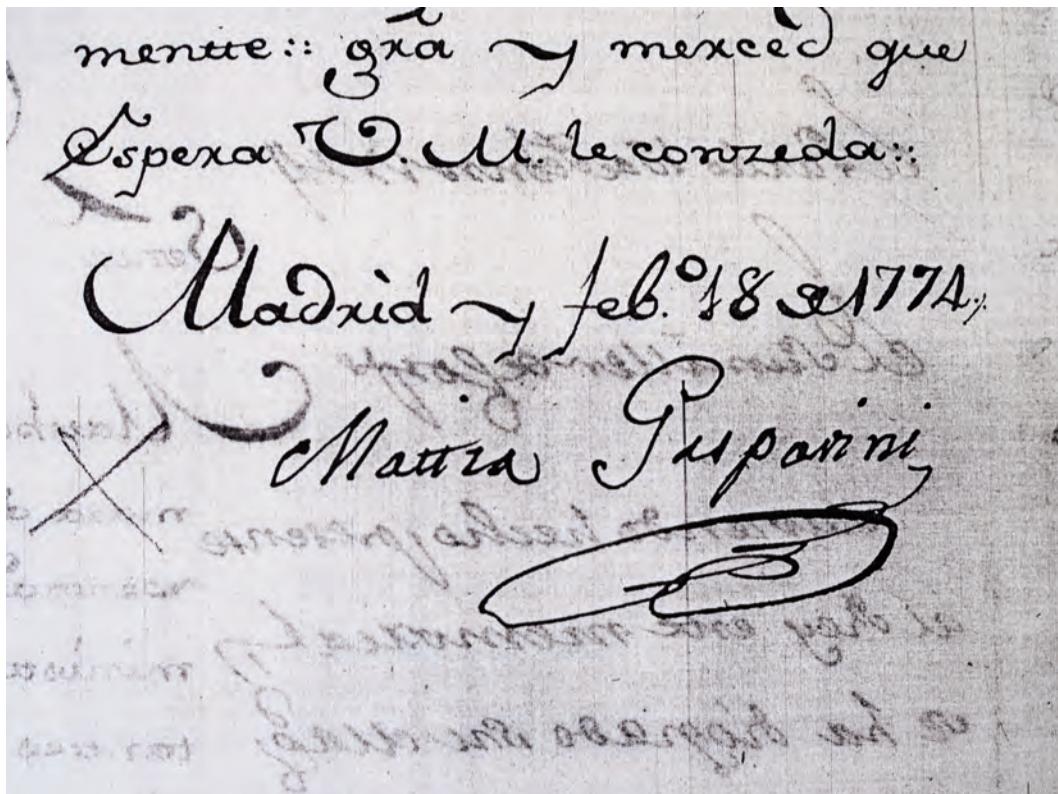


Fig. 1. Firma de Mattia Gasparini, 1774. Madrid, Archivo General de Palacio. Patrimonio Nacional.

¹ Así consta en la declaración testamentaria otorgada en Madrid por su hija Emilia Gasparini el 11 de octubre de 1785: “[...] D.^a María Emilia Gasparini de Napoli, natural de la Ciudad de Parma, de estado casada con D.ⁿ Pedro de Napoli, Hija legítima de D.ⁿ Mathías Gasparini, difunto, natural q.^e fue de la Ciudad de Venecia, y de D.^a Luisa Vergoncini, asimismo difunta, natural q.^e ha sido de Módena [...].” “Declaraz.^{on} testam.^a d.^a M.^a Emilia Gasparini. En 11 Octt.^{re} 1785”. AHPM (Archivo Histórico de Protocolos de Madrid), [escribano Joseph Benito Morales, Madrid 11 de octubre de 1785], prot. 18.990, fol. 233.

² El nombre de Mathías Gasparini, con un sueldo de 40 ducados, figura, junto al de otros tres pintores de cámara –Bartholomé San Pelegrín, Clemente Rutta y Juan Guillermo Martín–, en la nómina de criados del rey, llegados a España desde Nápoles, correspondiente al mes de agosto de 1759. “Nóminas de Sueldos mandados abonar a los Criados q.^e vinieron a España desde Nápoles con S.M. el s.^{or} d.ⁿ Carlos 3.^{ro} en 1759”. AGP (Archivo General de Palacio, Madrid), Reinados, Carlos III, leg. 1¹.

³ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 202¹, exps. 17 y 45.

⁴ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 202¹, exps. 17 y 45; AGP, Personal, caja 427, exp. 25. Sobre las retribuciones percibidas por Mattia Gasparini como pintor de cámara, informan Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, *Los Pintores de Cámara de los Reyes de España*, Madrid, Fototipia de Hauser y Menet, 1916, p. 129; Antonio MATILLA TASCÓN, “Documentos del Archivo del Ministerio de Hacienda, relativos a Pintores de Cámara, y de las Fábricas de Tapices y Porcelana. Siglo XVIII”, *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, tomo LXVIII-1 (1960), p. 217, doc. 62.

Artista polifacético, la verdadera dedicación de Mattia Gasparini, sin embargo, no fue la de pintor, como reza su título, sino la de estucador y adornista, aspecto este último en el que descolló de manera brillante, proporcionando dibujos y modelos para estucos chinescos, bordados, bronces y obras de ebanistería y talla⁵.

Del matrimonio de Mattia Gasparini con Luigia Bergonzini, experimentada bordadora natural de Módena⁶, nacieron cuatro hijos: Juan, Antonio, Francisco y Emilia Gasparini⁷. En Parma, ciudad donde vieron la luz al menos tres de los mencionados hijos, residirían los Gasparini por espacio de catorce años, pasando posteriormente a Nápoles, donde permanecería la familia durante ocho años hasta su definitivo traslado a España, con la real comitiva, en 1759⁸.

Mattia Gasparini abandonaría Nápoles rumbo a Madrid en torno al 13 de septiembre de 1759, fecha en que recibió doscientos ducados napolitanos de ayuda de costa para su viaje a España, como así indica el correspondiente recibo firmado por el pintor. Dicha cantidad le fue entregada en virtud de real orden dada en Nápoles el 12 de septiembre de ese mismo año, según recoge el oficio que, con idéntica fecha, remitió, para su libramiento, el marqués de Squilace a Pedro Fermín de Yndart, tesorero del rey⁹.

Ya en la corte de España, Carlos III, por real orden de 13 de agosto de 1762, concedió a Mattia Gasparini diez reales de vellón diarios para mantener a sus dos hijos, Antonio y Francisco, “y atender a su buena educación dándoles estudios en Madrid”¹⁰. Por otra real orden de 6 de abril de 1770 declaraba el monarca “que los citados estudios devían ser bajo la escuela y dirección de su Padre, mandando se les asistiese sin intermisión con la citada cantidad hasta que tuviesen mayores goces”¹¹. Cinco reales de vellón diarios fue la cantidad señalada a cada uno de ellos “para los precisos gastos de papel (y) lápiz”, con la intención de que ambos se aplicasen al “estudio de la propia profesión de su Padre, y bajo su misma dirección”, según expresa Mattia Gasparini en un memorial sin fecha elevado al rey antes del 14 de julio de 1772¹².

⁵ Así lo confirma el memorial que, con fecha 5 de mayo de 1774, elevó al rey Carlos III su hijo Antonio Gasparini solicitando se le concediese el título de pintor de cámara y los encargos pendientes de su difunto padre: “[...] que haviendo tenido su Padre los grandes Honores de haver servido a V.M. de Pintor de su R.¹ Cámara y en quanttos Encargos le favorezió por sus Reales Orns ttanto en los Sttuques, Dorado, Bordado, Ebanisttería, Talla, Bronzes y demás adjuntos que consigo traen [...]”. Madrid, 5 de mayo de 1774. AGP, Personal, caja 427, exp. 25.

⁶ Nacida en la ciudad italiana de Módena, fue hija legítima del también modenés Joseph Bergonzini, según hace constar la propia Luigia Bergonzini en su testamento, otorgado en Madrid el 26 de octubre de 1784. “Testamento q.^e otorga D.^a Luisa Bergonzini, Directora del Bordado del R.¹ Palacio, vezina de esta Corte, viuda de D.ⁿ Mathías Gasparini, Pintor de Cámara q.^e fue de S.M. Madrid y octubre 26 de 1784”. AHPM, [escribano Mathías García de Carracedo, Madrid 26 de octubre de 1784], prot. 21.275, fol. 31; Mercedes AGULLÓ Y COBO, *Documentos para la historia de la pintura española III*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2006, p. 129.

⁷ Así lo registra el testamento de la citada Luigia Bergonzini, otorgado en Madrid el 26 de octubre de 1784. “Testamento q.^e otorga D.^a Luisa Bergonzini...”, AHPM, prot. 21.275, fol. 33v.; Mercedes AGULLÓ Y COBO, 2006, p. 130.

⁸ La declaración matrimonial de Antonio Gasparini, fechada en Madrid el 27 de enero de 1775, así lo testimonia. En dicha declaración puede leerse: “D.ⁿ Antonio Fran.^{co} Gasparini, Pintor del Rey nro Señor [...] dijo: Que se llama como queda dicho, su estado el de soltero, Natural de la Ciudad de Parma, hijo legítimo de D.ⁿ Matheo Gasparini, natural de Venecia, y de D.^a Luisa Bergoncini, natural de Módena: Que de la edad de catorze años pasó a la Ciudad de Nápoles, donde estubo como unos ocho años, y bino a España con la Real Comitiba abrá como quinze años, y actualmente se alla residiendo en la Casa antigua de los Pages del Rey [...]. “Real Territorio. Año de 1775. Ynformación de Livertad de d.ⁿ Antonio Gasparini, residente en la Demarcación del Real Palazio”. Madrid, 27 de enero de 1775. AGP, Real Capilla, caja 299, exp. 21.

⁹ “Cuenta de los gastos ocurridos en el viaje de S.M. d.ⁿ Carlos tercero desde Nap.^s a estos Reynos / Su thesorero d.ⁿ Pedro Fermín de Yndart / Desde 1.^o de Septre. a 24 de Dizre. de 1759”. Madrid, 5 de febrero de 1760. AGS (Archivo General de Simancas, Valladolid), Dirección General del Tesoro, Inv. 25, leg. 8. En dicha cuenta aparecen consignados los nombres y gastos de viaje de algunos artistas y funcionarios llegados a España antes o a la vez que el rey Carlos III. Además de Mattia Gasparini, pintor de cámara de S.M., figuraban en ella Juan Thomas Bonicelli, intendente de la Real Fábrica de Porcelana de Capodimonte; el estucador Gennaro di Matteo, que debía pasar a España con Gasparini; Anna Bouchard, sastra de la reina; y los directores de la Real Fábrica de Porcelana Gaetano Schepers y Giuseppe Grici o Grici. Véase Alvar GONZÁLEZ-PALACIOS, *Las colecciones reales españolas de mosaicos y piedras duras*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2001, p. 168, nota 1.

¹⁰ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 2021, exp. 17; Antonio MATILLA TASCÓN, 1960, pp. 217-218, doc. 64.

¹¹ AGP, Reinados, Carlos III, leg. 2021, exp. 17.

¹² AGP, Administración General, Obras de Palacio, caja 1306, exp. 5.

Dispuso también Carlos III, en virtud de real orden de 13 de agosto de 1762, que “de los tres hijos que tenía su Pintor de Cámara D.ⁿ Mathias Gasparini fuese el uno a Roma para perfeccionarse en el arte de la pintura” –se trata de Juan Gasparini–, asistiéndosele allí por el tiempo que estuviere con una pensión anual de 6.000 reales de vellón¹³.

En Madrid, Mattia Gasparini habitaría la antigua Casa de Caballeros Pajes, en las inmediaciones de Palacio, lugar donde se ubicaría también el obrador de bordados creado bajo su dirección, según disponía una real orden de 30 de julio de 1764 comunicada por el marqués de Montealegre al arquitecto mayor Francisco Sabatini¹⁴.

La familia Gasparini debió disfrutar de una posición económicamente desahogada en Madrid. Los sucesivos poderes notariales otorgados a la muerte de Mattia Gasparini por Luigia Bergonzini e hijos, legítimos herederos del pintor, entre 1775 y 1777, a fin de proceder a la liquidación y venta de todos los bienes, tanto raíces como muebles, que aún poseían en Parma¹⁵, Venecia¹⁶ y Nápoles¹⁷, así parecen indicarlo.

Mattia Gasparini falleció en Valencia el 26 de abril de 1774¹⁸, ciudad donde había marchado, ya enfermo, a restablecer su quebrantada salud tras sufrir una grave enfermedad. Un memorial, dirigido al rey Carlos III el 18 de febrero de 1774 solicitando licencia por seis meses para trasladarse a Valencia, así lo confirma¹⁹. Idénticos motivos de salud habían llevado al pintor, cuatro años antes, a permanecer durante seis meses en Valencia “por respirar aquellos ayres zercanos de la mar”, según manifiesta una súplica elevada al monarca el 17 de septiembre de 1770²⁰. Antes de morir, Mattia Gasparini nombró por únicos herederos a sus hijos Antonio, Juan –residente en la corte de Roma–, Francisco y Emilia Gasparini, dejando a Luigia Bergonzini, su mujer, “mejorada en el remanente del quinto de todos sus

¹³ AGS, Dirección General del Tesoro, Inv. 25, leg. 7. Documento transcrto en Jesús URREA FERNÁNDEZ, *La pintura italiana del siglo XVIII en España*, Valladolid, Publicaciones del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Valladolid, 1977, p. 43, nota 20.

¹⁴ El oficio en cuestión dice así: “[...] me avisa el Marq.^s de Squilace q.^e respecto de que no sirve la Cassa antigua de Caballeros Pages para situar en ella los oficios de Furriera y Tapicería [...], ha venido el Rey en destinarla para avitazión y obrador de los encargos que tiene el Pintor d.ⁿ Mathías Gasparini [...]”. Madrid, 30 de julio de 1764. AGP, Administración General, Obras de Palacio, caja 1025. Sobre la instalación fallida de los bastidores de bordado en la casa de la duquesa de Benavente, en la calle de Segovia, y las discrepancias surgidas al respecto durante las obras de acondicionamiento de la antigua Casa de Pajes, véase AGP, Administración General, Obras de Palacio, cajas 1038 y 1306, exp. 5.

¹⁵ “Poder para vender. D.^a Luisa Vergoncini y sus hijos a favor de Don Angel Marcelini, vecino de la Ciudad de Parma. Octubre 11 de 1775”. AHPM, [escribano Leandro Beleña, Madrid 11 de octubre de 1775], prot. 19.845, fols. 123-126v.^o. En dicho documento se habla de la venta y enajenación de los bienes raíces “que tienen y les pertenezan [...] en el estado de Parma y término llamado Rocablanca, unos dotales de la precitada Doña Luisa Vergoncini, y otros adquiridos y comprados por su difunto Marido”. AHPM, prot. 19.845, fols. 123v.^o-124.

¹⁶ “Poder: D.^a Luisa Vergoncini. En 26 de Nov.^{re} de 1776”. AHPM, [escribano Joseph Benito Morales, Madrid 26 de noviembre de 1776], prot. 18.987, fol. 182-182v.^o. Por dicho documento, Luigia Bergonzini, Antonio Gasparini, su hijo, y Pedro de Napoli, marido de Emilia Gasparini, concedían poder a Francisco Maracchio, interventor en Venecia, para que, en nombre de los otorgantes, “pidan y tomen cuentas al s.^{or} Philipo Duodo y todos otros cualesquier sujetos a cuio cargo haia corrido el manejo y administrac.^{on} de todos los vienes raíces y muebles que han quedado por fallecim.^{to} de dho D.ⁿ Mathías Gasparini”. AHPM, prot. 18.987, fol. 182.

¹⁷ “Poder: D.^a Luisa Vergoncini. En 21 de Nov.^{re} de 1777”. AHPM, [escribano Joseph Benito Morales, Madrid 21 de noviembre de 1777], prot. 18.987, fol. 317-317v.^o. Por dicho documento, Luigia Bergonzini y sus hijos Antonio y Emilia Gasparini otorgaban plenos poderes al marido de esta última, Pedro de Napoli, próximo a marchar a Nápoles, para que, en su nombre, “pida, reciba y cobre judicial o extrajudicialm.^{te} todas y cualesquier cantidades de dinero, créditos, vienes, halajas, efectos, y otras cualesquier cosas que, por fallecim.^{to} del nominado D.ⁿ Mathías Gasparini [...] se devan satisfacer a los otorgantes así en Venecia, dha ciudad de Nápoles, como en toda Ytalia y fuera de ella”. AHPM, prot. 18.987, fol. 317.

¹⁸ Así lo registra un poder notarial otorgado en Madrid por Luigia Bergonzini y sus hijos el 11 de octubre de 1775. En dicho documento puede leerse: “Dixeron que el enunciado Don Mathías Gasparini, su Marido y Padre respective, falleció en la Ciudad de Valencia en el día veinte y seis del mes de Abril del año próximo pasado de mill setecientos setenta y quattro [...].” “Poder para vender. D.^a Luisa Vergoncini, y sus hijos, a favor de Don Angel Marcelini...”. AHPM, prot. 19.845, fol. 123v.^o. La fecha del óbito, aunque no el lugar, aparece también consignada en AGP, Reinados, Carlos III, leg. 202¹, exps. 17 y 45, y Francisco Javier SÁNCHEZ CANTÓN, 1916, p. 129.

¹⁹ Madrid, 18 de febrero de 1774. AGP, Personal, caja 427, exp. 25.

²⁰ San Lorenzo, 17 de septiembre de 1770. AGP, Personal, caja 427, exp. 25.

bienes”, como así registra un poder notarial del difunto artista otorgado por su hijo Francisco Gasparini en la villa de El Ferrol el 30 de agosto de 1775²¹.

Otro poder notarial de 10 de abril de 1775 otorgaba facultad al comerciante madrileño Phelipe de Trapaga para cobrar, en nombre de Luigia Bergonzini, Antonio Gasparini y Pedro de Napoli –marido de Emilia Gasparini–, diversas cantidades devengadas a Mattia Gasparini en razón de sus sueldos como pintor de cámara de S.M., y otros efectos, hasta el día 26 de abril de 1774 en que murió²².

A Luigia Bergonzini (fig. 2), consumada bordadora²³, le fue concedida a la muerte de su esposo, por real orden dada en San Ildefonso el 29 de julio de 1774, una pensión de viudedad –sueldo más bien– de 6.000 reales de vellón al año en atención a los méritos de su difunto marido, recibiendo el encargo de continuar con la ejecución del bordado de la Pieza de Vestir, o Pieza de Parada, del Cuarto de S.M. en el Real Palacio Nuevo de Madrid de conformidad con su hijo Antonio Gasparini²⁴. Directora, desde 1774, del Taller de Bordados establecido en Palacio diez años antes²⁵, Luigia Bergonzini fallecería en Madrid el 2 de marzo de 1785²⁶, ciudad donde había otorgado testamento con fecha 26 de octubre de 1784²⁷. Manifestaba en él la voluntad de ser sepultada en la madrileña iglesia parroquial de Santa María la Real de la Almudena²⁸, nombrando por únicos y universales herederos a sus cuatro hijos: Juan, Antonio, Francisco y Emilia Gasparini²⁹.

²¹ Dicho poder fue otorgado ante el escribano Alberto Catgra de Noboa. “Poder para vender. D.^a Luisa Vergoncini, y sus hijos, a favor de Don Angel Marcelini...”. AHPM, prot. 19.845, fol. 123-123v.^o

²² “Poder para cobrar. D.^a Luisa Bergoncini, d.ⁿ Ant.^o Gasparini, y d.ⁿ Pedro de Nápoles a favor de d.ⁿ Phelipe Trapaga, vez.^{no} de esta Corte. Abril 10 de 1775”. AHPM, [escribano Leandro Beleña, Madrid 10 de abril de 1775], prot. 19.845, fols. 94-95v.^o

²³ La habilidad de Luigia Bergonzini como bordadora fue puesta de manifiesto, a su muerte, por Francisco Sabatini, maestro mayor de las obras de Palacio, en un informe de 11 de marzo de 1785, donde afirmaba: “[...] que no obstante los méritos que alega el primero –se refiere al bordador de cámara Manuel López de Robredo–, no me consta que sepa el punto del Bordado de la colgadura para la pieza de vestir de S.M. en este R.¹ Palacio, del q.^e se supone estaba instruida particularm.^{te} la misma d.^a Luisa, vajo de cuya dirección lo han aprendido su hijo d.ⁿ Antonio y los oficiales que trabajan actualm.^{te} en el Bordado”. Madrid, 11 de marzo de 1785. AGP, Personal, caja 427, exp. 25.

²⁴ AGP, Personal, caja 427, exp. 25. En el informe previo emitido por Francisco Sabatini el 15 de julio de 1774 expresaba el arquitecto que dicha cantidad habría de otorgarse a la viuda “p.^r viudedad, por los méritos del difunto su marido, y por el encargo de la ejecución del Bordado, en atención a que no ha tenido emolum.^{to} alguno hasta ahora por este trabajo y desvelo”. Madrid, 15 de julio de 1774. AGP, Administración General, Obras de Palacio, caja 1306, exp. 5.

²⁵ La fundación del Taller de Bordados tiene su origen en una real orden dada por Carlos III en Madrid el 22 de marzo de 1764 disponiendo se satisfagan semanalmente por la Tesorería de la Fábrica de Palacio los jornales de los operarios que, bajo la dirección de Mattia Gasparini, se empleasen en el bordado de una colgadura de raso blanco destinada al adorno de la Pieza de Parada del Nuevo Real Palacio de Madrid. AGP, Administración General, Obras de Palacio, caja 1393, exp. 17. Así lo confirma Francisco Sabatini, responsable administrativo de los talleres reales, en un informe de 13 de enero de 1791: “El (Taller) de Bordadores tuvo principio por la orn. de S.M. de 22 de Marzo de 1764 encargando su dirección a D.ⁿ Matías Gasparini, quien la continuó hasta que por su fallecimiento le substituyeron su hijo d.ⁿ Antonio y su viuda D.^a Luisa Bergonzini, el primero con la asignación de 8.000 r.^s y la segunda con la de 6.000 [...], según se me previno por la orn. de 29 de Julio de 1774”. Madrid, 13 de enero de 1791. AGP, Administración General, Obras de Palacio, caja 1038.

²⁶ Así lo comunicaba Francisco Sabatini, en oficio remitido a Pedro López de Lerena, el mismo día 2 de marzo de 1785: “Mui s.^{or} mío: En este día ha fallecido d.^a Luisa Bergonzini, viuda de D.ⁿ Mathías Gasparini, a cuio cargo estava la Dirección del Bordado para un Gavinet de S.M. en este R.¹ Palacio. [...]. Madrid, 2 de marzo de 1785. AGP, Personal, caja 427, exp. 25.

²⁷ “Testamento q.^e otorga D.^a Luisa Bergonzini...”. AHPM, prot. 21.275, fols. 31-34. Transcrito parcialmente en Mercedes AGULLÓ Y COBO, 2006, pp. 129-130.

²⁸ “Testamento q.^e otorga D.^a Luisa Bergonzini...”. AHPM, prot. 21.275, fol. 31v.^o; Mercedes AGULLÓ Y COBO, 2006, p. 129.

²⁹ “Testamento q.^e otorga D.^a Luisa Bergonzini...”. AHPM, prot. 21.275, fol. 33v.^o; Mercedes AGULLÓ Y COBO, 2006, p. 130.

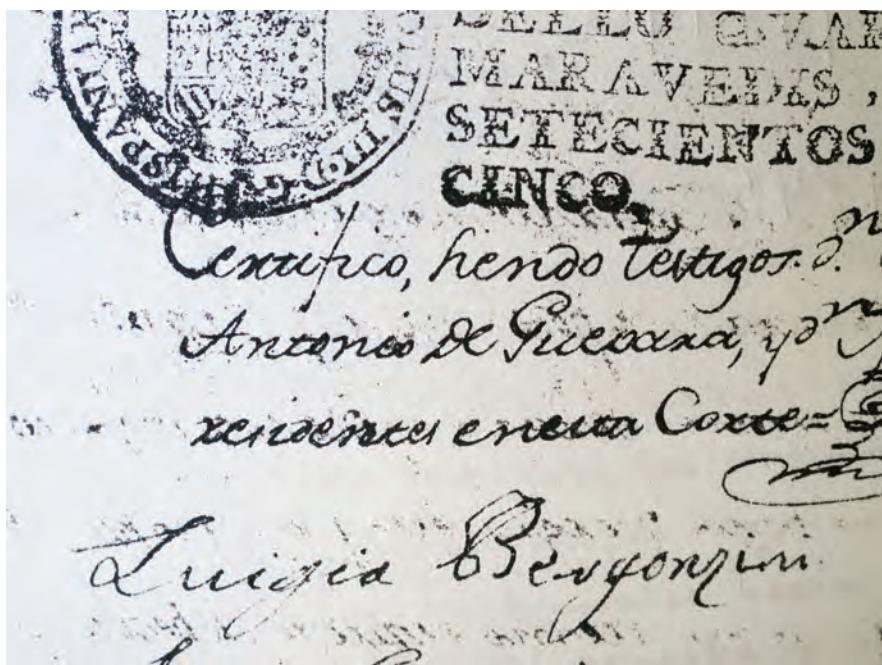


Fig. 2. Firma de Luigia Bergonzini, 1775. Madrid, Archivo Histórico de Protocolos.

Los hijos de Mattia Gasparini

Antonio Gasparini (fig. 3), pintor y bordador parmesano³⁰, siguió el oficio de su padre, a quien ayudó, según declaración del propio Mattia, “a pintar las Bóvedas de los tres Gabinetes de V.M. en este su R.¹ Palacio”³¹. Por real orden de 14 de julio de 1772, mandó Carlos III se le continuaran pagando los cinco reales diarios que tenía asignados, hasta que obtuviese mayor sueldo y fuese habilitado para alguna vacante de su profesión³².

Con fecha 5 de mayo de 1774, Antonio Gasparini elevó un memorial al rey solicitando se le concediesen los encargos que tenía pendientes su difunto padre, así como el título de pintor de cámara³³, peticiones que fueron en buena parte desestimadas por Francisco Sabatini en un revelador informe emitido en Madrid el 15 de julio de 1774. Reconocía en dicho informe la idoneidad y talento de Antonio Gasparini para el diseño de “adornos chinescos” y “adornos europeos” y su capacidad para dirigir, únicamente, los ramos de estucos y bordados, dictaminando “que de todos los encargos del difunto su Padre, se le dé solamente el de los Estuques chinescos pintados y el del Bordado, de acuerdo con su Madre que lo ha ejecutado hasta ahora”³⁴. Los ramos de bronces y ebanistería, solicitados también por el peticionario, fueron adjudicados a Juan Bautista Ferroni, broncista comasco de gran habilidad a quien Mattia Gasparini había encomendado la ejecución de los adornos chinescos de bronce, así como dirigir al ebanista Joseph Canops³⁵.

³⁰ El nacimiento de Antonio Gasparini en la ciudad italiana de Parma es corroborado por el propio artífice en su declaración matrimonial de 27 de enero de 1775. “Real Territorio. Año de 1775. Ynformazion de Livertad de d.ⁿ Antonio Gasparini...”. AGP, Real Capilla, caja 299, exp. 21. Véase nota 8.

³¹ Así consta en un memorial sin fecha elevado al rey por Mattia Gasparini antes del 14 de julio de 1772 solicitando le sea concedido algún sueldo mensual a su hijo Antonio. AGP, Administración General, Obras de Palacio, caja 1306, exp. 5.

³² Resolución de 14 de julio de 1772. AGP, Administración General, Obras de Palacio, caja 1306, exp. 5; AGP, Reinados, Carlos III, leg. 2021, exp. 17; Antonio MATILLA TASCÓN, 1960, p. 218, doc. 64.

³³ Madrid, 5 de mayo de 1774. AGP, Personal, caja 427, exp. 25.

³⁴ AGP, Personal, caja 427, exp. 25.

³⁵ AGP, Personal, caja 427, exp. 25. Por real orden dada en San Ildefonso el 29 de julio de 1774, Carlos III otorgó a Juan Bautista Ferroni un sueldo anual de 10.000 reales de vellón y el título de “Adornista de Bronces y otros metales”, con la obliga-

Respecto al título de pintor de cámara, pretensión que le fue igualmente denegada, escribía Francisco Sabatini previo dictamen del pintor Francisco Bayeu: “Y en punto a la solicitud de darle el Título de Pintor de la Cámara, me parece que para dársele con pleno conocimiento, se ponga primero a la experiencia, mandando S.M., quando y en donde fuere de su R.¹ agrado, haga una Bóveda, y entonces se reconocerá si tiene mérito para hacerle la gracia del Título que solicita”³⁶.

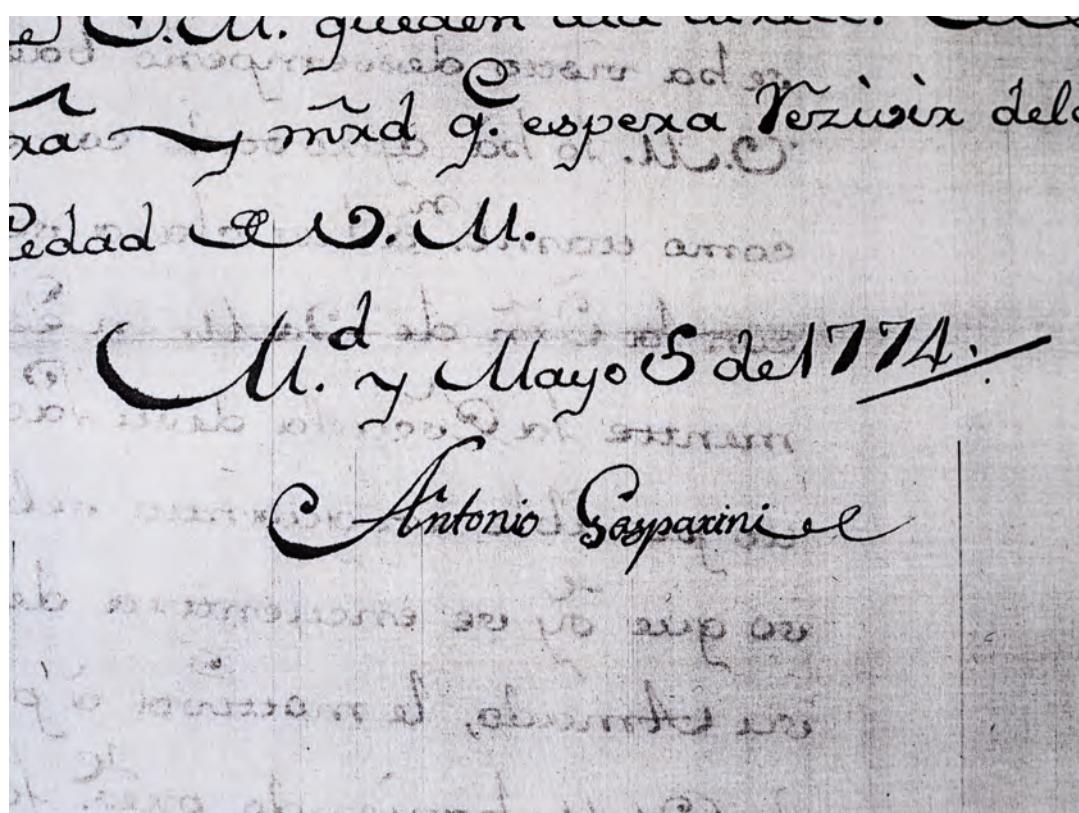


Fig. 3. Firma de Antonio Gasparini, 1774. Madrid, Archivo General de Palacio. Patrimonio Nacional.

Encargado de completar los dibujos de la colgadura de la Pieza de Vestir del Cuarto de S.M. en el Real Palacio Nuevo de Madrid y de dirigir los estucos chinescos pintados, Carlos III concedió a Antonio Gasparini, por real orden dada en San Ildefonso el 29 de julio de 1774, un sueldo anual de 8.000 reales de vellón, “con el encargo de governar el bordado, de acuerdo con su Madre, haciendo los diseños que todavía faltan, según la idea de lo trabajado ya, y corriendo asimismo con los estuques chinescos quando sean necesarios”³⁷. A la muerte de Luigia Bergonzini le sería conferida, previo informe favorable de Sabatini, la dirección del bordado de la Pieza de Vestir, con la obligación de reemplazar a su madre en dicho encargo. A este fin y, en virtud de real orden de 23 de marzo de 1785, se le asignaron 4.000 reales de vellón que, aumentados a los 8.000 que ya disfrutaba, supusieron una dotación de 12.000 reales anuales³⁸. Finalizados los bordados de la Pieza de

ción de ejecutar cuanto se ofrezca en este ramo y de dirigir al ebanista Joseph Canops en la construcción de las obras donde hayan de aplicarse dichos bronces. AGP, Personal, caja 427, exp. 25; AGP, Administración General, Obras de Palacio, caja 1306, exp. 5.

³⁶ AGP, Personal, caja 427, exp. 25.

³⁷ AGP, Personal, caja 427, exp. 25.

³⁸ AGP, Personal, caja 427, exp. 25; AGP, Administración General, Obras de Palacio, cajas 1038 y 1394, exp. 10.

Vestir en 1786³⁹, Carlos IV, siendo todavía Príncipe, encargaría a Antonio Gasparini el bordado de una alfombra “para un Gavinet de su R.¹ Casa de Campo del Pardo”⁴⁰, obra que en 1803 aún permanecía inacabada⁴¹.

Casado con Leonora Le Clair, hija de Antonio Le Clair, ayuda de los Oficios de Boca de la Real Casa⁴², Antonio Gasparini solicitó licencia al rey para contraer matrimonio el 22 de febrero de 1775⁴³, celebrándose el casamiento en la iglesia parroquial de Nuestra Señora del Buen Suceso de Madrid⁴⁴. En la declaración matrimonial, fechada en Madrid el 27 de enero de 1775, afirmaba el contrayente tener treinta y ocho años de edad⁴⁵. Atendiendo a los achaques que padecía, Carlos IV, por real orden dada en Aranjuez el 12 de abril de 1803, se sirvió jubilar a Antonio Gasparini con todo su sueldo y la asignación de cien ducados de vellón anuales para alojamiento, mandando trasladar los paños ya bordados y demás enseres de su profesión desde la “Casa vieja de los Pages”, donde residía, al Oficio de la Real Tapicería, al ser ocupada aquélla por el arquitecto mayor Juan de Villanueva⁴⁶.

Parmesano de nacimiento, Juan Gasparini⁴⁷ se encontraba en 1763 en la corte de Roma, pensionado por el rey Carlos III, a fin de completar su formación en el arte de la pintura⁴⁸. La carta remitida por el marqués de Squilace a Manuel de Roda, ministro plenipotenciario ante la Santa Sede, el 1 de febrero de ese mismo año, así lo confirma. Le comunicaba en ella que “pasando a esa Corte el dador don Juan Gasparini, hijo del pintor D. Mathías, para continuar y perfeccionarse en sus estudios de la Pintura”, el rey le ordena que le “asista y auxilie en todo lo que se le ofrezca y pueda tener relación a las conveniencias de su persona y a sus adelantamientos en los estudios referidos, velando con especialidad sobre su conducta de modo que durante su pensión en Roma no llegue a desmerecer la particular piedad que debe a S.M.”⁴⁹. La “extraña conducta” de Juan Gasparini llevó, sin embargo, al soberano, por real orden dada en Aranjuez el 21 de abril de 1769, a suspender los 6.000 reales anuales de sueldo que tenía asignados⁵⁰. Compadecido de su precaria situación, mandó el rey, por real orden dada en

³⁹ Así lo afirmaba Francisco Sabatini en un informe fechado en Madrid el 13 de enero de 1791: “Hace quatro años que se conluyeron la colgadura y sillería [...]. AGP, Administración General, Obras de Palacio, caja 1038.

⁴⁰ Así consta en el informe emitido por Francisco Sabatini en Madrid el 8 de marzo de 1791. AGP, Administración General, Obras de Palacio, caja 1038.

⁴¹ Realizada para el Gabinete de las Fábulas de la Real Casa de Campo de El Pardo, la alfombra sería entregada en 1803, para su conclusión, al bordador de cámara Juan López de Robredo. Así consta en el inventario de bordados redactado en 1803 por Juan Miguel de Grijalva, jefe del Real Oficio de Tapicería, con motivo de la jubilación de Antonio Gasparini: “Sesenta y ocho paquetes de Sedas de diferentes Colores [...] (que), por orden de S.M., entregué a D.ⁿ Juan Robledo para continuar el Bordado de una Alfombra que sobre rasoliso blanco estaba ejecutando el expresado Gasparini [...]. “Lista de los Bordados y Enseres a ellos pertenecientes que yo d.ⁿ Juan Mig.¹ de Grijalba, Ayuda de Cámara de S.M. con ejercicio, y Gefe del R.¹ oficio de Tapicería, en virtud de real orden de 12 de Abril del presente año, he recibido de d.ⁿ Antonio Gasparini, Pintor y Director de las obras de Bordados ejecutados sobre rasoliso blanco con orla de oro de realce, y el resto bordado de matices, para Cortinas, Colgadura, y Sillería, de una de las Salas del R.¹ Palacio de Madrid que avitaba el s.^{or} d.ⁿ Carlos ter.^o [...]. San Ildefonso, 6 de septiembre de 1803. AGP, Administración General, Obras de Palacio, caja 802, exp. 6; AGP, Reinados, Carlos IV, Casa, leg. 20¹. Sobre esta magnífica alfombra, bordada al matiz sobre raso blanco de seda, informan José Luis SANCHO, *La Casita del Príncipe en El Pardo*, Madrid, Patrimonio Nacional / Fundación ACS, 2008, pp. 98, 126-127, notas 234 a 236; Pilar BENITO GARCÍA, “Antonio Gasparini y Juan López de Robredo. Alfombra bordada”, en *Carlos IV, mecenas y colecciónista*, catálogo de la exposición [Madrid, Palacio Real, 23 de abril-19 de julio de 2009], Madrid, Patrimonio Nacional, 2009, ficha 125, pp. 307-309.

⁴² AGP, Administración General, Obras de Palacio, caja 1038.

⁴³ AGP, Administración General, Obras de Palacio, caja 1306, exp. 5.

⁴⁴ “Real Territorio. Año de 1775. Ynformación de Livertad de d.ⁿ Antonio Gasparini...”. AGP, Real Capilla, caja 299, exp. 21.

⁴⁵ “Real Territorio. Año de 1775. Ynformación de Livertad de d.ⁿ Antonio Gasparini...”. AGP, Real Capilla, caja 299, exp. 21.

⁴⁶ AGP, Administración General, Obras de Palacio, caja 1038. Véase María Luisa BARRENO SEVILLANO, “El retrato del bordador Juan López de Robredo, por Goya”, *Archivo Español de Arte*, tomo XLVI, n.^o 184 (1973), p. 82.

⁴⁷ Sobre Juan Gasparini, véase Jesús URREA FERNÁNDEZ, *Relaciones artísticas hispano-romanas en el siglo XVIII*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2006, pp. 199-200 y 231, notas 112 a 116.

⁴⁸ Así lo dispuso el monarca por real orden de 13 de agosto de 1762, asignándole una pensión de 6.000 reales de vellón al año. AGS, Dirección General del Tesoro, Inv. 25, leg. 7. Véase Jesús URREA FERNÁNDEZ, 1977, p. 43, nota 20.

⁴⁹ AMAE (Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid), Santa Sede, leg. 212. Carta del marqués de Squilace a Manuel de Roda, 1 de febrero de 1763. Transcrita parcialmente en Jesús URREA FERNÁNDEZ, 2006, pp. 199 y 231, nota 113.

⁵⁰ Antonio MATILLA TASCÓN, 1960, p. 216, doc. 58.

San Lorenzo el 10 de octubre de aquel año, abonarle la pensión establecida, “mientras se conduzca con juicio y a satisfacción del Ministro de S.M. en aquella Corte don Tomás Azpuru, a quien se encarga su vigilancia”⁵¹.

Juan Gasparini, que se hallaba domiciliado en Roma en 1777 ejerciendo la arquitectura y el dibujo a pluma, y aún gozaba de una pensión satisfecha por la Tesorería de la Posta de España en dicha corte, sería encarcelado ese mismo año en el castillo de San Leo, culpable del delito de expedir cédulas falsas⁵². La correspondencia mantenida entre José Nicolás de Azara, agente y procurador general del rey Carlos III en la corte de Roma, y el conde de Floridablanca entre los meses de mayo y septiembre de 1777 informa cumplidamente de este suceso⁵³.

Cadete del Regimiento de Infantería de Milán, Francisco Gasparini, el menor de los tres hijos varones de Mattia Gasparini, pasó a Barcelona en 1772 a estudiar matemática y arquitectura militar en su Real Academia⁵⁴. Por real orden de 14 de julio de 1772 resolvió Carlos III se le continuaran pagando los cinco reales diarios de su consignación hasta que ascendiese a oficial en la carrera militar⁵⁵, cantidad que habría de serle satisfecha por la Tesorería de Barcelona, según establecía otra real orden de 19 de agosto de ese mismo año⁵⁶. En octubre de 1784 Francisco Gasparini ostentaba la graduación de alférez en el citado Regimiento de Infantería de Milán⁵⁷.

Finalmente, Emilia Gasparini –y no Amalia, como figura en algunos documentos notariales–, nacida en la ciudad de Parma⁵⁸, y hermana de los anteriores, tuvo por esposo al napolitano Pedro de Napoli. Afincado en Madrid y empleado en la Dirección General de la Real Lotería, Pedro de Napoli percibía, en 1777, un sueldo mensual de ochocientos treinta y tres reales y once maravedís de vellón⁵⁹.

Trabajos decorativos en las cortes de Nápoles y Madrid

De la estancia del pintor veneciano en la corte de Nápoles al servicio de Carlos de Borbón (fig. 4) y María Amalia de Sajonia (fig. 5), futuros reyes de España, poco conocemos. Por real orden dada en Nápoles el 15 de julio de 1753 sabemos que el soberano concedió a Mattia Gasparini y su familia una casa más cómoda y espaciosa en el Real Sitio de Portici para el ejercicio de su profesión, previniendo se dispusiese en ella un estante “para poner todas las drogas” y demás utensilios, un hornillo para los barnices y dos caballetes donde colocar “las grandes tablas del Lambri que actualmente está trabajando para uno de los Gabinetes de la Reyna nuestra señora”⁶⁰.

⁵¹ Antonio MATILLA TASCÓN, 1960, p. 216, doc. 59.

⁵² Jesús URREA FERNÁNDEZ, 2006, p. 200.

⁵³ AGS, Estado, leg. 4991. Carta de José Nicolás de Azara al conde de Floridablanca, Roma, 8 de mayo de 1777; carta del conde de Floridablanca a José Nicolás de Azara, Madrid, 27 de mayo de 1777; carta de José Nicolás de Azara al conde de Floridablanca, Roma, 14 de agosto de 1777; carta del conde de Floridablanca a José Nicolás de Azara, San Ildefonso, 2 de septiembre de 1777. Véase Jesús URREA FERNÁNDEZ, 2006, pp. 200 y 231, notas 115 y 116.

⁵⁴ Así consta en un memorial elevado al rey por Mattia Gasparini el 13 de agosto de 1772. Madrid, 13 de agosto de 1772. AGP, Administración General, Obras de Palacio, caja 1306, exp. 5.

⁵⁵ Resolución de 14 de julio de 1772. AGP, Administración General, Obras de Palacio, caja 1306, exp. 5; AGP, Reinados, Carlos III, leg. 202¹, exp. 17; Antonio MATILLA TASCÓN, 1960, p. 218, doc. 64.

⁵⁶ AGP, Personal, caja 427, exp. 25; AGP, Reinados, Carlos III, leg. 202¹, exp. 17.

⁵⁷ Así figura en el testamento otorgado por su madre Luigia Bergonzini en Madrid el 26 de octubre de 1784. “Testamento q.^e otorga D.^a Luisa Bergonzini...”. AHPM, prot. 21.275, fols. 32v.^o-33; Mercedes AGULLÓ Y COBO, 2006, p. 130.

⁵⁸ “Declaraz.^{on} testam.^a d.^a M.^a Emilia Gasparini...”. AHPM, prot. 18.990, fol. 233.

⁵⁹ Así lo registra un poder notarial otorgado en Madrid el 22 de noviembre de 1777 a favor de su esposa Emilia Gasparini y de su hijo Pedro Luis de Napoli. “Poder: D.ⁿ Pedro de Napoli. En 22 de Nov.^{re} de 1777”. AHPM, [escribano Joseph Benito Morales, Madrid 22 de noviembre de 1777], prot. 18.987, fol. 318.

⁶⁰ ASN (Archivio di Stato di Napoli), Casa Reale Amministrativa, Conti e Cautele, Portici, fascio 1151. Nápoles, 15 de julio de 1753. Documento transcritto en *Le arti figurative a Napoli nel Settecento (Documenti e ricerche)*, Nicola Spinosa coord., Nápoles, Società Editrice Napoletana, 1979, p. 276, doc. 21.



Fig. 4. Giuseppe Bonito. *Carlos de Borbón, rey de las Dos Sicilias*, hacia 1745. Óleo sobre lienzo, 128 x 103 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.



Fig. 5. Giuseppe Bonito. *La reina María Amalia de Sajonia*, hacia 1745. Óleo sobre lienzo, 125 x 105 cm. Madrid, Museo Nacional del Prado.

En calidad de estuquista, correspondió a Mattia Gasparini dirigir la ejecución de los estucos chinoscos que decoraron la bóveda, con diseños probablemente de su mano, del Gabinete de Porcelana del Real Palacio de Portici (figs. 6 y 7) –el conjunto sería desmontado y transferido al Palacio de Capodimonte en Nápoles, donde ahora se conserva–, concluidos ya en mayo de 1759⁶¹. Dichos estucos fueron elaborados a manera de porcelana –“*ad uso di porcellana*”–, novedoso método experimentado por Gasparini a fin de resaltar la brillantez de los colores, aplicados sobre pan de oro, y lograr una transparencia simi-

⁶¹ Véase Silvana MUSELLA GUIDA, “Precisazioni sul Salottino di porcellana in Portici”, *Antologia di Belle Arti*, II, n.º 5 (1978), pp. 73 y 74-75, doc. 4. Los datos aportados en su artículo proceden de la documentación conservada en el Archivio di Stato di Napoli: ASN, Casa Reale Amministrativa, Conti e Cautele, Portici, fascio 1169. Sobre el Gabinete de Porcelana del Palacio Real de Portici, diseñado por el pintor y escenógrafo piacentino Giovanni Battista Natali, según manifiesta el arquitecto Luigi Vanvitelli en una carta fechada en Nápoles el 17 de junio de 1758, véanse Franco STRAZZULLO, *Le lettere di Luigi Vanvitelli della Biblioteca Palatina di Caserta*, vol. II, Galatina, Congedo Editore, 1976, carta 571, pp. 231-232; Silvana MUSELLA GUIDA, 1978, pp. 73-76; Vega de MARTINI, “Gabinetto di Porcellana del Palazzo di Portici, 1757-59”, en *Civiltà del 700 a Napoli 1734-1799*, catálogo de la exposición [Nápoles, Museo de Capodimonte, diciembre 1979-octubre 1980], Florencia, Centro Di, 1980, vol. II, ficha 361, pp. 122-123; Paola GIUSTI, “Il salottino di porcellana di Portici”, en *Le porcellane dei Borbone di Napoli. Capodimonte e Real Fabbrica Ferdinandea 1743-1806*, catálogo de la exposición [Nápoles, Museo Arqueológico Nazionale, 19 de diciembre de 1986-30 de abril de 1987], Nápoles, Guida Editori, 1986, pp. 47-56; Silvana MUSELLA GUIDA, “Un gabinete chino. La Saleta de porcelana de Capodimonte”, *FMR* edición española, n.º 28 (febrero 1996), pp. 105-123; Alvar GONZÁLEZ-PALACIOS, *Nostalgia e invenzione. Arredi e arti decorative a Roma e Napoli nel Settecento*, Milán, Skira editore, 2010, pp. 35-46.



Fig. 6. Mattia Gasparini, diseñador (?) y estuquista. Bóveda de estucos chinoscos del Gabinete de Porcelana del Real Palacio de Portici, 1759. Nápoles, Museo de Capodimonte.

lar a la de la porcelana⁶². Un equipo de estucadores, entalladores, doradores y pintores, dirigidos por Mattia Gasparini, se ocupó de la realización del techo de estuco⁶³—o “lamia”—, trabajo de gran complejidad en el que intervino el propio artista⁶⁴ ayudado por sus hijos Antonio y Giovanni Gasparini, pintores ambos⁶⁵. Destacan, por su depurada técnica, los dorados a manera de porcelana del dorador de la Real Casa Vito Caiazzo⁶⁶. Gennaro di Fiore, siguiendo las indicaciones de Gasparini, ejecutó las tallas de las dos puertas de madera⁶⁷ —hoy perdidas— que daban acceso al gabinete, doradas igualmente por Caiazzo⁶⁸.

Uno de los primeros encargos que recibió Mattia Gasparini al llegar a la corte española fue el de pintar la caja del coche de gala, o “estufa rica”, en que SS. MM. los reyes Carlos III y María Amalia de Sajonia hicieron su entrada solemne en Madrid, desde el Real Palacio del Buen Retiro, el domingo 13 de julio de

⁶² Acerca de este método y sus aspectos técnicos informa Silvana MUSELLA GUIDA, 1996, p. 118.

⁶³ Silvana MUSELLA GUIDA, 1978, pp. 73 y 76, nota 15.

⁶⁴ Silvana MUSELLA GUIDA, 1978, pp. 73 y 75, doc. 4.

⁶⁵ Silvana MUSELLA GUIDA, 1978, p. 76, nota 10.

⁶⁶ Silvana MUSELLA GUIDA, 1978, pp. 73 y 74-75, doc. 4.

⁶⁷ Silvana MUSELLA GUIDA, 1978, pp. 73 y 75-76, doc. 7.

⁶⁸ Silvana MUSELLA GUIDA, 1978, p. 75, doc. 6.



Fig. 7. Mattia Gasparini, diseñador (?) y estuquista. Grupo chinesco. Bóveda de estucos chinoscos del Gabinete de Porcelana del Real Palacio de Portici, 1759. Nápoles, Museo de Capodimonte.

1760⁶⁹. Según registra la nómina por oficios elaborada por la Contaduría de la Caballeriza del Rey el 7 de noviembre de 1760, Gasparini recibió 1.200 reales de vellón para pagar a su ayudante el pintor Guillermo Anglois⁷⁰. Phelipe de Trapaga, mercader de droguería, suministró a Gasparini los géneros necesarios para la pintura, como así confirman las sucesivas entregas efectuadas al pintor entre el 15 de abril y el 22 de

⁶⁹ “Noticia individual del orden, y forma con q.º el s.º Rey D.º Carlos tercero hizo su entrada pública en Madrid desde el R.¹ Palacio del Buen Retiro, donde residía, en 13 de Julio de 1760: De la corrida de Toros q.º se egecutó en la Plaza maior de Madrid el día 15 del mismo mes con dho motivo: Y del ceremonial obserbado el 19 del propio mes en la Jura del Príncipe de Asturias el s.º D.º Carlos Antonio, su Hijo”. AGP, Reinados, Carlos III, leg. 483². Documento parcialmente transcrita en María Teresa OLIVEROS DE CASTRO, *Maria Amalia de Sajonia, esposa de Carlos III*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Escuela de Historia Moderna, 1953, pp. 442-444, docs. 563 y 564. Sobre la entrada pública de Carlos III en Madrid y reales festejos celebrados con motivo de la jura del Príncipe de Asturias, informa la *Gaceta de Madrid del martes 22 de julio de 1760*, pp. 242-248. Acerca de las fiestas y ornatos erigidos con motivo de la entrada de Carlos III en Madrid, véase Carlos SAMBRICIO, “Fiestas en Madrid durante el reinado de Carlos III”, en *Carlos III, Alcalde de Madrid*, catálogo de la exposición [Madrid, Centro Cultural de la Villa, diciembre 1988-enero 1989], Madrid, Ayuntamiento de Madrid, 1988, pp. 579-586 y 606-607.

⁷⁰ La partida en cuestión dice así: “Por la de Mathias Gasparini, q.º ayudó a la Pintura de la Caja del Coche de S.M. Guillermo Langloix 1.200 (rr.s de v.on)”. “Ajustamiento ejecutado p.º la Cont.ºa de la Cava.ºa del Rey nro S.º del Ymporte total que tubo

mayo de 1760⁷¹. Aunque, en un principio, los dibujos que habían de decorar los tableros del coche le fueron encomendados a Ysidoro de Tapia, pintor de la Real Caballeriza –la cuenta presentada por el artífice en abril de 1760⁷² así lo indica–, finalmente este cometido recayó en Mattia Gasparini, pintor de cámara del monarca.

Conocida como “estufa rica plateada”, “estufa plateada y azul” o “estufa azul rica”, la carroza real, restaurada para tal ocasión⁷³, lucía tableros acharolados de color azul con flores pintadas, guarniciones de plata cincelada con una cabeza de águila y el escudo de armas de Castilla y León, ricas tallas plateadas y tapizado interior en terciopelo azul turquí de Génova bordado en plata. Un florón, a modo de pedestal, con tres ángeles-niños tallados y plateados sosteniendo el cetro y la corona real, en metal igualmente plateado, remataba el cielo o tejadillo del coche. De la “estufa rica”, hoy desaparecida, se ofrece una detallada descripción en la relación provisional que sobre la entrada pública del rey Carlos III en Madrid redactó la veeduría de las Reales Caballerizas, a cargo de Juan Francisco de Garaycoechea, con posterioridad al 13 de julio de 1760⁷⁴.

Dos extraordinarios conjuntos decorativos, de compleja, prolongada y costosa ejecución, serían proyectados, poco después, por Mattia Gasparini para el Cuarto del Rey Carlos III en el Palacio Real Nuevo de Madrid⁷⁵. Nos referimos a los tres contiguos Gabinetes de Maderas de Indias y Bronces⁷⁶ (fig. 8) destinados a albergar los despachos del monarca –Antedespacho, Despacho y Tercer Gabinete

la submin.^{on} de quanto fue indispensable p.^a la entrada en público q.^e hicieron sus Mag.^s el dia 13 de Jullio del corriente año por todos los Oficios de su R.^l Cava.^{za} [...]. Madrid, 7 de noviembre de 1760. AGP, Reinados, Carlos III, leg. 483².

⁷¹ “Memoria de barios jéneros que yo Phe. de Trapaga y Torre, Mercader en esta Corte, he subministrado a d.ⁿ Mathías Gasparini, Pintor de S.M., con orn del señor Behedor de las Reales Cavallerizas de S.M.C.”. Sin fecha. Un oficio de Juan Francisco de Garaycoechea, veedor de las Reales Caballerizas, a Phelipe de Trapaga y Torre indica que el encargo de dichos géneros al droguero madrileño se produjo el 9 de abril de 1760. AGP, Reinados, Carlos III, leg. 483².

⁷² Sobre dichos dibujos, por los que cobró 1.200 reales de vellón –1.500 reales era el precio inicial–, Ysidoro de Tapia informaba lo siguiente en la mencionada cuenta: “En dho mes, de orden del Ex.^{mo} Señor Cavalle.^{zo} mayor y del S.^r Vedor, se me mandó hacer dibujos para pintar la Estufa Rica de la Entrada de SS. Ma.^{es}, luego se determinó que los tableros fuesen bordados y, de orden de los mismos señores, me mandaron hacer dibujos para el bordador y, abiéndolo ejecutado según la orden, los he presentado según y como se han encontrado, cuando hubo la orden que avían de ser acharolados y, aviendo visto el S.^r D.ⁿ Juan Peña, pintor de Cámara de su M.^d, el trabajo que yo tenía echo con los dibujos, los consideró en el precio de 1.500”. “Memoria de la obra que d.ⁿ Ysidoro de Tapia, pintor de la R.^l Cava.^{za} del Rey, tiene ejecutado para la servidumbre de dha R.^l Cav.^{za} en el mes de Abril del año 1760”. AGP, Reinados, Carlos III, leg. 483². Véase María Teresa OLIVEROS DE CASTRO, 1953, pp. 214 y 440, doc. 557. El expediente personal de Ysidoro de Tapia puede consultarse en AGP, Personal, caja 3049, exp. 15.

⁷³ En la restauración y adorno de la carroza intervinieron, además de los pintores Mattia Gasparini y Guillermo Anglois, el maestro de coches Thadeo Pérez; el maestro de hacer ruedas Gregorio Martín; el herrero y cerrajero Joseph Barranco y Flores; el tallista Patricio Gallego; la doradora de mate Ana María Coronel y Rico; el platero y cincelador Pedro Bravo; el también platero y dorador a fuego Francisco Saverio de Novi; el latonero Manuel Beleña; el dorador a fuego Antonio de Ruesta; el proveedor de tejidos Miguel Hermoso y Compañía; el bordador Juan Mariano; el cordonero Esteban López y el guarnicionero Antonio Fernández, artífices vinculados en su mayor parte a las Reales Caballerizas y de quienes se conservan sus respectivas cuentas. AGP, Reinados, Carlos III, leg. 483².

⁷⁴ El documento en cuestión dice así: “Seguía el coche de SS. Mag.^s que era mui especial. Acharolada p.^r la parte de afuera de color azul, pintadas diversas flores; toda la talla plateada y forrada p.^r dentro de terciopelo azul vordada de plata, guarnecido el cielo p.^r la parte de afuera de dho terciopelo azul, cojida p.^r todos lados con diferentes molduras de plata que ivan a rematar al medio del cielo donde havía un pedestal con tres ángeles que tenían una magnífica corona. Tirava esta estufa 8 caballos de color castaño dorado, con guarniz.^{nes} de terciopelo azul y evillaje y chapas de plata [...]. “Noticia individual del orden, y forma con q.^e el s.^{or} Rey D.ⁿ Carlos tercero hizo su entrada pública en Madrid desde el R.^l Palacio del Buen Retiro...”. AGP, Reinados, Carlos III, leg. 483². Transcrito en María Teresa OLIVEROS DE CASTRO, 1953, p. 443, doc. 563.

⁷⁵ Sobre el Cuarto del Rey Carlos III y los diferentes aposentos que lo conformaban, véase Fernando FERNÁNDEZ-MIRANDA Y LOZANA, “El Real Cuarto de S.M. el Rey Carlos III en el Palacio Real de Madrid”, *Reales Sitios*, año XXV, n.^o 96 (1988), pp. 29-36.

⁷⁶ “Gavinette(s) de Maderas de Yndias y Bronzes gravados y dorados” fue la denominación empleada por Mattia Gasparini. Así consta en sendas certificaciones de pago a favor del bronceísta Joseph Giardoni firmadas en Madrid el 27 de enero y 12 de junio de 1770. AGP, Administración General, Obras de Palacio, cajas 434, exp. 1 y 436, exp. 2. Sobre los Gabinetes de Maderas de Indias, desmontados a la muerte de Carlos III y reinstalados posteriormente en otras dependencias del Palacio, véanse José Luis SANCHO, *Palacio Real de Madrid*, Madrid, Patrimonio Nacional, 2004, pp. 108-116, 190, 208; Ángel LÓPEZ CASTÁN, “La ebanistería madrileña y el mueble cortesano del siglo XVIII (II)”, *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte (UAM)*, vol. XVII (2005), pp. 101-103 y 110-111, notas 45 a 48; María Soledad GARCÍA FERNÁNDEZ, “Adornos creados por Gasparini para el Palacio Real



Fig. 8. Mattia Gasparini, diseñador. Gabinete de Maderas Finas de la Reina María Luisa (antiguo Gabinete de Maderas de Indias y Bronces para Despacho de Carlos III, 1762-1774). Madrid, Palacio Real. Patrimonio Nacional.

Verde⁷⁷–, parcialmente desaparecidos y con su rico mobiliario disperso⁷⁸ (fig. 9), y a la suntuosa Pieza de Vestir o Pieza de Parada⁷⁹, conocida hoy como Cámara de Carlos III (figs. 10 y 11). Fantasía y exuberancia presiden estos interiores de trazado rococó, ejecutados bajo la dirección y diseños del pintor y adornista vene-

de Madrid”, en *Tesoros de los Palacios Reales de España. Una historia compartida*, catálogo de la exposición [Méjico, D.F., Galería de Palacio Nacional, 16 de diciembre de 2011-3 de junio de 2012], Madrid, Patrimonio Nacional, Acción Cultural Española / Méjico, Galería de Palacio Nacional (Presidencia de la República de los Estados Unidos Mexicanos), Chapa Ediciones, 2011, pp. 564-565.

⁷⁷ Así designa estas tres pequeñas piezas el Inventario general de Furriera formado en 1789 por fallecimiento del rey Carlos III. *Inventarios Reales. Carlos III 1789-1790*, transcripción Fernando Fernández-Miranda y Lozana, tomo I, Madrid, Patrimonio Nacional, 1988, p. 162.

⁷⁸ El mobiliario se halla actualmente repartido entre el Palacio Real de Madrid y los Palacios de la Zarzuela y El Pardo: cinco cómodas, un buró de tambor, dos sillones de brazos –sillones de despacho–, tres sítiales o banquetas, un reloj de sobremesa, una pantalla de chimenea, dos mesas y un canapé con seis sillones de brazos a juego componen la relación de muebles conservados. Una pieza más, recientemente identificada, ha de añadirse a esta relación. Se trata de una de las tres papeleras de colgar que amueblaron el Gabinete del Despacho de Carlos III, pieza perteneciente hoy a la colección de artes decorativas del Brooklyn Museum de Nueva York (*Hanging Wall Cabinet*, donación de Mrs. John de Menil, n.º 57.179. Véase <https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/73725>). Dichos muebles fueron inventariados y tasados en 1789 por el ebanista de la Real Casa Theodoro Onzell. *Inventarios Reales. Carlos III 1789-1790*, tomo I, 1988, pp. 223-224.

⁷⁹ Sobre la Pieza de Vestir, o Pieza de Parada, véanse María Luisa BARRENO SEVILLANO, “Palacio de Oriente. Salón de Gasparini o Pieza de la Parada”, *Reales Sitios*, año XII, n.º 43 (1975), pp. 61-68; Alvar GONZÁLEZ-PALACIOS, “Mattia Gasparini, Joseph Canops, Luisa Bergonzini y Giovanni Battista Ferroni. Sillón”, en *El arte de la Corte de Nápoles en el siglo XVIII*, catálogo de la exposición [Madrid, Museo Arqueológico Nacional, 7 de marzo-6 de mayo de 1990], Madrid, Ministerio de Cultura, 1990, catálogo muebles ficha 5, pp. 237-238; José Luis SANCHO, 2004, pp. 104-108; Ángel LÓPEZ CASTÁN, 2005, pp. 103-104 y 111-112, notas 49 a 60; María Soledad GARCÍA FERNÁNDEZ, 2011, p. 565.

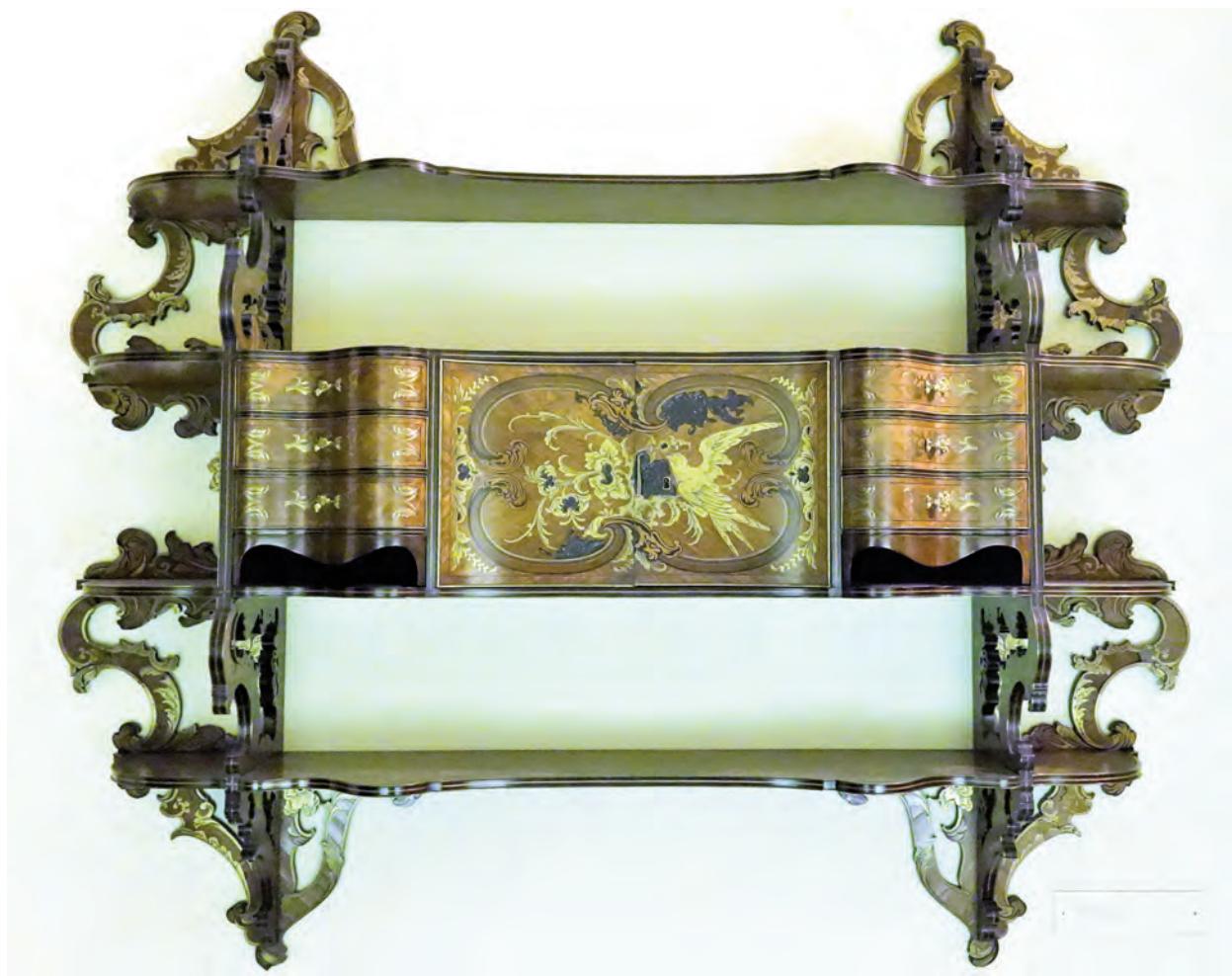


Fig. 9. Papelera de colgar procedente del antiguo Gabinete del Despacho de Carlos III, hacia 1769. Mattia Gasparini, diseñador; Joseph Canops, ebanista; Jorge Balze, tallista; Antonio Vendetti, broncista. Maderas finas de Indias, latón y bronce dorados, 115,9 x 125,1 x 25,4 cm. Nueva York, Brooklyn Museum (*Hanging Wall Cabinet*, donación de Mrs. John de Menil, n.º 57.179).

ciano. Iniciados hacia 1761, la conclusión de los Gabinetes de Maderas de Indias podría fijarse en torno a 1774, coincidiendo con la muerte del artista; respecto a la Cámara, comenzada también hacia 1761, los trabajos decorativos no finalizarían hasta después de 1791, año en que fueron temporalmente suspendidos debido a su excesivo coste⁸⁰.

Un nuevo encargo, evidentemente menor, ocuparía, además, a Mattia Gasparini en 1765: el adorno de las piezas que habitaba en Palacio Almerico Pini, ayuda de cámara de Carlos III, según informa una cuenta del droguero madrileño Phelipe de Trapaga por diferentes géneros de pintura suministrados al artista entre el 28 de febrero y el 8 de junio de 1765⁸¹.

⁸⁰ Por real orden dada en Palacio el 11 de febrero de 1791 mandaba Carlos IV “suspender las obras de bronces, maderas finas, y bordados destinadas p.^a la pieza de parada de este R.¹ Palacio”. Con fecha 12 de febrero, dicha suspensión sería comunicada, para su cumplimiento, a Theodoro Onzell, Juan Bauptista Ferroni y Antonio Gasparini, directores, a la sazón, de los talleres de ebanistería, bronces y bordados respectivamente. Madrid, 12 de febrero de 1791. AGP, Administración General, Obras de Palacio, caja 1038.

⁸¹ “Memoria de los Géneros que Yo Ph.^e de Trapaga he entregado al s.^r D.ⁿ Mathías Gasparini para el Adorno de las piezas que havitta el señor D.ⁿ Almerico Pini”. AGP, Administración General, Obras de Palacio, caja 409, exp. 2.



Fig. 10. Mattia Gasparini, diseñador. Sillería, espejo y colgadura bordada pertenecientes a la Cámara de Carlos III, 1764-1791. Madrid, Palacio Real. Patrimonio Nacional.

La fundación, por Carlos III, de los talleres de bordados, ebanistería y bronces de la Fábrica del Nuevo Real Palacio⁸², directamente vinculados a Mattia Gasparini como organizador y director de los mismos, constituye una elocuente muestra de la envergadura de las obras decorativas acometidas por el adornista veneciano en el palacio madrileño. Marmolistas, estuquistas, doradores, ebanistas, tallistas, cerrajeros, broncistas y bordadores, en su mayoría extranjeros, colaboraron, a las órdenes de Gasparini, en la decoración de estas singulares estancias. Magistrales intérpretes de sus proyectos fueron, entre otros, los estuquistas italianos Gennaro di Matteo –o de Mattei– y Juan Donato Bolla –Juan Bola–, especializados en adornos chinescos; los doradores de mate Lorenzo Hurtado de Mendoza y Joseph Cherat, de nacionalidad española y francesa respectivamente; el ebanista flamenco Joseph Canops y el alemán Theodoro Onzell, maestros directores, sucesivamente, del taller de ebanistería; los tallistas Jorge Balze y Antonio Chiani,

⁸² El origen y actividad de los talleres reales queda documentado en el completo informe que, con fecha 13 de enero de 1791, remitió el arquitecto Francisco Sabatini, responsable administrativo de los mismos, a Pedro de Lerena, secretario de estado de Hacienda. Madrid, 13 de enero de 1791. AGP, Administración General, Obras de Palacio, caja 1038. Véase Julia María ECHAECU, “Los Talleres Reales de Ebanistería, Bronces y Bordados”, *Archivo Español de Arte*, tomo XXVIII, n.º 111 (1955), pp. 237-259. Puede consultarse también el reciente estudio de José Luis SANCHO, “Las obras dirigidas por Gasparini: ebanistería, bronces y bordados”, en *Carlos III. Majestad y ornato en los escenarios del rey ilustrado*, catálogo de la exposición [Madrid, Palacio Real, diciembre 2016-marzo 2017], Madrid, Patrimonio Nacional, 2016, pp. 315-323 y fichas 116 a 122 con textos de Pilar Benito García y María Soledad García Fernández, pp. 324-335.

naturales de Francia e Italia; el cerrajero francés Juan Bauptista Platón; y los broncistas italianos Antonio Vendetti, Juan Bauptista Ferroni y Joseph Giardoni⁸³. Mención aparte merecen los bordadores italianos Luigia Bergonzini y Antonio Gasparini, familiares directos del artista y parte fundamental del selecto equipo de artífices europeos reunidos en el Palacio Real Nuevo de Madrid en torno a Mattia Gasparini.



Fig. 11. Mattia Gasparini, diseñador. Grupo chino. Bóveda de estucos chinos de la Cámara de Carlos III, hacia 1761-1767. Madrid, Palacio Real. Patrimonio Nacional.

⁸³ Sus nombres aparecen parcialmente consignados en la relación general de gastos comprendidos entre el 24 de julio de 1761 y el 18 de diciembre de 1769: “Relación de todos los gastos causados vajo la dirección de d.ⁿ Mathías Gasparini, Pintor de Cámara de S.M., en los adornos del Gabinete de maderas de Yndias del nuevo R.^l Palacio y en otras obras de que está encargado [...], desde 24 de Julio de 1761 hasta hoy día de la fecha”. Madrid, 18 de diciembre de 1769. AGP, Administración General, Obras de Palacio, caja 1393, exp. 17.

ÁNGEL LÓPEZ CASTÁN es Profesor Titular del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid, lugar donde ejerce su actividad docente e investigadora. Cursó estudios de Geografía e Historia en la Facultad de Filosofía y Letras de la UAM, licenciándose en 1980 en la especialidad de Historia del Arte. Entre 1982 y 1985 fue becario de Formación de Personal Investigador en el Departamento de Historia del Arte de la UAM. Premio Extraordinario de licenciado 1985/86, Sección de Historia del Arte, por la Universidad Autónoma de Madrid, leyó su tesis doctoral en 1989 con el título *Los gremios artísticos de Madrid en el siglo XVIII y primer tercio del siglo XIX: oficios de la madera, textil y piel*, valiéndole la máxima calificación y la concesión del Premio Extraordinario de Doctor 1989/90, Sección de Historia del Arte, otorgado por dicha Universidad. Autor de numerosas publicaciones, su línea de investigación actual se centra en el estudio del arte cortesano español del siglo XVIII, con especial dedicación a la decoración y el mobiliario palatinos y a sus diseñadores y artífices.

Email: angel.castan@uam.es

Estudio del *parure* de compromiso de A. W. N. Pugin a través de su correspondencia

Study of A.W.N. Pugin's engagement parure throughout his letters

Leticia Bermejo de Rueda

Universidad de León

Fecha de recepción: 22 de octubre de 2016

Fecha de aceptación: 15 de octubre de 2017

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte

vol. 28, 2016, pp. 171-184

ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-35621

<https://doi.org/10.15366/anuario2016.28.009>

RESUMEN

Augustus Welby Northmore Pugin (1812-1852), el gran pionero en la revalorización del arte gótico durante el siglo XIX, es conocido fundamentalmente por su labor como teórico, crítico y arquitecto, y en menor medida su trabajo como diseñador de Artes Suntuarias, gran coleccionista y marchante de obras de arte medievales. Su figura, muy popular y valorada en el mundo anglosajón, es, sin embargo, casi desconocida en nuestro país.

En el presente artículo pretendemos mostrar la figura de A. W. N. Pugin como diseñador de piezas de joyería, y en concreto el *parure* realizado para su tercera esposa, Jane Knill (1827-1909), siguiendo las anotaciones de sus cartas.

PALABRAS CLAVE

A. W. N. Pugin; John Hardman; Neogótico; Joyería; Artes Suntuarias; Gran Exposición; Inglaterra Victoriana.

ABSTRACT

Augustus Welby Northmore Pugin (1812-1852), the great pioneer of the Gothic Revival in the 19th century, is known mainly as theorist, critic and architect, and less as designer of Decorative Arts, collector and dealer in antiquities and works of art. He is very popular and well-known in the English-speaking world, however he is less well-known in our country.

This article proposes to introduce A. W. N. Pugin as designer of jewellery and, in particular, the *parure* made for his third wife, Jane Knill (1827-1909), following his letters.

KEY WORDS

A. W. N. Pugin; John Hardman; Gothic Revival; Jewellery; Decorative Arts; Great Exhibition; Victorian England.

A. W. N. Pugin, hijo de un emigrante francés, Augustus Charles Pugin (*ca.* 1769-1832), y una inglesa protestante evangélica, Catherine Welby (1768-1833), nació en Londres el 1 de marzo 1812¹. No consta que estuviera matriculado en alguna escuela durante su niñez, pero tal y como él mismo relata en su auto-

¹ Quisiera agradecer a la Dra. María Luisa Ansón su desinteresada ayuda en la lectura de los borradores previos a este trabajo, así como sus acertados consejos. Igualmente, a la Dra. Concepción Abad Castro por su colaboración en el tratamiento de las imágenes; y a Ms. Catriona Blaker por su enorme generosidad y apoyo.

biografía acudió de forma intermitente a la *Christ's Hospital School*². Su enseñanza artística se inició en el hogar familiar donde su padre tenía su propia escuela de dibujo arquitectónico, y bajo el abrigo de su madre adquirió importantes valores religiosos y morales³.

Su gran habilidad y enorme talento para el dibujo le permitió, con tan sólo trece años, ser contratado por la firma de orfebrería *Rundell & Bridge*, proveedores oficiales de la Casa Real⁴. Años más tarde, abrió su propio negocio dedicado al mobiliario y objetos de decoración en estilo gótico. A pesar de su éxito, sus escasos o casi nulos conocimientos del mundo de los negocios le provocó cuantiosas pérdidas y tuvo que cerrarlo en apenas dos años, 1831. Ante este fracaso decidió reanudar sus estudios en la academia de su padre, y adentrarse en el mundo del anticuario con la compraventa de piezas provenientes del continente europeo.

Su favorable situación laboral y económica le permitió casarse, en enero de 1832, con Sarah Anne Garnet (1809-1832). En mayo de ese mismo año, nacía su primera hija, Anne (1832-1897), pero complicaciones en el parto supusieron la pérdida de su esposa. Los siguientes meses no pudieron ser peores, el 19 de diciembre fallecía su padre y breve tiempo después lo haría su madre⁵.

Viudo, con una hija recién nacida y seguramente con problema financieros, Pugin decidió poner a la venta los bienes familiares y trasladarse a Ramsgate, junto a su tía Selina Welby, única hermana de su madre. Ese mismo año conoció a Louisa Button (*ca.* 1833) con quien se casaría antes de finalizar 1833.

Con su nueva familia se instaló en Salisbury, donde comenzó a estudiar en profundidad su catedral y a redactar varias de sus obras teóricas⁶. En el terrero espiritual profundizó en el estudio del catolicismo y el 6 de junio de 1835, víspera de Pentecostés, abrazó la fe de Roma⁷. En el ámbito profesional, el incendio del Palacio de Westminster, en el otoño de 1834, supuso una importantísima oportunidad profesional. A pesar de su juventud era ya muy valorado y afamado por sus conocimientos de la arquitectura medieval, así como su gran maestría en el dibujo arquitectónico. En un primer momento se mostró reticente a participar en el concurso convocado para la reconstrucción de las nuevas Cámaras del Gobierno, pero finalmente aceptó la propuesta de sir Charles Barry (1795-1860) y ambos obtuvieron la victoria⁸.

Tras la muerte de su segunda esposa, el 22 de agosto de 1844, Pugin se enfrentaba nuevamente a la viudez, pero esta vez con cinco niños pequeños⁹ y la joven Anne. Decidido a encontrar la estabilidad sentimental, y tan sólo unos meses después de haber enterrado a Louisa, propuso matrimonio a una joven que,

² NAL, MSL/1969/5204, f. 1 verso.

³ Benjamin FERREY, *Recollections of A. W. N. Pugin and his father Augustus Pugin*, London, Edward Stamford, 1861, pp. 41-47.

⁴ FERREY, 1861, pp. 51-52.

⁵ El 28 de abril de 1833. FERREY, 1861, p. 101; Rosemary HILL, *God's Architect. Pugin and the Building of Romantic Britain*, London, Penguin Books, Ltd., 2007, pp. 106-107; Michael TRAPPE-LOMAX, *Pugin. A Mediaeval Victorian*, London, Sheed & Ward, 1932, p. 37.

⁶ *Designs for Iron and Brass Work in the style of the XV and XVI centuries; Designs for Gold and Silversmiths; Contrasts: or, A Parallel between the noble edifices of the Middle Ages*.

⁷ Diario de 1835, NAL, MSL/1969/5156. Su conversión al catolicismo fue progresiva, y se sospecha que Edward James Willson le influyó notablemente. De hecho, se conserva una carta enviada al propio E. J. Willson, fechada el 6 de mayo de 1836, en la que Pugin señala que en ese año de 1836 había tomado su primera comunión, desvelando que su conversión tuvo que tener lugar tras la Pascua de 1835. Recordemos que el día de Pentecostés era la fecha predilecta para las conversiones al catolicismo. JHU, letter 14; Margaret BELCHER, *The collected letters of A. W. N. Pugin. Vol. I, 1830-1842*, Oxford, Oxford University Press, 2001, pp. 60-61.

⁸ Debemos recordar que Pugin participaba por partida doble en este concurso, al presentar otro proyecto junto al arquitecto escocés James Gillespie Graham (1776-1855). Para mayor información, consultense: James MACAULAY, "The Architectural Collaboration between James Gillespie Graham and A. W. Pugin", *Architectural History*, vol. XXVII, 1984, pp. 406-420; James MACAULAY, "James Gillespie Graham and A. W. N. Pugin: Some Perthshire Connections", *The Journal of Architectural Heritage*, vol. 8, 1997, pp. 22-36. Phoebe STANTON, *Pugin*, London, Thames & Hudson, 1971, pp. 22-23; Michael Harry PORT, *The Houses of Parliament*, New Haven & London, 1976, p. 60.

⁹ Edward Welby (1834-1875); Agnes (1836-1872); Cuthbert Welby (1840-1928); Katherine (1841-1927) y Mary (1843-1933).

debido a su intención de ingresar en un convento para consagrarse como monja, le rechazó¹⁰. A pesar de su abatimiento, volvió su mirada hacia la señorita Ann Greaves (s.d.-1896), una íntima amiga de Louisa, que tras la muerte de ésta se había instalado en el hogar de Pugin para cuidar de los niños. La joven siempre había tenido la ilusión de casarse con él, y de hecho permaneció en la casa desde el otoño de 1844 hasta la primavera de 1846, cuando cansada de esperar y viendo que Pugin sólo se fijó en ella tras el ingreso definitivo de Mary en el convento, decidió marcharse¹¹.

En el verano de 1847, conoció a Selina Helen Lumsdaine (*ca.* 1814-1916), una joven protestante hija de Edwin Sandys Lumsdaine, rector de Upper Hardres, Kent. Con ella comenzó un flirteo que la joven aceptó e incluso ésta mostró su intención de abrazar el catolicismo, para así formalizar la relación y casarse¹². Sin embargo, la fuerte oposición de la familia Lumsdaine hizo que el compromiso tuviera que romperse de manera dramática en marzo del siguiente año. Esa situación, según se deduce de una lectura detenida de su amplia correspondencia, supuso para Pugin no sólo un descontento a nivel emocional, sino también volver a la inseguridad de estar al cargo de numerosos hijos, y ser además un ferviente creyente sobre la necesidad de estar casado para poder llegar a ser un “hombre pleno”, según su propia definición.

Sin embargo, y pese al complicado panorama al que tuvo que hacer frente, a los pocos meses le presentaron a Jane Knill (1827-1909), la hija menor de Thomas Knill, hermano este de *sir* Stuart Knill uno de los principales mecenas de Pugin y miembro de una distinguida familia de Hertfordshire. Con ella contrajo su tercer matrimonio el 10 de agosto de ese mismo año, 1848, en la recién consagrada catedral de *St. George, Southwark*. En una carta enviada a su amigo James John Hornby el mismo día de su boda, Pugin expresó su alegría por haber encontrado en Jane a su “alma gemela”: “[...] I am married & have got a first rate Gothic woman at last who perfectly understands & delights in Spires chancels screens stained glass Brasses Vestment &c [...]”¹³.

Pugin diseñador de joyas

A pesar de sus continuos viajes al continente y sus visitas a los tesoros eclesiásticos tanto del Reino Unido como de otros países, Pugin no pudo tener un amplio conocimiento de la joyería civil medieval debido a los

¹⁰ Parece ser, tal y como intuimos tras la lectura de numerosas cartas, que mucho antes de la muerte de Louisa, Pugin había comenzado a fijarse en Mary Amherst (1824-1860), la hermana de Francis Kerril Amherst, futuro obispo de Northhampton, y sobrina del XVI Conde de Shrewsbury. Le propuso matrimonio el 10 de noviembre de 1844, y a pesar de no aceptar la propuesta Pugin jamás perdió la esperanza. Finalmente, la joven ingresó en el *Convent of the Sacred Heart*, Nottingham, en mayo de 1846 debido a su vocación religiosa. NAL, L.525-1965/23; HLRO 304/954; HLRO 304/126; Stresa A.S.I.C., A.G. 62, 695; Stresa A.S.I.C., A.G. 62, 847; HLRO 304/952; HLRO 304/434; HLRO 304/136; HLRO 304/300; Stresa A.S.I.C., A.G. 62, 936; HLRO 304/301; Stresa A.S.I.C., A.G. 62, 1110. Diario de 1844, NAL, MSL/1969/5164; Alexandra WEDGWOOD, *A. W. N. Pugin and the Pugin Family: catalogue of architectural drawings in the Victoria and Albert Museum*, London, Victoria & Albert Museum Press, 1985, pp. 56 y 91 (nota 47); Margaret BELCHER, *The collected letters of A. W. N. Pugin. Vol. 2, 1843-1845*, Oxford, Oxford University Press, 2003, pp. 200-201, 232-233, 263, 282-283, 286, 300-301, 341-343; 375-376; 378-380; 401-403, 405-406; 409-415; FERREY, 1861, p. 192; HILL, 2007, pp. 296-297, 305-307, 320-322, 333-336, 347-357; Phoebe STANTON, “*Welby Pugin and the Gothic Revival*”, Tesis doctoral, London, University of London, 1950, App. 8, p. 17.

¹¹ HILL, 2007, pp. 318, 347-357, 497.

¹² Le propuso matrimonio el 26 de noviembre de 1847, y se comprometieron el 25 de enero de 1848. Diario de 1847, NAL, MSL/1969/5166; Diario de 1848, NAL, MSL/1969/5167; WEDGWOOD, 1985, pp. 63 y 95 (notas 27 y 3); FERREY, 1861, p. 213. Se conserva una carta fechada el 23 de enero de 1848, en la que Pugin propone a Helen formalizar su promesa de matrimonio a través de un escrito, que él mismo habría redactado y enviado a la joven para que tuviera un modelo a seguir. Colección privada; Margaret BELCHER, *The collected letters of A. W. N. Pugin. Vol. 3, 1846-1848*, Oxford, Oxford University Press, 2009, pp. 407-410 (nota 2).

¹³ “[...] estoy casado y tengo a una excelente mujer gótica que entiende a la perfección y se deleita con chapiteles, canceles, vidrieras, laudas, ornamentos [...].” CDRO, P 158/4296/30 (W74), BELCHER, 2009, p. 568. Con Jane tuvo otros dos hijos, Margaret (1849-1884), y Peter Paul (1851-1904). Este último fue bautizado con el nombre de Edmund Peter, pero tal y como vemos en la firma de su correspondencia hacia 1868 debió de cambiarlo. Todas las traducciones presentes en este artículo han sido realizadas por la propia autora. Dada la extensión de las cartas, se ha optado por omitir la íntegra reproducción de todas ellas, centrándonos, por consiguiente, en aquellos fragmentos de interés para el objeto de este estudio. En relación con los posibles errores ortográficos y/o gramaticales presentes en los originales de A.W.N. Pugin, estos son los que se encuentran en los mismos y han sido respetados.

pocos ejemplos que han sobrevivido. Es por ello que tras revisar minuciosamente sus dibujos y libretas de viajes, podemos afirmar que se detenía en copiar las piezas de joyería eclesiástica que veía en los tesoros de las diferentes iglesias y catedrales, así como en los cuadros, en especial de los Países Bajos. Fue ahí, en la pintura, donde halló la mayor parte de la información que necesitaba, y para establecer un paralelismo entre sus diseños de joyería y los originales de la Edad Media debemos remitirnos a ella. De hecho, y tal como veremos, Pugin tuvo cierta preferencia hacia la combinación de oro con esmaltes de color, algo propio de la joyería eclesiástica medieval y renacentista; así como el uso de perlas y piedras en cabuchón.

Pugin, hombre de su tiempo y acorde con las tradiciones nupciales, diseñó y mandó hacer un maravilloso *parure* para su fugaz prometida Selina Helen Lumsdaine. Pugin trabajó en estos diseños desde finales de 1847 y durante los primeros meses de 1848. Este regalo de compromiso estaba compuesto por el *parure* y muchas otras joyas, así como de un cofre para su cuidado y protección: “In anticipation of his intended marriage with Miss L, Pugin designed most beautiful bridal jewels, and had them made under his personal directions”¹⁴.

Gracias a la correspondencia conservada entre Pugin y Helen, conocemos su interés en que ella tuviera todo tipo de piezas de joyería perfectas para cada ocasión. “[...] I am determined that you shall have a jewelled band for your forehead for great days & a cross with an enamel of S^t Helen that will delight you. I can make you sparkle in gems & yet the brightest jewel of the whole will be my darling Helen herself - & without her I do not value all the ornaments in the cabinet. I shall only truly enjoy my things from the day you take possession of them”¹⁵; “[...] I cannot pretend to vie in value with Thousands of people but no woman in England not excepting the Queen will have better ornaments as regards taste than you will [...]”¹⁶.

Como era de esperar, todas estas piezas fueron realizadas por su hombre de confianza John Hardman (1811-1867)¹⁷, de *Hardman & Co.* en Birmingham, quien a su vez contrató a Thomas Aston, uno de los joyeros de mayor reputación de dicha ciudad en aquellos años y que incluso había sido recibido en audiencia por el propio Príncipe Alberto en 1845¹⁸. Sin embargo, esto no supuso un obstáculo para Pugin que en más de una ocasión, y como veremos más adelante, cuestionó la profesionalidad de este artesano¹⁹. Por fortuna, han llegado hasta nuestros días las cartas enviadas por Pugin a Hardman en las que hace referencia a todas estas joyas y que nos permiten no sólo identificarlas, sino también conocer su proceso de elaboración, ejecución, dudas, sugerencias, problemas e incluso los estados de malestar y/o satisfacción del propio Pugin. “[...] I send you some things requiring immediate attention [...] A Brooch in the shape of an M jewelled. A small gold cross fine gold but strong

¹⁴ “Ante su intención de casarse con la Sta. L, Pugin diseñó las más bellas joyas nupciales, y se realizaron bajo su personal supervisión”. FERREY, 1861, p. 224. La identificación de “Miss L”, citada por Ferrey, como Helen Lumsdaine se la debemos a la Dra. Phoebe Stanton que la dio a conocer en su tesis doctoral: “*Welby Pugin and the Gothic Revival*”, London, University of London, 1950.

¹⁵ “[...] Estoy decidido a que tengas una diadema joya para tu frente para las grandes ocasiones y una cruz con un esmalte de Sta. Helena que te deleitará. Te puedo hacer brillar en gemas y aun así la joya más brillante entre todas sería mi adorada Helen, sin ella no tienen valor los ornamentos de la vitrina. Realmente sólo disfrutaré mis piezas a partir del día que sean tuyas”. Carta con fecha del 19 de diciembre de 1847. Colección privada; BELCHER, 2009, pp. 354-357.

¹⁶ “[...] No pretendo rivalizar en cantidad con miles de personas, pero no hay mujer en Inglaterra, excepto la Reina, que tenga mejores aderezos y con tan exquisito gusto como los que tendrás tú”. Carta fechada el 13 o 14 de febrero de 1848. Colección privada; BELCHER, 2009, pp. 437-439. Un fragmento de esa carta aparece en la obra de FERREY, 1861, pp. 213-214. Sin embargo, Ferrey la data el 7 de febrero de 1843, evidentemente se trata de un error ya que en 1843 aún vivía su segunda esposa.

¹⁷ Los Hardman eran una prominente familia de Birmingham, dedicada a la fabricación de metalistería. Provenían de Lancashire, y eran católicos desde los tiempos de Enrique VII. Según el diario del propio Pugin, él y John Hardman se conocieron en 1837. Su excelente entendimiento tanto a nivel profesional como personal hizo que ambos se embarcaran en el negocio del diseño y producción de objetos de metalistería, a la vez que entablaban una relación de amistad muy estrecha, casi familiar.

NAL, MSL/1969/5158; WEDGWOOD, 1985, pp. 37 y 78 (nota 33); HILL, 2007, p. 208.

¹⁸ Shirley BURY, Jewellery. 1789-1910. The International Era. Woodbridge, Antique Collectors’ Club Ltd., 1997 [1991]. Vol. 1, p. 332.

¹⁹ Véase nota 32.

with pearls very strongly set & a strong ring to suspend it by with a gold chain for the neck. This must be very strongly made but the chain small as the cross is small. It should look like the old gold [...] I send you a brooch with a cross. There is to be a space behind to hold hard [...]"²⁰.

Pero no sólo en la correspondencia conservada hallamos información de estas joyas, también en los libros de cuentas de *Hardman & Co.* De hecho, con fecha del 18 de abril de 1848, encontramos la entrada referente a estas piezas y otros ornamentos, y no sólo la cantidad sorprende, ocupa algo más de un folio, sino que Pugin llegó a gastar algo más de £290, de las cuales £255 9s 6d corresponden a joyas para Helen. "[...] All the things made for her being of a most costly description and in the first style of ancient art, amounted to large sums of money - including the alterations, and various matters connected with this unhappy business, altogether more than two thousand pounds [...]"²¹.

Sin embargo, la ruptura del compromiso hizo que Pugin reclamara estas joyas a la joven, y las guardara. Posteriormente, las mandó modificar y se las entregó a la que sería su tercera esposa, Jane Knill (fig. 1). Estas joyas, junto con otras piezas también de joyería civil, fueron expuestas en la *Medieval Court*, el espléndido pabellón que Pugin ideó para la *Great Exhibition* de 1851 que tuvo lugar en el *Crystal Palace* ubicado en Hyde Park, Londres. La *Medieval Court*, cuya finalidad era exaltar y promover el arte gótico, mostraba todo tipo de objetos cuyo único nexo de unión era el *Gothic Revival*. Su diseño y la distribución de las piezas dentro de ella se deben, por supuesto, al genio creador de Pugin. La joyería, en concreto, se ubicó en una vitrina del lado sur, tal y como podemos leer en la obra de John Tallis: "[...] there were several trays of jewels, the setting of which was according to the old Venetian manner, the stones being almost detached, and held by points, by which a transparent effect is obtained. The specimens consisted of crosses, bracelets, necklaces, brooches, rings, and a girdle. The casket made to contain them was exceedingly elaborate, and of elegant design, with enamelled



Fig. 1. Augustus Welby Northmore PUGIN & John HARDMAN & Co., *Parure*, 1843–1848, Londres, Victoria & Albert Museum [nº invs.: M.20–1962; M. 10–1962; M.21–1962] © Victoria and Albert Museum, London.

²⁰ "[...] Te envío algunas cosas que necesitan de tu atención inmediata [...] Un broche en forma de una M enjoyada. Una pequeña cruz dorada de oro fino, pero cargada de perlas y una resistente anilla para suspenderla de una cadena dorada del cuello. Esta debe ser muy fuerte pero pequeña como la cruz. Debe parecer de oro viejo [...] Te envío un broche con una cruz. Hay un compartimento en su parte posterior para guardar [...]" Carta con fecha del 2 de enero de 1848. HLRO, 304/410; BELCHER, 2009, pp. 381-382.

²¹ "[...] Todas las piezas realizadas para ella [...] en el primer estilo del arte antiguo, asciende a una elevada suma de dinero - incluyendo las modificaciones, y algunos asuntos relacionados con este infeliz encargo, en total más de dos mil libras [...]" Fragmento de la carta enviada por Hardman a Pugin con motivo del elevado coste que estaban suponiendo todas las piezas de joyería realizadas para H. Lumsdaine. FERREY, 1861, p. 215.



Fig. 2. Detalle del *parure* tomado de Sir Matthew Digby WYATT, *The Industrial Arts of the Nineteenth Century. A series of Illustrations of the Choicest Specimens Produced by Every Nation at the Great Exhibition of Works of Industry MDCCCL*. London, Day & Son, 1853. Vol. II, lámina LXXXII: *jewellery*.

lock and heraldic devices”²². La perfecta ejecución con la que habían sido elaboradas y su extraordinaria belleza causaron gran admiración entre el público, incluida la propia Reina Victoria: “They were deservedly admired, and on Her Majesty’s visit to the Exhibition, she specially requested to see them, before inspecting the other objects in the collection”²³.

El *parure*

Gracias a la ilustración de *The Art Journal*²⁴ y a la magnífica litografía de sir Matthew Digby Wyatt²⁵ conocemos algunas de aquellas piezas, entre las que encontraba el *parure* de compromiso (fig. 2).

²² “[...] Había varias bandejas de joyas, cuyos engastes seguían la vieja manera veneciana, las piedras estaban algo separadas, y sujetas por puntos que permiten un efecto transparente. Los ejemplares eran cruces, brazaletes, collares, broches, anillos y un cinturón. El cofre realizado para guardarlos era sumamente laborioso, y de un elegante diseño, con una cerradura esmaltada y motivos decorativos heráldicos”. John TALLIS, *History and description of the Crystal Palace, and the Exhibition of the World's Industry in 1851*, London & New York, Tallis & Co., 1852, p. 233.

²³ “Fueron merecidamente admiradas, y durante la visita de Su Majestad a la Exposición, [la Reina] solicitó a propósito verlas, antes de examinar otros objetos de la colección”. FERREY, 1861, p. 224.

²⁴ *The Art Journal illustrated catalogue. The Industry of All Nations*, 1851, London, Ed. George Virtue, 1851, p. 317.

²⁵ Sir Matthew Digby WYATT, *The Industrial Arts of the Nineteenth Century. A series of Illustrations of the Choicest Specimens Produced by Every Nation at the Great Exhibition of Works of Industry MDCCCL*. London, Day & Son, 1853. Vol. II, lámina LXXXII.



Fig. 3. Augustus Welby Northmore PUGIN & John HARDMAN & Co., *Cadena y cruz pectoral*, 1843, oro, esmaltes, granates y perlas. Collar: 53,7cm.; Cruz: 7 x 4,8 cm., Londres, Victoria & Albert Museum [nº inv.: M.21-1962] © Victoria and Albert Museum, London.



Fig. 4. Augustus Welby Northmore PUGIN, *Retrato de Louisa Button*, ca. 1844, acuarela. Colección Privada.

La cadena y la cruz pectoral²⁶ habían sido, en realidad, realizadas para su segunda esposa (fig. 3). En los libros de cuentas de *Hardman & Co.* leemos una entrada referente a este pedido en diciembre de 1843²⁷. Sin embargo, el fallecimiento de Louisa, ocho meses después de este encargo, nos hace pensar que tal vez nunca lo llegase a ver finalizado, a pesar de que se conserva un retrato de ella portando estas piezas (fig. 4). En cualquier caso, Pugin lo guardó y solicitó a Hardman que le realizará algún tipo de modificación ya que alude a él en una carta fechada el 19 enero de 1848²⁸ y también aparece en la contabilidad de la compañía en abril de ese mismo año²⁹.

La cadena está compuesta por diecinueve piezas cuadrilobuladas, decoradas con esmaltes de cuatro flores de lis y cabujón de granate central en cada una de ellas. En los extremos de los brazos de la

En el *V&A Museum* se conservan los dos dibujos preparatorios de esta lámina (D. 2152-1885 & D. 2153-1885). Ambos fueron realizados por William Henry Millais (1828-1899), uno de los pintores más afamados del momento y que realizó muchos dibujos previos para la obra de Wyatt.

²⁶ 1843. Oro, esmaltes, granates y perlas. Collar: 53,7 cm. Cruz: 7 x 4,8 cm. *V&A Museum*, nº inv.: M. 21-1962. Necklace and Cross [en línea], <http://collections.vam.ac.uk/item/O75009/necklace-and-cross-pugin-augustus-welby/> [Consulta: 19 de abril de 2016].

²⁷ BCA, Box 1843. *Metalwork Daybook*, 21st December 1843: “A Gold Enamel Chain & Cross”. Tuvo un coste de £47 15s.

²⁸ HLRO, 304/257; BELCHER, 2009, p. 405.

²⁹ BCA, Box 1848. *Metalwork Daybook*, 18th April 1848: “a Sterling gold Large Cross & Solid gold Chain richly Enamelled, £55 11”. HLRO, 304/257; BELCHER, 2009, p. 405.

cruz y en su parte central también observamos esas formas cuadrilobuladas esmaltadas y decoradas con un granate. El cuadrón de forma circular se decora con pequeñas perlas y flores de lis en cada uno de sus ángulos (fig. 5). Su forma nos recuerda a la *Croix Jeannette*, un tipo de cruz muy popular en muchas zonas rurales de Francia durante los siglos XVIII y XIX, y que solían portar las jóvenes que dejaban atrás su infancia y entraban en la edad adulta.

Por su parte el broche³⁰, de forma tetralobulada, presenta su perfil remarcado por una hilera de pequeñas perlas y en sus ángulos se sitúan flores de lis con granates. Su interior se decora con cuatro turquesas en garra situadas en cada uno de los lóbulos, y en su parte central una forma ovalada también perfilada por perlas y decorada con esmalte, cuatro turquesas y un rubí central (fig. 6). La incrustación de las perlas en el borde de la pieza y que además hubieran sido partidas aterró profundamente a Pugin ya que hacia del broche una joya de luto, todo lo contrario a lo ideado e indicado por él. Este fallo está recogido en varias cartas enviadas a Hardman, en las que expone sin rodeos que las perlas deben presentarse enteras y de manera alzada a lo largo de todo el perfil de la pieza, tal y como se hizo durante el medievo, ya que de lo contrario y como el artesano la había ejecutado daba a la pieza carácter de duelo.

[...] as regards the Brooch [...] I want to know why you bury all the pearls till they cease to catch any light. Why cannot I see a pearl & get reflected light as it ought to be. [Sketch: pearls correctly set] not this. [Sketch: pearls buried in setting] it is too vile to be borne. too horrid - I would hardly have believed a good design could have come out such a beast. You want a new start [...]³¹.



The more I think the more I am distressed about the jewellery [...] the colour of the Gold is as bad as possible. [...] I want gold like my old ring yellow gold [...] I believe your jeweller is a humbug. a real humbug [...] the stones clasped with little points. Not BURIED in plain gold edging. [...] I wish I had not seen that infernal brooch [...]³²



It is too horrid. It looks like a would be attempt [...] why my poor mothers brooch is made of whole pearls [...] only shew me half pearls in the antient jewellery. look at the illustrations in all books of tombs costumes &c. [...] my dear friend you know I am right [...]³³

En su parte posterior, además del alfiler, encontramos una cavidad protegida por un cristal que guarda un mechón de cabello, probablemente del propio Pugin³⁴ (fig. 7). Este tipo de práctica habitual en la Edad

³⁰ Oro, esmalte, un rubí, granates, turquesas y perlas. Medidas: 5,5 x 6,5 cm; grosor: 1,6 cm. V&A Museum, nº inv.: M. 20-1962. *Brooch* [en línea], <http://collections.vam.ac.uk/item/O74972/brooch-pugin-augustus-welby/> [Consulta: 19 de abril de 2016]. Su realización tuvo un coste de £23 4s. BCA, Box 1848. *Metalwork Daybook*, 18th April 1848: “a Sterling gold large Brooch, with box at Back &c. £23 4s”.

³¹ “[...] en cuanto al broche [...] quiero saber por qué incrustante todas las perlas impidiendo que puedan captar algo de luz. ¿Por qué no puedo ver una perla y la luz reflejada como debería ser? [boceto: perlas correctamente montadas] no esto. [boceto: perlas incrustadas] es demasiado horrible para estar terminado. Demasiado horroroso. A penas hubiera creído que un buen diseño pueda dar lugar a tal monstruosidad. Debes empezar de nuevo”. Carta fechada el 24 de febrero de 1848. HLRO, 304/56; BELCHER, 2009, pp. 454-455.

³² “[...] Cuanto más pienso, más me aflige lo relacionado con las joyas [...] el color del oro es todo lo malo que puede ser [...] quiero oro como el de mi viejo anillo de oro amarillo [...] Creo que tu joyero es un farsante, un completo farsante [...] Las piedras sujetas por pequeños puntos. No embutidas en el borde dorado [...] ojalá no hubiera visto este infernal broche [...].” Carta fechada el 25 de febrero de 1848. HLRO, 304/57; BELCHER, 2009, pp. 456-457.

³³ “[...] Es demasiado horrible. Parece como si fuese una prueba. [...] ¿Por qué el broche de mi pobre madre tiene perlas enteras? [...] Sólo en la joyería antigua veo perlas a la mitad. Mira las ilustraciones de todos los libros de sepulcros, la indumentaria &c [...] Mi querido amigo sabes que tengo razón [...].” Carta fechada el 27 de febrero de 1848. HLRO, 304/376; BELCHER, 2009, pp. 460-461.

³⁴ En la carta enviada a Hardman solicitando la realización de estas piezas, hay una mención a este broche y en concreto a la cavidad destinada a albergar el cabello. Véase nota 20. Tras el estudio *in situ* de esta pieza, y el intercambio de opiniones con los



Fig. 5. Augustus Welby Northmore PUGIN & John HARDMAN & Co., detalles de los eslabones de la Cadena y la cruz pectoral, 1843, oro, esmaltes, granates y perlas. Collar: 53,7cm.; Cruz: 4 x 4,8 cm., Londres, Victoria & Albert Museum [nº inv.: M.21-1962] © Victoria and Albert Museum, London.



Fig. 6. Augustus Welby Northmore PUGIN & John HARDMAN & Co., Anverso del Broche, 1848, oro, esmalte, rubí, granates, turquesas y perlas. 5,5 x 6,5 cm.; grosor: 1,6 cm., Londres, Victoria & Albert Museum [nº inv.: M.20-1962] © Victoria and Albert Museum, London.



Fig. 7. Augustus Welby Northmore PUGIN & John HARDMAN & Co., Reverso del Broche, 1848, oro, esmalte, rubí, granates, turquesas y perlas. 5,5 x 6,5 cm.; grosor: 1,6 cm., Londres, Victoria & Albert Museum [nº inv.: M.20-1962] © Victoria and Albert Museum, London.

Media, se hacía para recordar a los seres queridos, vivos o muertos. Durante el siglo XIX volvió a realizarse, y llegó a su máximo apogeo en la Inglaterra Victoriana tras el inesperado fallecimiento del Príncipe Alberto en 1861. Tal vez, la presencia de este dispositivo confundió al orfebre y creyó que estaba ejecutando una pieza de luto, de ahí el corte e incrustación de las perlas. Seguramente esto también se deba a que Hardman solía contratar a artesanos externos que trabajaban en otros talleres o por cuenta propia en la

propios conservadores del V&A y otros expertos en la materia, todos coincidimos en que el mechón de cabello debe pertenecer al propio Pugin.

ciudad de Birmingham, centro de gran importancia en la metalistería durante el siglo XIX, y que por supuesto estaban habituados a realizar este tipo de piezas del recuerdo. De hecho, en el *V&A Museum* se conservan varios broches de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX que son ejemplos excepcionales de este tipo de joyería de luto³⁵.

Este broche junto con la cadena y la cruz colgante, ya descritas, pertenecieron a Mrs. C. E. Gladstone. En 1962 pasaron a sus sobrinas Lady Alford y Miss Eileen Riddell, quienes decidieron donarlas al museo en memoria de su tía³⁶.

Por otra parte, el adorno para cabello³⁷ presenta una pieza central, de forma cuadrilobulada, decorada con esmalte verde y un rubí (figs. 8 y 9). Toda ella está perfilada por pequeñas perlas y en sus ángulos se sitúan turquesas. Las dos bandas presentan una inscripción central: “CHRISTI CRUX / EST MEA LUX”, y están bordeada por diminutas perlas. En cada uno de sus extremos se sitúa un diamante (fig. 10).

En una carta, fechada el 26 diciembre de 1847, Pugin solicita a Helen Lumsdaine las medidas de su contorno de cabeza para la realización, sin duda alguna, de esta pieza: “[...] I want the size of your head round the forehead - for the jewel & band [...]”³⁸. Y en otra carta, esta vez enviada a Hardman el 3 de enero de 1848, da indicaciones para su elaboración: “[...] I inclose a sketch of a jewel for the forehead. it is for a person who will not mind a little expense to have a good job - you will know how to make it. the inscription I have prepared is Christi crux &c - it must be in gold. stone very good [...]”³⁹.

Por otra parte, si observamos con detenimiento la pieza central esmaltada en verde, vemos cuatro cruces recruzadas que eran el escudo de armas de la familia de Helen, provenientes de Escocia⁴⁰. El entusiasmo de Pugin ante su nuevo enlace matrimonial le hizo reformar y redecorar toda su casa, *The Grange*, en Ramsgate. Esto llevó su habitual costumbre de decorar las viviendas domésticas con los emblemas heráldicos de sus propietarios, por lo que tuvo que incluir el escudo de Helen. En una carta, fechada el 13 o 14 de febrero de 1848, Pugin desvela los cambios que está llevando a cabo en su propio hogar, así como la presencia de este tipo de cruces.

[...] I am full of work at the house improving everything before you come so that we Shall have nothing to do but enjoy the place afterwards. I am making great alterations in the bath-which is a great convenience. altering the nursery. panelling the drawing Room. altering shields &c & in fact fitting out in every department. the 3 crosetts +†+ will not be forgotten in the decorations & I trust & hope everything will please you [...] You have no idea of all the work we have to get done [...].⁴¹

³⁵ *V&A Museum*, nº inv.: M.57-1950. *Locket* [en línea], <http://collections.vam.ac.uk/item/O126183/locket-unknown/> [consulta: 29 de junio de 2016].

³⁶ *V&A Museum*, nº inv.: 960-1888. *Brooch* [en línea], <http://collections.vam.ac.uk/item/O127302/brooch-unknown/> [consulta: 29 de junio de 2016].

³⁷ *V&A Museum*, nº inv.: M.13&A-1970. *Pair of brooches* [en línea], <http://collections.vam.ac.uk/item/O114936/brooch-miers-john/> [consulta: 29 de junio de 2016].

³⁸ Shirley BURY, “Pugin’s Marriage Jewellery”, *Victoria & Albert Museum Yearbook*, vol. I, (1969), pp. 85-96, nota 54.

³⁹ 1848. Oro, esmalte, diamantes con talla brillante, turquesas, perlas y un rubí. Longitud: 15,5 cm; anchura: 3,1 cm; grosor: 0,5 cm. *V&A Museum*, nº inv.: M. 10-1962. *Headband* [en línea], <http://collections.vam.ac.uk/item/O74564/headband-pugin-augustus-welby/> [Consulta: 19 de abril de 2016] Su realización costó £28 16s. BCA, Box 1848. *Metalwork Daybook*, 18th April 1848: “a Sterling Gold head Ornament with Diamonds &c. £28 16s”. En 1962 fue adquirido por el museo, tras salir a la venta en el lote 104 de la subasta celebrada por Christie’s el 28 de febrero de ese mismo año. La viuda de Humphrey Watss, bisnieto de Pugin, decidió poner a la venta esta pieza junto con una pareja de brazaletes, también diseñados por Pugin y expuestos en la *Medieval Court*. Christie’s Auction, 28th February 1962.

⁴⁰ “[...] Necesito la medida de tu cabeza alrededor de la frente -para la joya y la banda [...]”. Colección privada; BELCHER, 2009, pp. 366-369.

⁴¹ “[...] Incluyo un boceto de una joya para la frente. Es para una persona a la que no le importará gastar de más siempre que tenga una buena pieza –tú sabrás cómo hacerlo. la inscripción que he preparado es Christi crux &c....– debe ser en oro. piedras muy buenas [...]. HLRO, 304/73; BELCHER, 2009, p. 383.

⁴² Idea ya apuntada por BURY, 1969, nota 31.

⁴³ “[...] Estoy trabajando muchísimo en la casa, mejorando todo antes de que llegues para que luego no tengamos que hacer nada excepto disfrutar del lugar. Estoy haciendo grandes cambios en el baño-que es muy conveniente. modificando la habitación de los niños.



Fig. 8. Augustus Welby Northmore PUGIN & John HARDMAN & Co., Anverso del *Adorno para el cabello*, 1848, oro, esmalte, diamantes con talla brillante, rubí, turquesas y perlas. 15,5 x 3,1 cm., grosor: 0,5 cm., Londres, Victoria & Albert Museum [nº inv.: M.10-1962] © Victoria and Albert Museum, London.



Fig. 9. Augustus Welby Northmore PUGIN & John HARDMAN & Co., Reverso del *Adorno para el cabello*, 1848, oro, esmalte, diamantes con talla brillante, rubí, turquesas y perlas. 15,5 x 3,1 cm., grosor: 0,5 cm., Londres, Victoria & Albert Museum [nº inv.: M.10-1962] © Victoria and Albert Museum, London.



Fig. 10. Augustus Welby Northmore PUGIN & John HARDMAN & Co., Detalle de las bandas del *Adorno para el cabello*, 1848, oro, esmalte, diamantes con talla brillante y perlas. Londres, Victoria & Albert Museum [nº inv.: M.10-1962] © Victoria and Albert Museum, London.



Fig. 11. Augustus Welby Northmore PUGIN & John HARDMAN & Co., Detalle de la pieza central del *Adorno para el cabello*, 1848, oro, esmalte, rubí, turquesas y perlas. Londres, Victoria & Albert Museum [nº inv.: M.10-1962] © Victoria and Albert Museum, London.

revistiendo con paneles de madera el comedor. Cambiando escudos &c & en cada una de las estancias, las 3 cruces +†+ no serán olvidadas en la decoración y confío y espero que todo sea de tu agrado [...] no te puedes hacer a la idea de todo el trabajo que hemos hecho [...]. Colección privada. BELCHER, 2009, pp. 437-439.



Fig. 12. Hubert & Jan VAN EYCK, Detalle de la tabla de los ángeles cantores del retablo de *La Adoración del Cordero Místico*. 1432, óleo sobre tabla. 164,5 x 71,5 cm., Gante, Catedral de San Bavón.



Fig. 13. Hubert & Jan VAN EYCK, Detalle de la tabla de los ángeles músicos del retablo de *La Adoración del Cordero Místico*. 1432, óleo sobre tabla. 164,1 x 72,9 cm., Gante, Catedral de San Bavón.

Por suerte para Pugin, los motivos heráldicos de su tercera esposa, Jane Knill, incluía pequeñas cruces recruzadas tal y como muestra la tarjeta de bodas⁴², evitando tener que alterar esta pieza (fig. 11), así como la decoración de *The Grange*.

Sin duda, se trata de una pieza inspirada en las cintas de cabello que llevan sobre todo Vírgenes y Ángeles en los cuadros de los siglos XIV y XV. Un claro ejemplo lo encontramos en las tablas de los ángeles cantores y músicos del retablo de *La Adoración del Cordero Místico* de la catedral de San Bavón, Gante, ciudad que visitó en varias ocasiones y por la que sentía verdadera admiración (figs. 12 y 13).

Lamentablemente, no hemos localizado el cofre que contenía este espléndido *parure* pero por suerte aparece en una ilustración de *The Art Journal* (fig. 14). De forma cuadrangular con tapa recta y asa, presentaba aplicaciones metálicas decorativas en todos sus ángulos, y leones rampantes esmaltados dentro de formas circulares. La figura del león era el símbolo heráldico de la familia de su mujer, Jane Knill, por lo que indicaría la propiedad de dicho cofre. No tenemos más información sobre esta pieza. Sin embargo, en los libros de cuentas de *Hardman & Co.*, con fecha del 18 de abril de 1848, entre todas las joyas que se hicieron para Helen Lumsdaine leemos “A Box for above Jewels, covered with Morocco, and lined inside with Satin, with Slide &c fitted to Jewels. £3 11s”⁴³. Más adelante, el 8 de agosto, dos días antes de su boda con Jane, quedó registrado, otra vez en los libros de contabilidad de Hardman, que este mismo cofre había sido modificado: “Alterations to Jewel Case, including New Gilt & Engraved Circular Pieces & 2 New

⁴² Ilustración a color presente en FERREY, 1861, entre las pp. 230 y 231.

⁴³ “Una caja para joyas, cubierta con pieles marroquíes y forrada en su interior con satín, con sujetadores &c cajones corredizos apropiados para joyas. £3 11s”. BCA, Box 1848. *Metalwork Daybook*, 8th August 1848

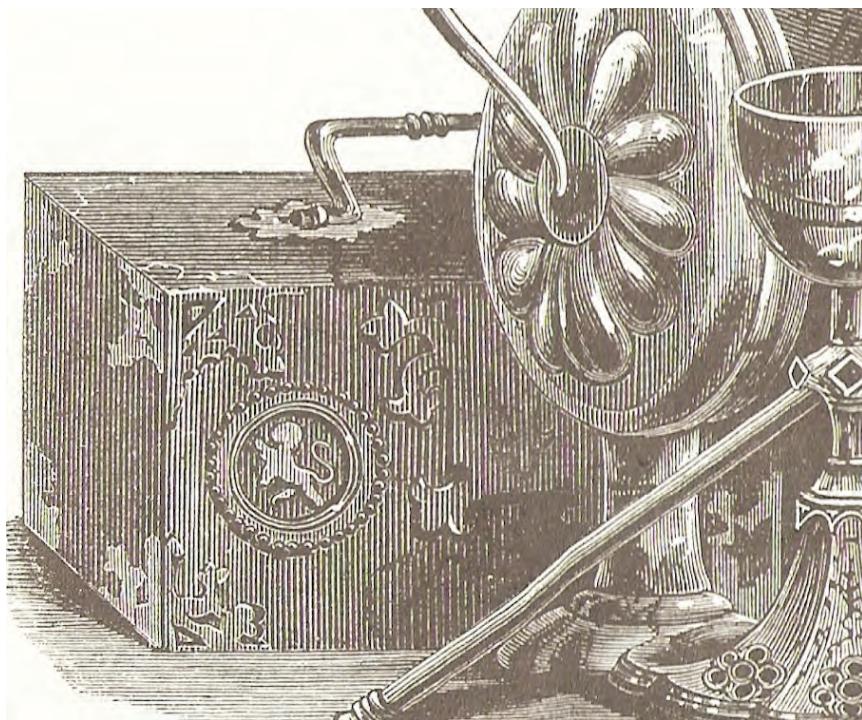


Fig. 14. Detalle de *The Art Journal illustrated catalogue. The Industry of All Nations*, 1851, London, Ed. George Virtue, 1851, p. 317.

Shields, Enamelled, &c &c, at a cost of. £4 8s”⁴⁴. Evidentemente, nos encontramos ante la misma pieza pero al contrario de lo que sucedió con el adorno para cabello, este objeto debía modificar su ornamentación ya que era necesario cambiar los motivos heráldicos con los que se identificaría a su propietaria. Mostrándonos, sin duda alguna, que estamos ante la misma pieza.

Con este profundo artículo, apoyado fundamentalmente en el análisis de las fuentes primarias, hemos mostrado una casi desconocida faceta de A.W.N. Pugin. La mayoría de los estudios existentes sobre Pugin se centran en su labor como arquitecto, teórico y figura destacable del Gothic Revival en Inglaterra. Sin embargo, su obra es muchísimo más amplia, pues incluye el campo de las Artes Suntuarias el cual aún está carente de un exhaustivo estudio. Su faceta como diseñador fue importantísima a lo largo de toda su vida, y prueba de ello son la *Medieval Court* y las Casas del Parlamento.

Por otro lado, y tal y como hemos probado en este artículo, Pugin no se limitaba a proporcionar simples bocetos o diseños de toda clase de objetos. Sino que además estaba pendiente de la ejecución y resultado final de estos. En numerosas ocasiones se ha afirmado que Pugin pretendía volver al modo de trabajo artesanal, huyendo de la industrialización propia de su época. Esto es absolutamente falso, pues jamás renunció a los avances tecnológicos y de producción. Su temor radicaba en la escasez de personal cualificado capaz de ejecutar correctamente las piezas y en los más altos niveles de calidad. Esto supuso que se rodeara de los mejores profesionales del momento, y confiara la realización de sus obras sólo a aquellos que contaban con su entera confianza. Aun así, esto no implicaba dejar de preocuparse por el proceso de elaboración y el resultado final.

⁴⁴ “Modificaciones al joyero, incluyendo un nuevo dorado y dos piezas circulares grabadas y dos nuevos escudos, esmaltado, &c &c, con un coste de £4 8s”. BCA, Box 1848. Metalwork Daybook, 18th April 1848.

La popularidad de los *parures* durante el siglo XIX es de sobra conocida, y desvela que Pugin estaba al corriente de las modas de su época. Pero el hecho de que se inspirase en modelos medievales es una indudable muestra de sus amplios conocimientos del arte medieval. Además, no debemos olvidar su profunda fe católica, que le llevó a vincular el gótico con el catolicismo: “[...] no es un estilo, sino un principio”⁴⁵.

LETICIA BERMEJO DE RUEDA es Doctora en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid, Profesora de la Universidad de León y de la Escuela de Gemología de la Facultad de Ciencias de la UAM. Además, es integrante del grupo de investigación “Capillas funerarias de la Castilla Medieval” del departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM y miembro de la *The Pugin Society*. Ha sido becaria de la Cátedra del Museo Nacional del Prado bajo la dirección de Dr. Philippe de Montebello. Ha disfrutado de numerosas estancias de investigación en diferentes países europeos, especialmente en Reino Unido donde ha llevado a cabo la mayor parte de su tesis doctoral. Sus líneas de investigación se centran, fundamentalmente, en el estudio de la revalorización de las Artes Suntuarias medievales durante el siglo XIX, y en concreto en la figura de A. W. N. Pugin. Además, posee una amplia y sólida formación complementaria, habiendo realizado diferentes másteres y títulos de posgrado; así como numerosos cursos de formación complementaria.

Email: leticiabermejo@gmail.com

⁴⁵ Augustus Welby Northmore PUGIN, *An Apology for The Revival of Christian Architecture in England*, London, John Weale, London, 1843, p. 44: “[...] it is not a style, but a principle”.

Vicente Castellano y la renovación plástica en la segunda mitad del siglo XX

Vicente Castellano and the plastic renewal in the second half of the twentieth century

José Manuel Sánchez de Toro
Universitat Politècnica de València

Fecha de recepción: 12 de septiembre de 2016
Fecha de aceptación: 18 de abril de 2017

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 28, 2016, pp. 185-205
ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<https://doi.org/10.15366/anuario2016.28.010>

RESUMEN

El artículo propone un estudio sobre el pintor Vicente Castellano Giner (Valencia 1927- 2014). En él se analiza la trayectoria del artista desde su llegada al Colegio de España de París, hasta su regreso a Valencia en 1977. Durante estos años en la capital francesa el artista absorbó la vanguardia clásica y desarrolló su pintura abstracta que se promocionó desde diferentes colectivos y asociaciones. El presente trabajo repasa los dos contextos en los que se distribuyó su obra; por un lado, el contexto parisino con las exposiciones internacionales celebradas entre 1956 y 1975, y por otro, el contexto valenciano y su participación en los ciclos del Movimiento Artístico del Mediterráneo desde 1956 a 1960, y finalmente en Arte Actual y los Salones de Marzo entre 1959 y 1978.

PALABRAS CLAVE

Pintura. Grabado. Collage. Abstracción. Vanguardia.

ABSTRACT

The article proposes a study on the painter Vicente Castellano Giner (Valencia 1927 - 2014). It analyzes the career of the artist from his arrival at the College of Spain in Paris, until his return to Valencia in 1977. During these years in the French capital the artist absorbed the classical vanguard and developed his abstract painting that was promoted from different collectives and associations. The present work reviews the two contexts in which his work was distributed, on the one hand, the Parisian context and the international expositions celebrated between 1956 and 1975, and on the other hand, the Valencian context and the participation of the artist in the cycles of the *Movimiento Artístico del Mediterráneo* from 1956 to 1960 and finally in *Arte Actual* and *Salones de Marzo* between 1959 and 1978.

KEY WORDS

Painting. Engraving. Collage. Abstraction. Avant-garde.

Introducción

Vicente Castellano Giner (1927-2014), nació en la ciudad de Valencia en el seno de una familia de artistas. Desde su infancia tuvo contacto con la pintura a través de la obra de su padre, el pintor Carmelo Castellano Ibáñez. Su formación académica se vio interrumpida por la Guerra Civil Española y fue tras

ésta, con el nuevo régimen franquista, cuando el joven Castellano se matriculó en 1941 en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos. No obstante, la guerra había dejado un panorama empobrecido y desolador, y, en lo referente a la cultura, la dictadura acabó rompiendo todas las conexiones culturales con la vanguardia europea.

En el caso de Valencia, los únicos resquicios artísticos existentes (en lo que a pintura se refiere) eran alimentados por el conservadurismo pictórico, influenciado de manera directa por la pintura de Joaquín Sorolla. Sin embargo, Castellano concurrió a una de las pensiones que otorgaba la Diputación de Valencia a jóvenes artistas y tuvo la oportunidad de enriquecer su formación en diferentes ciudades españolas, hasta que marchó a París en 1955 con una prórroga de la pensión. La capital francesa fue el detonante de su evolución artística, allí coincidió con otros artistas españoles, entre ellos con Lucio Muñoz o Eusebio Sempere, con los que compartió estudio en el Colegio de España de la Ciudad Universitaria de París. En 1956 Castellano concluyó el disfrute de su pensión exponiendo la obra realizada durante la misma en el Palacio de la Generalidad de Valencia. Para dicha ocasión se editó un pequeño catálogo donde Vicente Aguilera Cerni presentó al joven Castellano¹. Finalizada su etapa académica contrae matrimonio y regresó a París donde se instaló definitivamente. Su residencia en París no fue óbice para seguir en contacto con el ambiente artístico español, tanto es así, que Castellano fue uno de los primeros integrantes del grupo Parpalló, fundado en Valencia en octubre de 1956.

Castellano realizó en París una extensa producción que evolucionó desde el estudio y análisis de la vanguardia clásica (principalmente Cubismo, Expresionismo y Constructivismo) hasta la adhesión a las corrientes internacionales de los años sesenta como el Nuevo Realismo francés. En este contexto desarrolló su poética personal que le llevó a recalcar en el campo del informalismo matérico, dentro del cual podemos catalogar la mayor parte de su producción pictórica. Con estas pinturas cosechó un gran reconocimiento en las exposiciones celebradas en el extranjero, especialmente en la década de los años cincuenta y sesenta. Por otro lado, su pintura fue también exportada a España por medio de diferentes ciclos expositivos. De este modo contribuyó a la renovación plástica en el escenario valenciano, donde su obra se expuso gracias al Movimiento Artístico del Mediterráneo (M.A.M.) y a los ciclos de Arte Actual y los Salones de Marzo.

El M.A.M. fue una iniciativa de Juan Portolés para la unión de los artistas levantinos. La idea surgió en julio de 1956 con motivo de unos encuentros de artistas valencianos en Baleares. En sus exposiciones se mostraron todo tipo de obras, desde la figuración expresionista, el cubismo, el informalismo o la abstracción geométrica. El M.A.M. puso en evidencia la disparidad de corrientes estilísticas en sus escasos cinco años de recorrido, con casi trescientas exposiciones individuales y colectivas.

Posteriormente, en 1959 nació, la asociación valenciana Arte Actual partiendo de una reconsideración de las actividades del casi extinto M.A.M. La agrupación fue impulsada por el pintor José García Borillo y el crítico Manuel Real Alarcón y contó con el respaldo de otros miembros fundadores como Ricardo Llorens, Luis Valdés, Eduardo Sales, García Ferrando, Luis Arcas, Hernández Calatayud, Octavio Vicent, Andrés Alfaro y el propio Vicente Castellano. Ambas agrupaciones dieron soporte a numerosos artistas y en particular a Castellano al cual le facilitaron la exhibición de sus pinturas, resultando un estupendo canal para establecer la conexión del pintor con España. En función de esto, en este artículo se estudia la trayectoria del artista a través de su actividad expositiva en sendos escenarios, en primer lugar en el contexto parisino con las exposiciones internacionales (1956-1975) y posteriormente en el contexto español por medio de los ciclos del M.A.M. (1956-1960), y Arte Actual y los Salones de Marzo (1959-1978).

¹ Vicente AGUILERA CERNI, “Vicente Castellano”, en *Exposición Vicente Castellano*, Valencia, Diputación Provincial de Valencia (catálogo de la exposición celebrada del 30 noviembre al 16 diciembre de 1956), 1956, s/p.

El contexto parisino y las exposiciones internacionales (1956-1975)

Vicente Castellano egresó del Colegio de España en el verano de 1956, estableciendo posteriormente su residencia en el 13 de la rue Rollin del Barrio Latino de París donde vivió con su esposa Rosario a partir de 1958. En este apartamento consolidó completamente su adaptación a la dinámica de la vida parisina y a los círculos artísticos del momento.

Afincado en el París de Leo Ferré, George Brassens, Jacques Brel, Edith Piaf, Juliette Gréco, Jean-Paul Sartre, Simone de Beauvoir, Albert Camus; del *Nouveau Roman*, *la Nouvelle Vague*, *la Comédie Française*... Vicente Castellano escucha conciertos; asiste a espectáculos concurridos de la bohemia intelectual y artística, visita exposiciones y museos... lee libros que no podían contemplarse en España, asiste a *vernissages* y cultiva amistades, todo ello sin dejar de lado su tarea creadora².

Como señala Juan Ángel Blasco Carrascosa, su tarea creadora se nutrió del próspero escenario cultural de París, que condujo a Castellano hacia un lenguaje autónomo. Un lenguaje que se vio consolidado e internacionalmente reconocido en la exposición de la Galería “Le Zodiaque” de Bruselas, celebrada del 22 de marzo al 4 de abril de 1958. En la capital belga el pintor colgó algunas abstracciones geométricas compuestas de arpillerías y yutes aglomerados con importantes cargas de óleo. Las pinturas cosecharon un gran reconocimiento internacional con fabulosas críticas, como constatamos en los artículos de la prensa belga:

Pinturas y “collages” y, en su mayoría de los casos, las dos a la vez, las obras no figurativas de Vicente Castellano son construidas por planos muy simples, de formas corrientemente geométricas, mas sin rigor lineal. Esta pintura se funda, de una parte, sobre la sensación de espacio que ella evoca, y de otra parte, sobre una oposición entre la materia y su valor pictórico.

Sabido es que no se trata de una concepción nueva; esta ambición de expresar un espacio indefinido por las formas imaginarias se concreta generalmente en Vicente Castellano, menos horizontal y verticalmente en su profundidad. El color, sin duda, juega aquí el papel esencial, y los negros opuestos a los grises, siempre muy suaves, contribuyen a crear esta alternancia de planos sin que haga usos de los procedimientos tradicionales del dibujo y de la pintura.

Otra característica de estos cuadros tiende de la calidad de las armonías alcanzadas por los procedimientos rudos y por el empleo de materiales vulgares acoplados a la pintura. Él crea un juego de oposiciones entre la materia en sí: tela de saco, recortes de diario, etc.... existentes como tales en un cuadro, y la riqueza plástica que estas mismas materias pueden adquirir cuando ellas son integradas, con valor pictórico, dentro de la armonía de los colores³.

En esta misma línea escribió posteriormente Léon-Louis Sosset en *Nouvelle Gazette*, elogiando también este armonioso juego de contrastes entre materiales:

À Bruxelles, mentionnons comme digne d'attention, l'exposition de Vicente Castellano, à la galerie du “Zodiaque”. On n'en attendait pas autant d'un jeune Espagnol formé dans des milieux où prédomine le conformisme artistique. Le sont principalement des tableaux-collages. Il s'entend en ceux-ci à apparier avec un étrange raffinement des matière de rebut. Le vivant équilibre des couleurs, des formes, des matériaux contraste avec la rusticité, ou plutôt l'humilité, des moyens employés. Le papier, le jute, la ficelle perdent ici leurs propriétés physiques et matérielles pour se cristalliser en insolites compositions qui rejoignent tout naturellement la tradition issue de Kurt Schwitters⁴.

² Juan Ángel BLASCO CARRASCOSA, “Rastreando la pintura de Vicente Castellano en su ‘aventura hacia lo desconocido’”, Juan Ángel Blasco Carrascosa (comis.), ... *De L'atelier, Vicente Castellano*, Ayuntamiento de Alzira, Girarte, (catálogo de la exposición itinerante celebrada en Alzira entre diciembre de 2010 y enero de 2011; Almansa en febrero de 2011; Albacete en marzo 2011; Ibi en abril 2011; Requena en mayo 2011) 2010, p. 12.

³ André MARC, “Pinturas y ‘collages’...”, *Lanterne*, Bruselas, 25 de marzo de 1958,s/p.

⁴ “En Bruselas, mencionaremos como digna de atención, la exposición de Vicente Castellano, en la galería del ‘Zodiaco’. No esperábamos otra cosa de un joven español a pesar de estar formado en un ambiente artístico conformista. Las obras son princi-

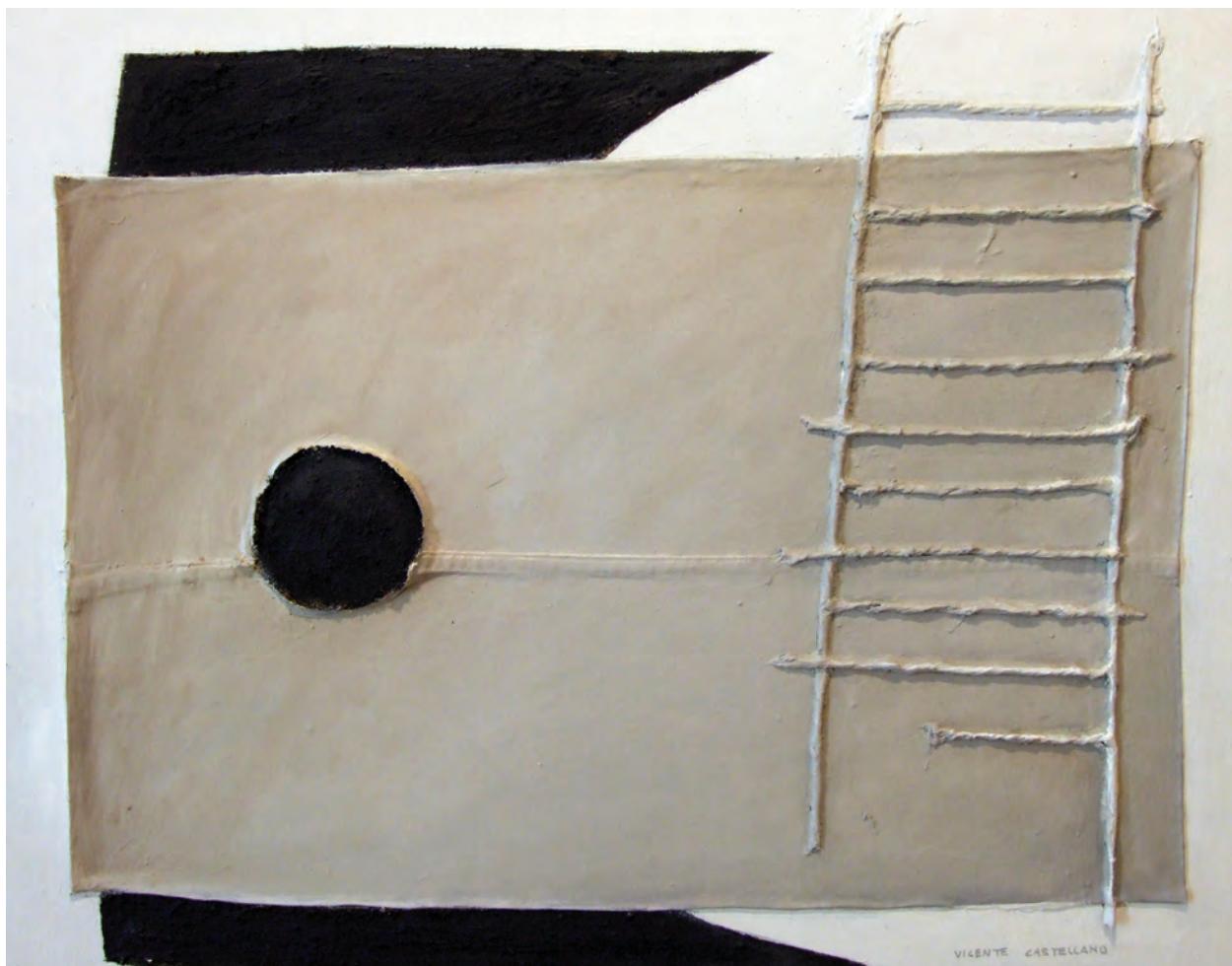


Fig. 1. Vicente Castellano, *Formas del Puerto III*, 1958, técnica mixta sobre tela. Valencia, colección del artista.

La crítica belga expresó su sorpresa de que una obra tan rupturista tuviese como artífice a un artista español, teniendo en consideración la situación cultural española. Estos textos publicados en Bruselas fueron reeditados en los catálogos de las exposiciones del artista en España⁵, intentando así, avalar su pintura por medio de una opinión internacional y defendiendo las nuevas corrientes que en España seguían inspirando infinidad de recelos. Así, aprovechando el eco de lo acontecido en Bruselas se intentaría conseguir un mayor rédito hacia la pintura abstracta (figs. 1 y 2).

Castellano ya había eliminado cualquier referencia figurativa y en estas obras las formas se articulan mediante texturas, densidades y colores. El óleo aglutinado entre arenas o telas de arpillería conforma planos de color que se alternan en el espacio; entre ellos, se interponen formas lineales realizadas con cuer-

palmente cuadros-collages. Donde vemos como se conjugan con extraño refinamiento los materiales de desecho. El vivo equilibrio de los colores, las formas y materiales contrastan con la rusticidad, o más bien la humildad de los medios empleados. El papel, el yute, la cuerda fina pierden aquí sus propiedades físicas y materiales para cristalizarse en insólitas composiciones que renuevan de forma natural la tradición nacida de Kurt Schwitters.” Léon-Louis SOSSET, “La vie artistique”, *Nouvelle Gazette*, Bruselas, 3 de abril de 1958, p. 10. Salvo indicación expresa, todas las traducciones de textos al castellano en este artículo son del autor.

⁵ *Arte Actual, Vicente Castellano en Ares*, M.A.M., Castellón (catálogo de la exposición celebrada del 16 de noviembre de 1959), 1959.

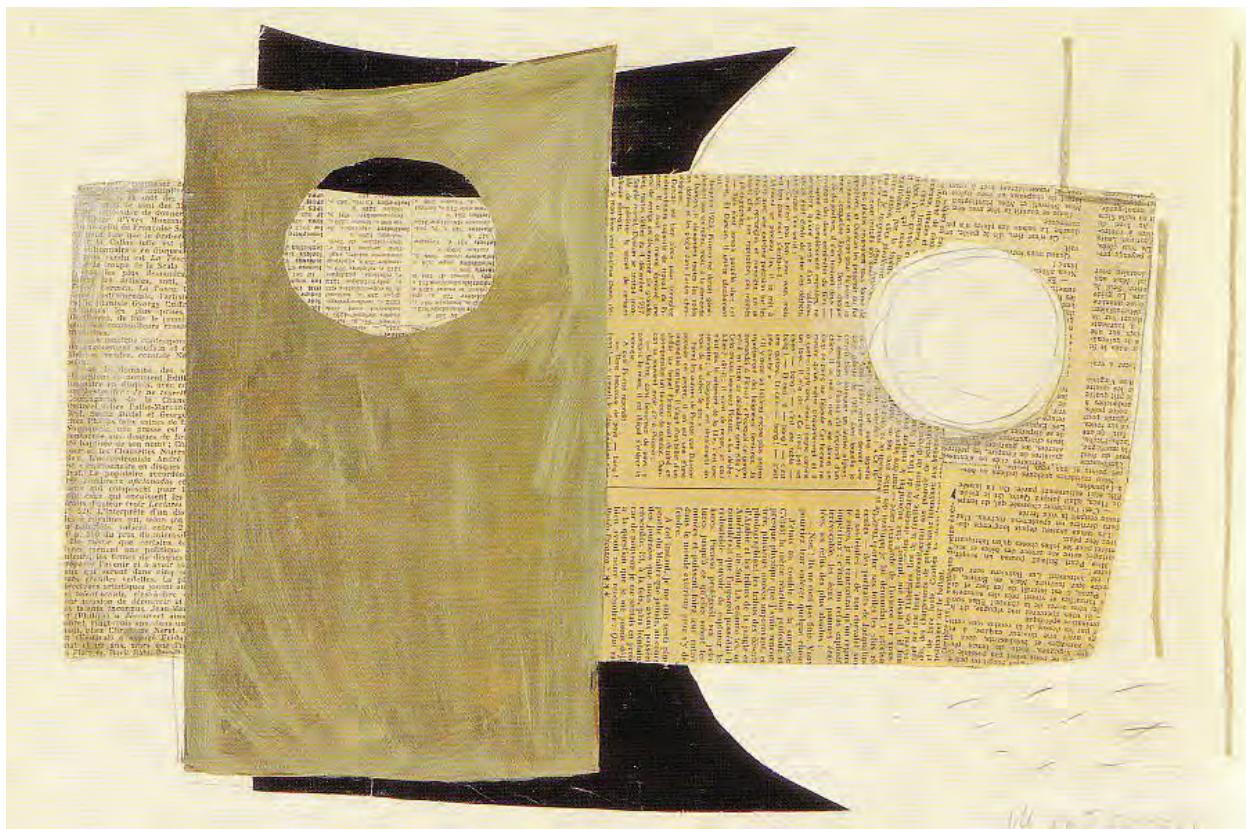


Fig. 2. Vicente Castellano, *Periódico con dos círculos*, 1958, collage. Valencia, colección del artista.

das de yute que marcan una clara jerarquía en la composición. En su conjunto los diferentes acabados contrastan entre sí, desde las superficies más pulidas hasta las partes más ásperas elaboradas con tierras. Al mismo tiempo, las tonalidades grisáceas y negras nos remiten a la lava volcánica y extendidas sobre la tela emergen ante el espectador como un suelo calcinado. Al observar la armonía que producen estas pinturas realizadas con materiales tan primarios, tan “rudos” como dice la crítica, es lógico que se reflexione sobre la esencia del arte y sobre la labor pictórica del artista, que prescinde de montajes sofisticados y grandilocuentes. La pintura es una invitación a considerar la materia prima, los materiales más básicos, y una reinención de los mismos como elementos pictóricos con gran potencialidad.

Esta exposición puede ser considerada como un punto de inflexión en su trayectoria, tanto por lo que en ella se vio, como por los impactos y resonancia que posteriormente tuvo. Tras éste éxito, Castellano volvió a la capital belga en 1960, en esta ocasión para colgar su obra en la Galería Mistral. De nuevo la crítica no quedó indiferente ante la pintura abstracta de Castellano y destacó la destreza del artista para conseguir una obra tan sutil por medio de materiales tan toscos. Este hecho fue el que inspiró el término de *miserabilisme abstrait*, que apareció por primera vez en esta crítica, y el cual, posteriormente se generalizó para denominar a sus abstracciones matéricas:

Le peintre espagnol Vicente Castellano a réuni à la galerie Mistral (10, rue Duquesnoy) des compositions non figuratives assez frustes aux tons fanés. Il utilise des procédés en honneur depuis au moins un quart de siècle: bouts de ficelle, toile de jute, épaisseur de la matière.

De cette peinture qui rappelle les murailles hâtivement blanchies, on peut penser ce que l'on veut. Le métier de l'artiste est-il insuffisant? Ou bien faut-il voir dans ses compositions d'une texture volontairement, peu séduisante,

l'illustration d'un misérabilisme abstrait? Il se dégage, dans tous les cas, de cet ensemble homogène, une impression de mélancolie indéfinissable⁶.

La utilización de estos materiales “pobres” y su indagación en el terreno plástico con elementos de escasa calidad y en muchas ocasiones de desecho, evoca la falta de recursos del artista. Así se vio en múltiples muestras celebradas en estos años, como la colectiva de la Galería “HILT” de Basilea en 1960, donde Castellano expuso junto a otros artistas españoles como Antoni Tàpies o Manolo Millares.

No obstante, pese a la buena acogida de la obra en estas exposiciones, es siempre el beneplácito del público el verdadero artífice de la bendición de un artista y en más de una ocasión este público mostró poco interés por el informalismo. El propio artista reconoció que había tenido serias dificultades para subsistir en París a principios de los años sesenta: “Durante mi período de informalismo, recibí la gran prueba de amistad. Para que pudiéramos seguir en París mi mujer y yo, los amigos nos traían a casa latas de conserva y pan”⁷. Como Castellano reconoce, algunas temporadas a finales de los años cincuenta los pocos franceses que entraron venían de pequeños trabajos de decoración. Por otro lado, también encontraba el apoyo de Juan Portolés y del crítico Vicente Aguilera Cerni que con el M.A.M. paseaban sus obras por España⁸. Y es que, como señala Julián Gállego, rememorando la vida parisina de los artistas a mediados del siglo XX, “raros eran los que podían vivir de la pintura; y variadísimos y modestos oficios que redondeaban un ‘presupuesto’ franciscano”⁹. Entre estos oficios que redondeaban el presupuesto de Castellano, destaca su labor de ilustrador junto con Ricardo Zamorano, en la revista bitrimestral *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*¹⁰ entre los años 1958 y 1961. Sus dibujos venían a ilustrar los diferentes artículos y narraciones de la publicación como las viñetas que vemos en la revista número 44 publicada en septiembre-octubre de 1960, donde Castellano ilustró el texto “La creciente” de Juan José Hernández, o en el número 46, correspondiente a los meses enero-febrero de 1961, donde plasmó gráficamente el cuento “Fantasía reincidente” de Jorge Icaza (figs. 3 y 4).

La ilustración, es la creación de imágenes alusivas a un texto al cual enriquece o adorna, pero no deja de ser un territorio acotado para un artista que se dirige a un mundo propio, que nace (como dice Gerard Xuriguera) del inconsciente y de sensaciones sufridas. Es el caso del despido de su apartamento de la rue Rollin y su traslado hasta el distrito XV de la ciudad, a una nueva casa arrendada a una compañía de comediantes durante el período de su gira¹¹. Sus preocupaciones no eran ajena a su pintura y así él mismo lo percibe:

Mi subconsciente afloraba. En todo quedaba el reflejo de la preocupación que teníamos. El dueño del hotel que nos había realquilado el estudio nos echaba – no por falta de pago- pero se acogía a no sé qué cláusula del contrato y nos ponía de patitas en la calle. Buscar una casa nos resultaba angustioso, porque todas quedaban fuera de nuestro alcance. En fin, que si ahora analizo toda la obra surgida bajo el “pop americano” encuentro el simbolismo de un hogar. Aquí ya ves está encerrado en una caja¹².

⁶ “El pintor español Vicente Castellano reunió en la galería Mistral (calle Duquesnoy, 10) unas composiciones no figurativas relativamente poco sofisticadas y de tonos apagados. Utiliza procedimientos de al menos hace un cuarto de siglo: trozos de cuerda fina, tela de saco, materias espesas. Esta pintura que recuerda a las paredes encaladas, rápidamente nos puede llevar a pensar lo que queramos. ¿El oficio de del artista es insuficiente? ¿O deberíamos ver en sus composiciones de texturas poco atractivas, la imagen de un misérabilismo abstracto? Se desprende, en todos los casos de este homogéneo conjunto, una impresión de indefinible melancolía.” P. C., “Le peintre espagnol Vicente Castellano...”, *Le Soir*, Bruselas, 13-14 de marzo de 1960, s/p.

⁷ María Ángeles ARAZO, “Vida y obra. Vicente Castellano (1)”, *Las Provincias*, Valencia, 23 de diciembre de 1975, p. 46.

⁸ Ídem.

⁹ Julián GÁLLEGUO, “La Escuela Española de París”, *ABC de las Artes*, Madrid, 4 de enero de 1990, p. 105.

¹⁰ Alfonso DE LA TORRE, “Vicente Castellano entre la conspiración del silencio. -Un retrato desde/circa de los años cincuenta-”, en *Vicente Castellano. Pintures. Exposició antològica*, Valencia, Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana y Fundació Chirivella-Soriano (catálogo de la exposición celebrada del 7 de mayo al 5 de septiembre de 2010), 2010, p. 55.

¹¹ Vicente Castellano, entrevistado por el autor en 2012, entrevista registrada en DVD inédito.

¹² María Ángeles ARAZO, “Vida y obra. Vicente Castellano (3)”, *Las Provincias*, Valencia, 26 de diciembre de 1975, p. 38.



Fig. 3. Vicente Castellano, Ilustraciones para “La Creciente” de Jorge Icaza, 1960. Publicadas en *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, nº 44, septiembre-octubre de 1960, pp. 89-90.

Fig. 4. Vicente Castellano, Ilustraciones para “Fantasía reincidente” de Juan José Hernández, 1961. Publicadas en *Cuadernos del Congreso por la Libertad de la Cultura*, nº 46, enero-febrero de 1961, p. 94-96.

El símbolo de ese hogar al que se refiere el artista, lo encontramos en los *Relicarios*, en esas cajas llenas de maderas viejas y astilladas, de objetos desechados por la sociedad de consumo y de piezas gastadas e inservibles que, bajo una pátina de betún, proclaman su compromiso social en la línea del Nuevo Realismo francés. Los relicarios surgen a principio de la década de los sesenta y reflejan el interés de Castellano por las propuestas tridimensionales, influenciado en gran medida por la obra del escultor Nicolas Shöffer (1912-1992). La obra escultórica de Castellano es abordada desde planteamientos muy distintos al lirismo de su pintura y en ella encontramos una gran carga dramática (figs. 5 y 6).

La primera exposición donde aparecen sus “relicarios” y “círculos” fue en el año 1962, bajo el título *Tableaux et Reliefs de Vicente Castellano* en la Galería du Pont-Neuf de París. Posteriormente, se volvieron a exhibir junto a otros diseños del artista en la Galería Odeur du Temps, desde el 15 de diciembre de 1965 al 15 de enero de 1966. Para dicha exposición, él mismo realizó el cartel de la muestra con un grabado donde aparecía la fecha y lugar de la misma y uno de sus relieves circulares. También en 1966 tendrá la oportunidad de exponer en la casa de su amigo, el periodista, director y escritor francés Raoul Sangla, al que conoció cuando el valenciano llegó a París y el joven Sangla aún era un estudiante de cine. De la mano de Sangla, que posteriormente trabajó en la televisión francesa, conoció a artistas como Salvador Dalí, en unos de los programas que Sangla dirigía. Castellano participó en la emisión en directo de *Le petit dimanche illustré* el domingo 12 de noviembre de 1967, donde Salvador Dalí realizó una serie de *happenings* y acciones¹³.

Desde su llegada a París convivió en los círculos artísticos parisinos con los grandes artistas españoles del momento como Llorens Artigas o Joan Miró que frecuentaban la que todavía era “capital del arte” para exponer en la galería Maeght. La sala de Adrian Maeght, ubicada durante los años sesenta en el número 13 de la rue Téhéran, pasó a ser un sitio de referencia, bastante frecuentado por Vicente Castellano. En ella admiró la obra de Fernand Léger o Wassily Kandinsky y la de artistas españoles como Pablo Palazuelo al que Castellano conoció en el Colegio de España donde Palazuelo poseía un estudio al que acudía a trabajar junto con el escultor Eduardo Chillida.

La mundología que vivió Castellano desde su llegada en 1955 hasta su regreso a España en 1977 sería un factor fundamental en su trayectoria, en su transcurrir discreto, por el camino de la experimentación, de la investigación y la continua reflexión sobre el arte, especialmente sobre la pintura. El artista poseía el convencimiento de que lo verdaderamente importante de su labor estaba en el trabajo honesto para la comunicación entre el artista y la sociedad. Para Castellano resultó imprescindible trabajar de una forma sincera, alejada de las extravagancias de lo superfluo y de lo artificioso que ha rodeado al arte en muchas ocasiones. Especialmente a partir de esta época donde emergen los medios de comunicación de masas.

¹³ Vicente Castellano, entrevistado por el autor en 2012, entrevista registrada en DVD inédito.



Fig. 5. Vicente Castellano, *Objetos relicarios*, 1962. Valencia, colección del artista.

Con la llegada de 1968 se iniciaron los desencuentros sociales que acabaron generando las revoluciones de Mayo de 1968. Las protestas iniciadas por los estudiantes franceses se extendieron a gran parte de la sociedad que manifestó su inconformidad con el modelo existente. Estas preocupaciones fueron contagia-das rápidamente a los sectores más susceptibles de la población francesa que durante mayo de 1968 realizaron una serie de manifestaciones y huelgas que tuvieron su centro neurálgico en La Sorbona y en el Barrio Latino. Como recuerda Castellano estas revoluciones paralizaron en gran medida la vida cotidiana de la ciudad pero tuvieron un carácter fundamentalmente intelectual e ideológico¹⁴. La vivencia en prime-ra persona de estos problemas sociales condujo al pintor hacia el mundo de lo mitológico en el que descubrió un recurso para trasmutar a su pintura. Obras como *Ícaro* y *Verseau* establecen una metáfora con la que el artista alude directamente al fracaso del proyecto moderno por medio de los mitos.

La mitología fue utilizada por los griegos y romanos como instrumento útil para la alimentación moral de sus civilizaciones. Castellano recurrió a ella para realizar un acercamiento entre el arte y la realidad social de su momento, para dotar a su pintura de un contenido simbólico y reflexivo, alejado de ser un pro-ducto meramente decorativo. En las pinturas inspiradas en los mitos no localizamos la armonía que des-prendían sus pinturas anteriores. En éstas no reconocemos al artista, ni nos llegan a seducir, porque nadie en su sano juicio puede encontrar en la chatarra (*Perséfone*), en los cartones y papeles de desecho (*Hades o Plutón*) seducción alguna. El mito de Castellano se vuelve una insoportable realidad para el espectador que dificilmente se puede sentir atraído por estas telas rasgadas y manchadas y por las chapas y latones de rebabas oxidadas. Ahora la obra nos produce aversión, porque el artista no la codificó expresamente para un deleite visual, sino para un deleite intelectual. Su pintura se convierte en un producto para la reflexión y en este sentido colaboran todos estos materiales que entran a formar parte de la plástica de Castellano. De este modo revisó los textos de la mitología clásica, otorgándole a sus contenidos una validez contem-poránea. En ellos encontró una especial conexión, y en ellos apreció un mensaje que resulta atemporal.

¹⁴ Vicente Castellano, entrevistado por el autor en 2012, entrevista registrada en dvd inédito.



Fig. 6. Vicente Castellano, *Caja Relicario (Goya)*, 1963. Valencia, colección del artista.



Fig. 7. Vicente Castellano, Catálogo de la exposición *Vicente Castellano. Collages, pinturas y aguafuertes*. Movimiento Artístico del Mediterráneo, 1957. Palma de Mallorca, colección Galería Danus.

Como apreciamos, aun residiendo en Francia, el artista siempre mantuvo un estrecho contacto con España, donde expuso una parte muy importante de su trabajo parisino. Así lo dejó de manifiesto Carlos Senti Esteve cuando escribió: “Parodiando a Dickens, ‘Una historia en dos ciudades’ podríamos hablar aquí de una colección de cuadros en dos países vecinos: Francia y España”¹⁵. Prueba de esta afirmación es su participación en los ciclos expositivos del M.A.M. y Arte actual, donde vemos la capacidad del pintor de simultanear su estancia en París con su presencia en Valencia.

Las exposiciones con el Movimiento Artístico del Mediterráneo (1956-1960)

El M.A.M. fue una iniciativa para la agrupación de artistas que trataron de renovar el panorama artístico, persiguiendo una ruptura con el academicismo en el contexto valenciano. En contraposición, existieron otros colectivos como Estampa Popular (1964-1968), cuyos integrantes secundaron la figuración con el fin de lograr una mayor conexión con los espectadores, intentando trasmitir más fácilmente su mensaje crítico y social. Este conflicto entre figuración y abstracción se prolongó en Valencia a lo largo de estas décadas como se transluce en los diferentes ciclos expositivos que se tratan en estas líneas.

Para Vicente Castellano, que ya secundaba las corrientes abstractas en París, el M.A.M. fue la plataforma que dio respaldo a su obra y que posibilitó la promoción de la misma en España, especialmente a partir de 1957. Este año se celebraron las primeras exposiciones del artista con el patrocinio del M.A.M., en Alicante y en Palma de Mallorca respectivamente. En la muestra alicantina Castellano expuso un total de 22 obras cuyos títulos aparecían en el pequeño catálogo editado para la ocasión: *Naipe, Grises, Anunciación, Quartier-Latin (París), Place de la Contrascarpe (París), Rue Saint Vicent (París), S. Amuré des Arts (París), Chartres, Bastille (París), Assis, Mujer sentada, San Nicolo (Padua), Santa María Intrastevere (Roma), Panteón (Roma), Foro romano, Huida a Egipto, Entrada en Jerusalén, Tríptico, Muerte de la Virgen, Sotas y Reo de Muerte*¹⁶. Bajo estos títulos se apreció el dominio de las diferentes técnicas artísticas, desde el grafismo de los dibujos, el dominio del color en el *gouache* y la pintura, y su habilidad compositiva con los *collages* que llamó especialmente la atención a la crítica.

Vicente Castellano, pensionado de nuestra Diputación, expuso días pasados en Alicante y simultáneamente, en Palma de Mallorca [...] óleos que la crítica ha calificado unánimemente de excelentes, sin paliativos, sin censura.... Pero es que Vicente Castellano ha reunido en su obra una serie de calidades artísticas que desde el primer “*gouache*” hasta el óleo, pasando por los “*collages*” han merecido la apreciación absoluta y elevada de todo el mundillo artístico de Alicante y Palma que han podido contemplar esta muestra en su labor pictórica. Si a esto añadimos las elogiosas críticas que nos han llegado, realmente nos enorgullecemos de que en esa plausible pujanza del movimiento artístico del Mediterráneo, que empezó calladamente y hoy pregoná con sus realidades el triunfo que a Valencia ofrece se incluyera tan acertadamente obra de reconocida calidad¹⁷.

Estas palabras dan fe de la excelente acogida de la obra de Castellano en estas ciudades mediterráneas, como también se aprecia en las diferentes notas publicadas por otros medios. Una de ellas decía que estaba “[r]eciente aún el éxito alcanzado por Vicente Castellano con la exposición celebrada en los salones del Palacio de la Generalidad, triunfa de nuevo el arte juvenil de este pintor en otras dos exposiciones: una en la Sala Danus de Palma de Mallorca, y otra en la Sala La Decoradora de Alicante” y continuaba especificando “[n]uestra foto corresponde a un óleo de Vicente Castellano: un paisaje urba-

¹⁵ Carlos SENTÍ ESTEVE, “Vicente Castellano, el vigor colorista y la fuerza del dibujo en un artista nato”, *Levante*, Valencia, 28 de junio de 1973, p. 22.

¹⁶ *Exposición Vicente Castellano*, Sala de Arte La Decoradora, Alicante, (catálogo de la exposición celebrada del 1 al 15 de febrero de 1975) 1975.

¹⁷ Juan PORTOLÉS, “Exposiciones de pintores Valencianos en Alicante y Palma de Mallorca”, *Jornada*, Valencia, 5 de marzo de 1957, p. 6.

no de París”¹⁸. Hacía referencia a una fotografía de la obra titulada *Quartier-Latin, Paris* publicada junto a la noticia (fig.7).

La exposición de Mallorca también organizada por el M.A.M. sirvió para dar a conocer a Castellano en la isla, donde expuso tras la invitación del coleccionista Bartolomé Sancho Ripoll quien, tras descubrir al artista en París, llevó a Mallorca algunas obras del valenciano. La colección de óleos, aguafuertes y *collages* que se vio en Palma, fue considerada como el acontecimiento cultural más importante del momento y la crítica afirmaba no diferir ni discrepar mucho del resto de España o Europa¹⁹. Son destacables algunos de los comentarios recogidos en *Diario de Mallorca y Baleares*:

En su muestra hay una gran variedad de temas y de sistemas interpretativos. Desde el dibujo estilizado, hasta la pintura de raigambre parisina y el “collage” caprichoso. No cabe duda de que Castellano posee condiciones de artista que se reconocen perfectamente en su inquietud y en el dinamismo de que hace gala. Con preferencia nos gusta su colección de aguafuertes y también algunas de sus composiciones a base de papel de periódico con líneas superpuestas donde llega alcanzar una intensidad expresiva muy curiosa²⁰.

Castellano práctica una suerte de expresionismo entreverado de fauvismo con sus puntas de ingenuismo “Bon Enfant” de origen cubista, como ven ustedes la cosa es más compleja de lo que parece. Pero digamos que todos estos elementos se ahilan suficientemente fundidos y equilibrados en esta simpática pintura de Castellano²¹.

En ambas exposiciones individuales vemos que no se atisban los recebos que en estos años se presumían respecto al arte abstracto. Con esto no se pretende señalar la validez de unas obras respecto a otras, ni de unos artistas respecto a otros, pero sí destacar el interés de Castellano por llegar al público realizando una praxis pedagógica en sus exposiciones individuales. El artista trató de enseñar su evolución mediante la incorporación de obras figurativas que ilustrasen al espectador el camino seguido hasta llegar a la abstracción. El pintor presentaba una selección de obra, que dejaba ver sus influencias y progresos y facilitaba la comprensión de su trayectoria estilística.

La actividad del artista en París se proyectaba en Valencia donde participaba por un lado en las iniciativas del Grupo Parpalló, del que fue integrante y paralelamente en las muestras organizadas por el M.A.M. El vínculo entre ellas se hace evidente en la muestra celebrada en el Palacio de la Generalidad los días 17, 18 y 19 de marzo de 1957, en la que Castellano colgó obra junto a su hermano Carmelo y otros compañeros del Grupo Parpalló como Nassio Bayarri, Andreu Alfaro, Esteve Edo, Víctor Manuel Gimeno, Ximo Michavila, Monjalés, Juan de Ribera Berenguer o Salvador Soria²². En esta ocasión la muestra tuvo un carácter benéfico y los ingresos se destinaron a la Asociación Valenciana de Caridad, que recibió el montante de 1.500 pesetas. Es cierto que en este tipo de muestras (debido a su naturaleza benéfica) la crítica siempre podría pecar de subjetiva al quedar teñida por el gesto altruista de los artistas. Sin embargo, se ha de reconocer que desde algunos sectores se empezaba a atisbar una sensibilidad y una toma de conciencia de que el arte no podía ser una mera técnica de representación, sino un lenguaje de expresión y así se deduce del texto de Fernando Vidal:

No carece de significado el hecho de ser ésta una exposición al aire libre. Parece un síntoma de nuestro tiempo el que la religión, la ciencia, la política, el arte se vean obligados a salir a la calle y buscar al pueblo. Un afán éste de comunicación y de sociedad que, para los hombres responsables se trae en un deber fundamental de atender y participar. Por lo que al arte respecta hay que ver en él una creación humana que tiene su puesto entre y ante los hombres. Y lo tiene porque el arte es, desde su misma raíz, expresión, palabra de otro hombre, y como tal, tiene un primordial sentido de comunicación.

¹⁸ ANÓNIMO, “Vicente Castellano expone en Alicante y Palma de Mallorca”, *Levante*, Valencia, 21 de febrero de 1957, p. 2.

¹⁹ APELES, “Vicente Castellano”, *La Última Hora*, Ciudad de Mallorca, 22 febrero 1957, p. 3.

²⁰ AMADIS, “Vicente Castellano expone en la Galería Danus”, *Diario de Mallorca*, Ciutat de Mallorca, 28 de febrero de 1957, p. 4.

²¹ GAFÍN, “Vicente Castellano en Galería Danus”, *Baleares*, Ciudad de Mallorca, 17 de febrero de 1957, p. 15.

²² ANÓNIMO, “Exposición de arte en los jardines de la Generalidad”, *Jornada*, Valencia, 15 de marzo de 1957, p. 8.

Pero tiene el arte un lenguaje peculiar que hoy día sobre todo, viene a ser para muchos como lengua de moros para buen hidalgo español; cosa que no se entiende por endiablada. Si fuera sólo que no se entiende cabría que, con un aprendizaje, estaba todo resuelto. Lo malo es ese sentimiento de que no se entiende por endiablado, porque (como diría el hidalgo) ya no es cosa de cristianos. Esto complica mucho las cosas. Y tal vez haya que esperar al paso del tiempo para que algunas de estas obras, por lo menos, dejen de ser impopulares²³.

Estas palabras muestran un acercamiento a la problemática de la comprensión del arte, pero también nos indican una realidad, el enfrentamiento entre figuración y abstracción. Una vez más se evidencia el sentimiento de reserva que existía respecto a las nuevas formas artísticas, que hasta el momento no acababan de encontrar una gran conexión con el espectador.

En julio de 1957, a un año transcurrido de la fundación del M.A.M., se habían organizado un total de veinticuatro exposiciones, en ciudades como Zaragoza, Mallorca, Ibiza, Alicante y la propia ciudad de Valencia. Coincidiendo con este primer aniversario, se organizó una serie de muestras que llevaban el título genérico de Arte Vivo, curiosamente el mismo nombre que daba título a la publicación que editaba el Grupo Parpalló²⁴. Este hecho evidencia la estrecha relación que mantenían ambos colectivos, y el sentido que pretendían darle a su actividad como algo en continua evolución.

La primera exposición de este ciclo tuvo lugar en la ciudad de Sagunto del 27 de julio al 4 de agosto de 1957, en los Salones del Grupo Escolar Los Mártires, que el Ayuntamiento habilitó con motivo de las fiestas de la ciudad. Los artistas que reunieron su obra en esta ocasión fueron: Jacinta Gil, Monjalés, Manuel Gil Pérez, José Marcelo Beneditto, Nassio Bayarri, Joaquín Michavila, Salvador Soria y Vicente Castellano²⁵. De esta cita, es de destacar la observación que hizo al respecto Juan Portolés desde su labor periodística en *Las Provincias*, donde lanzó algunas notas aclaratorias sobre el papel del artista independiente:

Hoy el artista es absolutamente libre. Pinta para sí y cada pincelada es un recreo espiritual de su sensibilidad. Los cuadros nos hablan más expresivamente. La profundidad de las obras pedazos de alma puestos en ellas sintetizan la inquietud moral de nuestra generación, que en arte no se satisface con ser por ser, pintar por pintar [...] El artista es independiente y refleja en sus lienzos sus más vivos deseos, impaciencias morales, preocupación del momento por un mañana. Y el artista es sincero. Y rompe con sujetaciones y conveniencias. Y pinta. Y trabaja más. Y sabe que su cambio es recto. Que es la verdad. Que el color o la materia tienen tanta o más fuerza. Y su obra quiere llegar –y llega– al mundo, ¡vanidades! no le importa vender, materializar si no es por la imperiosa necesidad de la subsistencia. Le es más sagrado su deber. La verdad que vocea sus lienzos. El comienzo de una era que bien pudíramos llamar –en el arte al menos– de la sinceridad²⁶.

Efectivamente leer este fragmento de Portolés, puede parecer algo meramente épico, pero se hace mucho más comprensible si tenemos en cuenta algunas obras que se exhibieron como la obra presentada por Vicente Castellano realizada con materiales reciclados. Si ya el *collage*, parecía algo extrapictórico, lejos de cualquier aprendizaje académico, la utilización de materiales como el papel de aluminio, o el papel de embalar, unido a un resultado estético un tanto *naïf*, y sin una aparente laboriosidad, no debió de cotizar muy al alza en los círculos del arte, pero lo que no se le podía negar, era que tuviese el sello sincero y auténtico del artista.

El M.A.M. aprovechó determinadas circunstancias para mostrar su vertiente más solidaria con la organización de muestras como la que celebró en 1957 en la Galería Altamira de Madrid a beneficio de los

²³ Fernando VIDAL, “Arte al aire libre ante la exposición del Movimiento Artístico del Mediterráneo”, *Las Provincias*, Valencia, 17 de marzo de 1957, p. 22.

²⁴ Pascual PATUEL CHUST, *El moviment artístic del mediterrani (1956-1961)*, Consell Valencià de Cultura, Generalitat Valenciana, Valencia 1998, p. 49.

²⁵ *Arte Vivo en los salones del Grupo Escolar Los Mártires*, Sagunto (Valencia), Ayuntamiento de Sagunto, Sagunto (catálogo de la exposición celebrada del 25 de julio al 4 de agosto de 1957), 1957.

²⁶ Juan PORTOLÉS, “Arte Vivo en Sagunto. Un comentario a la exposición del Movimiento Artístico del Mediterráneo”, *Las Provincias*, Valencia, 31 de julio de 1957, p. 16.

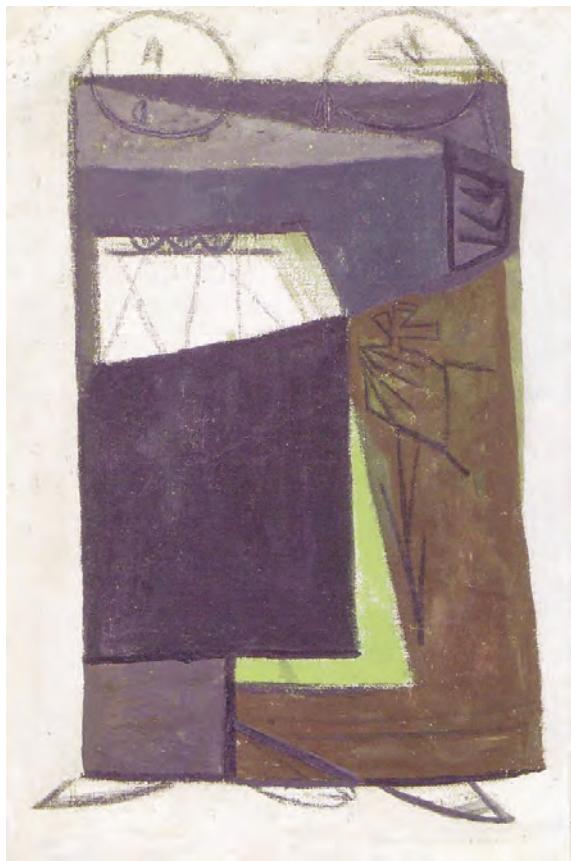


Fig. 8. Vicente Castellano, *La Visitación*, 1956, óleo sobre lienzo. Valencia, colección del artista.

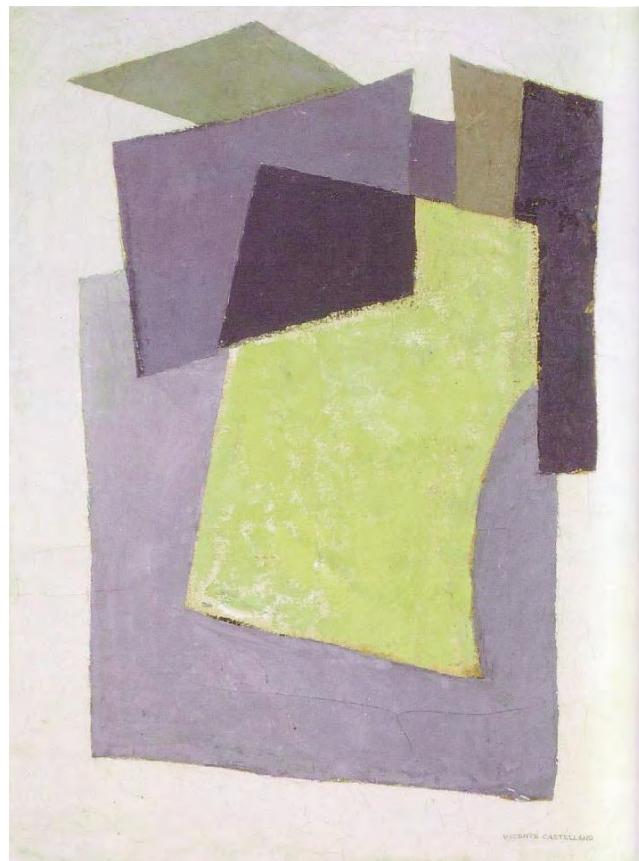


Fig. 9. Vicente Castellano, *Estructuras*, 1957, óleo sobre lienzo. Valencia, colección del artista.

damnificados de la riada de Valencia²⁷. En esta ocasión Castellano colgó en la sala madrileña un total de veinte obras, de las cuales una pasaría a aumentar el número de las que se subastaron para la causa benéfica. La cita también sirvió para llevar la abstracción de Castellano a Madrid.

Al pasar de cada año, cuando vuelve de París, nos sorprende con su obra. [...] nos enseña, cómo vive sensitivamente el pintor de hoy, de nuestra generación, que dejando otras posiciones cómodas, busca, anhela, y sufre la impaciencia del llegar y seguir. Su éxito en Madrid que comentamos nos congratula muy de verdad²⁸.

En las pinturas expuestas en Madrid se reconoce una evolución, nuevos matices y una impronta personal que tuvo su punto de inflexión en 1956 cuando realizó *La Visitación*. Éste fue el momento en el que empezó a definirse su obra abstracta que en España se pudo ver consolidada en la primera *Exposición de Valores Plásticos Actuales*²⁹ de Bilbao en 1958. Dicha cita fue patrocinada por del M.A.M. con la colaboración de la Asociación Artística Vizcaína (figs. 8 y 9).

²⁷ ANÓNIMO, “Valencianos en Madrid. El Movimiento Artístico del Mediterráneo. Exposición de obras de Vicente Castellano”, *Las Provincias*, Valencia, 22 de noviembre de 1957, p. 11.

²⁸ Juan PORTOLÉS, “Vicente Castellano expone en Madrid”, *Las Provincias*, Valencia, 22 noviembre 1957, p. 14.

²⁹ *Exposición de Valores plásticos actuales*, Bilbao, Asociación Artística Vizcaína de Bilbao (catálogo de la exposición celebrada del 10 al 25 de octubre de 1958), 1958.

El M.A.M. garantizaba en todas sus muestras la gratuitidad de la sala y la publicidad de la exposición, mientras que por cuenta de los artistas corrían los gastos de transporte y la edición del catálogo según el formato establecido. Como vemos en sus boletines, ofreció una cobertura ágil y flexible y para Castellano resultó de gran utilidad, gracias a su formato, como plataforma de proyección, sin la necesidad de crear una identidad común como desde el Grupo Parpalló se pretendía. Ciertamente no es muy acertado establecer cualquier tipo de comparación entre ambos colectivos porque, aunque sus funciones acabasen siendo las mismas, son dos formulaciones diferentes en defensa del arte valenciano. Lo cierto es que particularmente para Castellano la participación con el M.A.M. le facilitó la difusión de su obra, y en su devenir artístico, resultó tanto o más interesante que su colaboración y participación en el Grupo Parpalló.

Castellano realizó toda esta producción en París y en sus regresos a España trajo progresivamente su pintura, en ocasiones junto a obra de otros artistas para exposiciones colectivas. Como sucedió para el del ciclo “Arte Actual del Mediterráneo” que discurrió por Valencia, Lérida, Alicante, Santander, Málaga, Tortosa y Castellón. Este ciclo expositivo editó un catálogo en cada ciudad que visitaba, incluyendo pequeños textos biográficos y una breve introducción a modo de presentación, así como un glosario con los nombres de los artistas y sus direcciones³⁰. El medio centenar de artistas que participaron dejaron ver, de nuevo, el enfrentamiento entre figuración y abstracción. Como relata Pascual Patuel, la concepción de la misma estuvo realizada con un cierto espíritu selectivo, ya que la obra figurativa (en el caso de la exposición de Valencia) se pudo ver en el Salón Dorado del Palacio de la Generalidad mientras que la abstracción se colgó en los jardines del mismo³¹.

No obstante, el espíritu que recorría este ciclo tendría un imperante aire renovador y aun siendo diferentes e independientes todas las trayectorias, muchos de los artistas compartían un punto común, que confluía en una apuesta por la evolución. La disciplina artística, al igual que en cualquier disciplina científica, necesita de los avances para dar respuesta a las necesidades cambiantes. Del mismo modo que la medicina necesita del progreso para cubrir los nuevos problemas que nos afrontan y para paliar los antiguos que no han tenido aún respuesta. El arte debía de tener ese impulso, para beneficio y desarrollo social, para dar repuesta, a las necesidades variables y reales, que espiritual, moral, y emocionalmente tiene la sociedad. Aun siendo una sociedad culturalmente empobrecida, ajena a este compromiso del arte, para el artista es una labor fundamental, generar una cultura viva que dé respuesta a las situaciones reales de cada época. Y así vemos que lo entendió Castellano, llevándolo a la pintura, y así fue presentado en la *6ª Exposición de Arte Actual del Mediterráneo*:

Un interés plástico del que se puede extraer vivos una ética, una estética, o lo que es más importante, una ética de la estética, que bien puede ser guía para el pintor de nuestro tiempo tan necesitado de camino, un camino que Castellano ha encontrado seguro³².

El camino que ha encontrado es el de la abstracción, y parece ser de una fuerza irreversible, seguramente porque en la abstracción, el pintor halló el lenguaje en el que deseaba expresarse y en el que lo hacía con soltura y comodidad. Este compromiso iba en paralelo a su conciencia de una “historia del arte” dinámica, activa y reactiva, acorde a su tiempo, y así lo presentaban los textos que acompañaron sus catálogos, como en el editado para la exposición colectiva Arte Actual del Mediterráneo patrocinada por la Delegación Provincial de Juventudes y organizada por el M.A.M.:

Nuevas maneras que pasarán ¡claro! Como pasó lo prehistórico, lo griego, lo románico, y todo en cuanto al modo de expresión. Pero siempre perdurará lo bueno, lo que realmente –con independencia del idioma, de esa, en cada

³⁰ Es en el caso del catálogo de la exposición en Tortosa. *6ª Exposición de Arte Actual del Mediterráneo*, Tortosa, Círculo Artístico de Tortosa (catálogo de la exposición celebrada en septiembre de 1958), 1958.

³¹ Pascual PATUEL CHUST, *El moviment artístic del mediterrani* (1956-1961), Consell Valencià de Cultura, Generalitat Valenciana, Valencia 1998, p. 55.

³² *6ª Exposición de Arte Actual del Mediterráneo*, Tortosa, Círculo Artístico de Tortosa (catálogo de la exposición celebrada en septiembre de 1958), 1958.

época, “moderna” forma de expresarse— hay de esencia de arte, de arte, en una palabra. Por eso nunca pasó de moda la fuerza de Altamira, el ritmo de Valltorta, la pureza de Fideas, el aliento y duende del Greco, la claridad de Ribera o la exuberancia de Picasso. Sin embargo cuanto de apastelado y falso se hace, por ser inauténtico queda fuera de la historia y siempre al margen de lo que gusta a los espíritus cultivados³³.

El terapéutico paso del tiempo al que apelean en esta presentación de la exposición de Arte Actual del Mediterráneo en Castellón es el que actuará como notario de la sinceridad y autenticidad de cualquier obra de arte, y concretamente de aquellas que como las abstractas podían quedar en un simple modismo anecdótico. Estaba claro que la “caducidad” que Castellano refutaba de la figuración, tarde o temprano llegaría a la abstracción, como ha llegado a todos los modos de expresión existentes. Aun habiendo encontrado la vía comunicativa, la estética, se planteaba la incertidumbre de saber si conseguiría transmitir esa sinceridad al observador, para hacer llegar al público la expresión de su pintura a través del tiempo, para el cual sin duda, se hacía necesaria la teoría y la historia del arte.

Su última exposición patrocinada por el M.A.M. llegó en 1959, justo un año antes de la disolución del colectivo en 1961. La muestra celebrada en Santander estuvo titulada “18 pinturas abstractas de Vicente Castellano”³⁴. El ateneo de la ciudad cántabra mostró estas dieciocho abstracciones que volvieron a patentar el compromiso que el artista encontraba en la renuncia de la figuración, en pro de la libertad expresiva (fig.10).



Fig. 10. Vicente Castellano, *Estructuras con amarillo*, 1957, técnica mixta sobre tablex. Valencia, colección Fundación Chirivella Soriano.

Las exposiciones con Arte Actual y los Salones de Marzo (1959-1978)

Arte Actual recogió gran parte de la herencia del casi extinto M.A.M., y aprovechó su infraestructura y contactos para continuar con la promoción de la pintura valenciana. Es difícil establecer la fecha de desaparición del M.A.M. y el surgimiento de Arte Actual porque como señala Patuel: “En sus ini-

³³ W. P., “El movimiento artístico del Mediterráneo” en *Arte Actual del Mediterráneo*, Castellón, Sala de Exposiciones de la Jefatura Provincial del Movimiento (catálogo de la exposición celebrada del 25 de octubre al 9 de noviembre de 1958), 1958, sin paginación.

³⁴ *Arte Actual, Vicente Castellano en el Ateneo de Santander*, Santander, Movimiento Artístico del Mediterráneo (catálogo de la exposición celebrada del 11 al 20 de julio de 1959), 1959.

cios Arte Actual no parece desligarse del M.A.M. incluso en algunas de las primeras exposiciones que organiza se presenta como una asociación ‘adherida’ al movimiento”³⁵. Y, de hecho, la designación de Arte Actual aparece ya en algunas de las exposiciones organizadas por el M.A.M. como, por ejemplo, en la exposición de Vicente Castellano celebrada en el Ateneo de Santander en 1959. En los objetivos de la Asociación estaba el poder dar respuesta a las necesidades de los artistas, intentando salvar las carencias que en materia de infraestructuras culturales existían en Valencia. De este modo se brindó a los artistas una plataforma para la organización de exposiciones y la difusión del arte. A diferencia del M.A.M. la Asociación Arte Actual tenía un ámbito de actuación más local. Además puso en marcha la convocatoria de los Salones de Marzo, una serie de eventos expositivos celebrados a modo de certámenes, que acabarían siendo la principal actividad de la asociación para la que se reunían todos los esfuerzos. Sucedió especialmente a partir de 1964 con la edición número V del Salón del Marzo, que cobró una mayor envergadura al tener el patrocinio del Ayuntamiento de Valencia³⁶.

Aunque Arte Actual puso en marcha las trece primeras ediciones de los Salones de Marzo, se llegarían a celebrar un total de dieciséis, existiendo un período de tres años entre 1974 y 1976 durante los cuales no se convocaría este salón por falta de patrocinio. Posteriormente en 1977 y gracias al tesón personal de Manuel Real Alarcón, fue cuando (ya sin la participación de Arte Actual) salió adelante la edición número XIV del Salón de Marzo, gracias al patrocinio de distintas galerías valencianas. No obstante, solamente se lograría mantener la celebración de estos salones hasta la edición número XVI acontecida en el año 1979 y en la que Castellano ya no participó. La organización de estos eventos siguió modelos similares a los ya existentes en otras ciudades europeas como París o Venecia. No obstante, esta fórmula no solamente fue importada para Valencia, también se organizaron salones en otras ciudades españolas como Barcelona o Madrid. En su conjunto fueron un valioso canal de difusión y promoción del arte de vanguardia de la segunda mitad del siglo XX.

En este sentido, el primer contacto que tuvo Vicente Castellano con estos eventos comenzó en Cataluña a partir del Segundo Salón de Mayo de Barcelona, de pintura, escultura y cerámica. En dicho salón presentaron obra artistas de diferentes grupos españoles como El Paso o Equipo 57, y artistas valencianos pertenecientes al M.A.M. como, Andreu Alfaro, Manuel Benet, Jacinta Gil etc.³⁷. Posteriormente echaron a andar los valencianos que fueron una cita de referencia para Castellano que participó en siete de sus ediciones, concretamente en el Salón número I, IV, V y XII, a los que envió obra desde París y en las ediciones XIV y XV cuando ya residía en Valencia.

En sus inicios, los salones no ofrecieron nada novedoso pero si volvieron a confrontar diferentes técnicas y estilos, como escribió Patuel, respecto a este I Salón de Marzo: “La muestra evidencia la dicotomía existente entre la abstracción y la figuración que desde finales de los años cincuenta ya se venía debatiendo [...]. –y concluyó– Por esta vez el balance fue favorable a la figuración”³⁸. Castellano posicionado en el lado de la abstracción, vio, como poco a poco ésta fue ganando terreno en consecutivas ediciones, hasta el punto, de que estos salones se convirtieron en los más transgresores celebrados en Valencia.

Su siguiente participación se dio en el IV Salón de Marzo, celebrado entre los días 11 y 23 de marzo de 1963, y como en sus tres ediciones anteriores estuvo ubicado en el Palacio de la Generalidad³⁹. A la convocatoria se presentaron un total de cincuenta y cinco artistas provenientes de países como Italia, Suiza, Alemania o Estados Unidos, así como de muchas provincias de España. De entre las obras enviadas se seleccionaron un total de cincuenta y ocho: quince esculturas y cuarenta y tres pinturas que fueron las que optaron a la consecución de alguno de los premios otorgados⁴⁰. De Castellano fue seleccionada una abs-

³⁵ Pascual PATUEL CHUST, “La asociación valenciana Arte Actual (1959-1973)”, *Archivo de Arte Valenciano*, nº LXXIV, Valencia, Real Academia de Bellas Artes de San Carlos, 1993, pág. 166.

³⁶ Ibid., p. 168.

³⁷ Pascual PATUEL CHUST, *Salones Valencianos de Arte (1955-1990)*, Institució Alfons El Magnànim, Valencia, 1999, p. 20.

³⁸ Ibidem., p. 63.

³⁹ ANÓNIMO, “IV Salón de Marzo”, *Levante*, Valencia, 10 de marzo de 1963, p. 15.

tracción fundamentada sobre los principios expresivos de la materia.

La relevancia que esta exposición-concurso tuvo en la ciudad fue de tal magnitud que a la inauguración asistieron personalidades como el alcalde de Valencia, Adolfo Rincón de Arellano, el teniente de alcalde Arturo Zabala y el diputado presidente de la comisión de Bellas Artes, junto a otras autoridades y público en general. Asimismo, el jurado designado para tal ocasión estuvo compuesto por personas pertenecientes al orbe artístico, como el crítico e historiador valenciano Tomàs Llorens y los artistas Vicente Beltrán, Rafael Pérez Contel y Joaquín Michavila. El jurado publicó el fallo ese mismo día de la inauguración y en su resolución se vieron agraciados, en la categoría de pintura, Lola Bosshard con la medalla de oro y Manuel Valdés con la de plata, ambos por obras informalistas. En escultura, la medalla de oro fue para James Kennedy y la medalla de plata Rafael Pi y Belda⁴¹. La convocatoria llegó a acumular tal prestigio, que en la cena conmemorativa de entrega de premios de este IV Salón⁴²; la organización y concretamente el presidente, invitó a la participación de artistas extranjeros en posteriores salones. Así la siguiente edición tuvo un mayor ámbito, y pasó a llamarse V Salón Internacional de Marzo.

El V Salón Internacional de Marzo (1964) fue el primero patrocinado por el Ayuntamiento de Valencia y se montó en el Museo Histórico Municipal. A él concurrieron artistas de doce países y se expusieron un total de ciento cuatro obras otorgándose tres premios para escultura y tres para pintura⁴³. Castellano envió *Verseau*, obra realizada con mixturas que, como anteriormente hemos visto, evoca al mundo mitológico surgido en el imaginario del artista tras las revueltas de Mayo del 68.

El certamen se fue consagrando, mostrando obras que edición tras edición ganaban tanto cuantitativa como cualitativamente. Por esta razón, tras la onceava edición se reconsideró su formato y se decidió suprimir las tradicionales medallas, dejando como única distinción la inclusión de las obras en el catálogo. La idea nació en el seno de la organización al considerar que no existen obras mejores, cuando se hablaba entre artistas⁴⁴. Fue en el XII Salón de Marzo (1971), organizado en el Museo Histórico Municipal, cuando se pusieron en práctica estas novedades de la supresión de las tradicionales medallas con la intención de fomentar la participación de artistas consagrados, evitando que el salón se convirtiera en una mera plataforma de promoción de artistas noveles. De este modo se convocaron una serie de conferencias que ofrecieron una reflexión paralela que enriqueció el debate cultural.

Castellano presentó la obra *Ícaro*, perteneciente a la serie inspirada en la Antigüedad Clásica. La pintura de similares características a *Verseau* mostró un sobresaliente volumen sobre un fondo de igual tonalidad, recreando según Patuel, “la idea de la caída de la sociedad, enferma de orgullo y ambición”⁴⁵. Obras cargadas con una profunda reflexión fruto del Castellano más inescrutable que entiende y utiliza la posibilidad de la pintura como medio para la incisión en el observador (figs.11 y 12).

Su siguiente participación se dio en el XIV Salón de Marzo (1977) celebrado en la Galería Ribera. Esta edición fue concebida como una muestra antológica de los artistas que habían participado en las anteriores ediciones. La exposición inaugurada el día 2 de marzo se mantuvo abierta durante todo el mes, mostrándose un total de cuarenta y cinco obras, entre ellas la obra informalista de Castellano *La gitana despierta*. La muestra supuso el renacimiento del Salón que durante los tres años anteriores no se había celebrado, así lo recogió la prensa que vio en él, un florecimiento de la cultura del arte valenciano en tan jovial y primaveral mes para la ciudad⁴⁶.

⁴⁰ ANÓNIMO, “IV Salón de Marzo”, *Levante*, Valencia, 17 de marzo de 1963, p. 14.

⁴¹ ANÓNIMO, “Inauguración del IV Salón de Marzo de pintura y escultura”, *Levante*, Valencia, 12 marzo 1963, p. 6.

⁴² ANÓNIMO, “Entrega de los premios del IV Salón de Marzo”, *Levante*, Valencia, 26 marzo 1963, p. 9.

⁴³ Pascual PATUEL CHUST, *Salones Valencianos de Arte (1955-1990)*, Institució Alfons El Magnànim, Valencia, 1999, p. 69.

⁴⁴ Ibidem., p. 86.

⁴⁵ Ibidem., p. 88.

⁴⁶ Salvador CHANZÁ, “Vivir en marzo”, *Levante*, Valencia, 4 de marzo de 1977, p. 17.



Fig. 11. Vicente Castellano, *Verseau*, 1966, técnica mixta sobre lienzo. Valencia, colección Galería Valle Ortí.

Su última participación llegaría en el XV Salón de Marzo (1978) organizado por segunda vez gracias a la iniciativa privada, en esta ocasión, en la Galería Valle Ortí. Tras la inauguración el día 30 de marzo se celebró una cena-coloquio⁴⁷, a la que asistieron los artistas participantes, y otras personas vinculadas al mundo del arte. Tras la cena, Manuel Real Alarcón presidente y promotor de dichos salones agradeció al director de la Galería Valle Ortí la cesión de la sala y su colaboración. Seguidamente se trataron temas que serían de gran trascendencia para el arte contemporáneo de Valencia, planteándose la necesidad de la construcción de un museo de arte contemporáneo en la ciudad, que recogiese así la tradición pictórica moderna. El XV Salón de Marzo fue considerado por muchos, como el primer paso para la consecución del centro de arte moderno, así lo declaraba el propio anfitrión Vidal Valle en una entrevista concedida a *Las Provincias*:

Conoce mi ilusión y mi interés porque Valencia tenga pronto un gran Museo de Arte Moderno, pues bien esta exposición es como el primer gran paso hacia esa meta. Sin vanidad, pero con orgullo de valenciano, se puede decir que por unos días Galería Valle Ortí va a ser un pequeño Museo de Arte Moderno Valenciano. Al menos eso hemos intentado⁴⁸.

Quedaba así patente el compromiso, no sólo de Vidal Valle, sino de todos los allí presentes que culminaron el coloquio reafirmando esta necesidad de la creación de un museo de arte moderno para lo que uná-

⁴⁷ ANÓNIMO, “Inauguración del XV Salón de Marzo”, *Levante*, Valencia, 1 de abril de 1978, p. 16.

⁴⁸ Enrique L. FOSAR Y MUÑOZ, “El XV Salón de Marzo. El próximo jueves en Galería Valle Ortí”, *Las Provincias*, Valencia, 28 de marzo de 1978, p. 22.

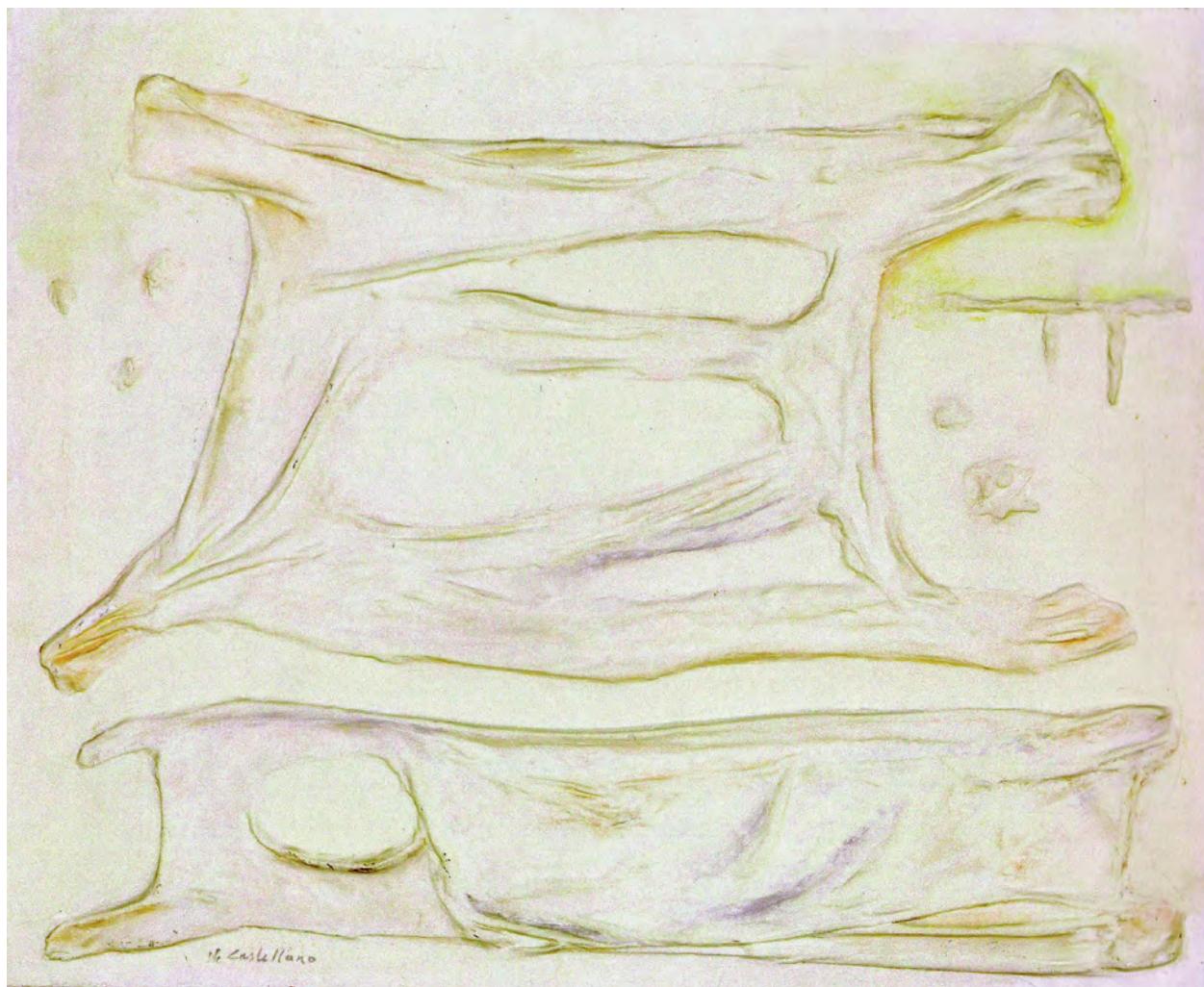


Fig. 12. Vicente Castellano, *Ícaro*, 1969, técnica mixta sobre lienzo. Alicante, colección Arantxa C. Biurrun.

nimamente se acordó la creación de una comisión que trazase las líneas de actuación en el futuro⁴⁹, quedando abierta a cualquier aportación, iniciativa y sugerencia para materializar su deseos, que se verían cumplidos posteriormente con la creación del Institut Valencià d'Art Modern.

En este fervoroso marco se desarrolló esta edición que fue concebida como “Homenaje a la pintura y escultura valencianas”⁵⁰, reuniendo las obras más recientes de los artistas más prestigiosos del momento, entre los que se encontraba Vicente Castellano acompañado de Genaro Lahuerta, Silvestre de Edeta, Francisco Lozano, Octavio Vicent, Antonio Sacramento, Fulgencio García, José Esteve Edo y Eusebio Sempere entre otros. Cada artista presentó dos obras, Castellano seleccionó para la ocasión los óleos titulados *La dama del sofá* e *Hipólito*, elaborados mediante un *collage* con añadiduras de telas, y arpillerías. *Hipólito* pertenece a la serie mitológica, en él vemos al joven hijo de Teseo aplastado bajo las ruedas del carro que conducía, hecho producido por una venganza de Poseidón incitado por Fedra. El mito narra cómo

⁴⁹ Enrique L. FOSAR Y MUÑOZ, “XV Salón de Marzo. Brillante inauguración en la Galería Valle Ortí”, *Las Provincias*, Valencia, 7 de abril de 1978, p. 39.

⁵⁰ Eduardo LÓPEZ-CHAVARRÍ ANDÚJAR, “Crítica de arte. XV Salón de Marzo”, *Las Provincias*, Valencia, 2 de abril de 1978, p. V.

los caballos que Hipólito conducía se asustaron de unos monstruos marinos y este cayó y fue arrollado por la galera entre las abruptas piedras de los acantilados. Castellano hace una revisión del mito que obliga al espectador a releerlo con un lenguaje actual como asegura Patuel: “Nos ofrece una visión abstracta del cuerpo sobre un túmulo funerario. El carácter deshilachado y rasgado de la arpilla permite evocar las carnes heridas de muerte del muchacho”⁵¹.

Este penúltimo Salón de Marzo fue muy visitado y ofreció una gran panorámica del espectro estilístico valenciano⁵². A nivel general estas convocatorias de los Salones de Marzo ofrecieron un verdadero aire renovador en el arte valenciano, además de haber logrado una gran concurrencia de público, por coincidir en la mayoría de las ediciones, con las fechas de la semana fallera valenciana, como bien aprecia Carlos Sentí Esteve:

Desde cierto punto de vista no es descabellado afirmar que el Salón de Marzo fue pensado como un complemento de la exposición fallera. Un complemento un tanto corrector, por cuanto a la plástica elemental y primariamente popular del cartón, de la cera y demás materiales falleros, añadía (u oponía) precisamente las tendencias experimentales de una plástica en cuyo ánimo estaba el remontarse nada menos que a estadios anteriores del arte⁵³.

De cualquier modo, estos salones siempre fueron un ambicioso proyecto en la búsqueda de nuevos valores plásticos, jugando un papel importantísimo para la divulgación de las nuevas formas artísticas producidas en las décadas de 1960 y 1970. En este sentido las obras de Castellano invitaron al espectador a recrearse ante un nuevo e inédito imaginario estético contribuyendo a la renovación artística y plástica.

Conclusiones

En 1975 con el final del régimen franquista, se abrió un nuevo escenario político y social en España que trajo la apertura en el campo de las artes, facilitando una mayor visibilidad de los artistas, las corrientes y los movimientos artísticos que se habían silenciado durante los años anteriores. Se cerró el ciclo en el que se contextualizan los años estudiados en este artículo y el mundo de la cultura se revitalizó. En algunas ocasiones se intentó revindicar la figura de ciertos artistas, que como Vicente Castellano habían escrito una página muy importante en la historia del arte contemporáneo de forma discreta y silenciosa.

No obstante el análisis de la trayectoria de Vicente Castellano nos deja importantes datos no solo sobre el propio trabajo del pintor, sino sobre su proceder para la visibilización y promoción del arte. Así podemos afirmar que determinadas asociaciones como es el caso del M.A.M. y la Asociación Arte Actual en Valencia jugaron un papel fundamental intentado crear de forma autónoma una estructura que diese soporte a los artistas. Aunando también los compromisos individuales en pro de una causa común y contribuyendo así a la promoción y difusión de las diferentes corrientes pictóricas de la época y especialmente a las alternativas al academicismo, y en última instancia favoreciendo la democratización del pensamiento.

En lo referente a la propia trayectoria del pintor es importante considerar su voluntario exilio parisino como un momento clave para su evolución estilística. De modo que su aprendizaje en el Colegio de España de París junto a figuras como Eusebio Sempere o Lucio Muñoz fue esencial en su trayectoria, al igual que el respaldo de la crítica internacional en sus exposiciones de Bruselas. Textos que posteriormente se han referenciado en múltiples catálogos para las exposiciones españolas avalando así el trabajo del pintor en una España donde primaba la figuración en la pintura.

La perspectiva del tiempo ha llevado a considerar la trayectoria de Castellano como una de las aportaciones más coherentes, válidas y destacadas del arte contemporáneo⁵⁴. Produciéndose así una especie de

⁵¹ Pascual PATUEL CHUST, *Salones Valencianos de Arte* (1955-1990), Institució Alfons El Magnànim, Valencia, 1999, p. 96.

⁵² Eduardo LÓPEZ-CHAVARRÍ ANDÚJAR, “Crítica de arte, el XV Salón de Marzo”, *Las Provincias*, Valencia, 9 de abril de 1978, p. 57.

⁵³ Carlos SENTÍ ESTEVE, “Valle Ortí”: XV Salón de Marzo”, *Levante*, Valencia, 7 de abril de 1978, p. 17.

⁵⁴ F. S., “Exposición de pintura del artista Valenciano Vicente Castellano”, *La Verdad*, 18 de octubre de 1991, p. 14.

exhumación, porque tal y como señala Maria Lluïsa Borràs: “No se puede evitar que los largos años de ausencia lo hayan convertido para muchos españoles, en una obra poco familiar. Habrá que corregir tal injusticia, que priva, por ignorancia, del goce estético que esta depurada pintura proporciona”⁵⁵.

Es necesario también reconocer la importancia de Castellano, que al igual que otros artistas, secundó la apuesta por la renovación plástica y pusieron los cimientos para la construcción de un museo de arte contemporáneo en Valencia, que como hemos visto sucedió en la cena-coloquio del XV Salón de Marzo en Galería Valle Ortí en 1978, donde los creadores valencianos reivindicaban este centro que vio la luz en 1989. Pese a ello, figuras como la de Castellano no han tenido el reconocimiento merecido como se señala en una de las últimas entrevistas al artista: “El IVAM no le ha dedicado una retrospectiva, aunque ha adquirido obra suya: ‘De momento no he hecho ninguna retrospectiva. El IVAM adquirió obras mías hace dos años... Yo no he pedido nunca nada a sus directores’”⁵⁶. En esta misma línea se pronunció Manuel Chirivella recalando la importancia de dar a conocer a este creador, que “no se ha sabido reconocer suficientemente” debido a las “circunstancias históricas” de su trayectoria⁵⁷.

Pues bien, retomando ahora las palabras de Maria Lluïsa Borràs y de Manuel Chirivella, valga este artículo para rescatar la figura de Vicente Castellano, eclipsada por sus más de veinte años de voluntario exilio parisino. Ciudad en la que estudió la vanguardia clásica, depuró sus influencias y generó una obra contemporánea que le valió entrar a formar parte de la Segunda Generación de la Escuela de París.

Con su regreso a España, el artista ejerció la docencia en la Facultad de Bellas Artes de San Carlos de Valencia, enseñando los fundamentos de la pintura y la esencia de la creación plástica. Toda la experiencia de su bagaje le convirtió en un excelente docente de la pintura, pero su magisterio no fue una praxis nueva dentro del aula. Debemos recordar como el artista siempre quiso mostrar que su pintura era el resultado de un proceso vivo a lo largo del tiempo. Una evolución que el público debía conocer y así lo hizo, especialmente en sus primeras exposiciones de obra abstracta en Valencia, cuando Castellano desarrolló una labor pedagógica planteando la abstracción como la consecuencia coherente de su tiempo. En definitiva, ese ha sido el verdadero magisterio de Vicente Castellano como maestro de la pintura en la segunda mitad del s. XX.

JOSÉ MANUEL SÁNCHEZ DE TORO es Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Castilla-La Mancha y Doctor en Arte por la Universitat Politècnica de València. A lo largo de su trayectoria ha compaginado la creación artística, con la investigación en el ámbito del arte contemporáneo. Entre sus publicaciones se encuentran diferentes artículos monográficos y estudios sobre nuevos productos culturales. En este sentido cabe destacar su participación en diferentes proyectos internacionales, como los del grupo Tamalacà perteneciente al Departamento de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Università degli Studi di Sassari (Cerdeña), cuyos proyectos trabajan la potencialidad del arte como recurso para la transformación y regeneración de los espacios urbanos. Al mismo también ha publicado diferentes estudios de manifestaciones periféricas de la cultura popular, analizando el lenguaje artístico de las mismas y sus técnicas y procedimientos de expresión gráfico-plásticas. Por último, cabe destacar su participación en otras publicaciones por medio de su trabajo gráfico así como la organización y comisariado de exposiciones de artistas noveles.

Email: jmsanchezdetoro@hotmail.com

⁵⁵ Maria Lluïsa BORRÀS, “Vicente Castellano. Del grupo Parpalló a la actualidad”, en *Vicente Castellano*, Almansa (Albacete), Universidad Popular de Almansa (catálogo de la exposición celebrada en octubre de 1991), 1991, sin paginación.

⁵⁶ Rafael VENTURA MELIÁ, “Vicente Castellano: ‘Hay que prestar más atención al arte valenciano contemporáneo’”, *Levante*, Valencia, 6 de enero de 2002, p. 53.

⁵⁷ A. G.: “Vicente Castellano: ‘La libertad está en la abstracción’”, *Levante*, Valencia, 8 de mayo de 2010, p. 65.

Puntos de fuga: David Lamelas y su búsqueda de una práctica inimaginable en la esfera de lo estético

Vanishing Points: David Lamelas and his search for an unimaginable practice in the aesthetic sphere

Pedro de Llano Neira
Universidad de Santiago de Compostela

Fecha de recepción: 27 de octubre de 2016
Fecha de aceptación: 11 de septiembre de 2017

Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte
vol. 28, 2016, pp. 207-228
ISSN: 1130-5517, eISSN: 2530-3562

<https://doi.org/10.15366/anuario2016.28.011>

RESUMEN

David Lamelas es un artista clave del arte conceptual. Participó en muchos de los hitos de esta Neo-vanguardia (*Information*, MoMA, 1970 y *Documenta*, 1972) y, sin embargo, su obra todavía es relativamente desconocida. Tal vez porque nunca se le ha identificado con un contexto concreto (ha vivido en Buenos Aires, Londres, Los Ángeles...) o quizás porque la apariencia de su obra ha cambiado radicalmente en sus distintas fases. Este texto argumenta la centralidad de Lamelas en el conceptual planteando la hipótesis de que la “fuga” es una de las líneas transversales de su trabajo: el tropo que adopta la relación entre presencia y ausencia en su obra. A partir de una investigación que echa mano de documentación inédita, así como de entrevistas con el artista, se trata de analizar las relaciones entre su biografía y su obra. El resultado es un texto que repasa catorce proyectos del periodo 1965-2000.

PALABRAS CLAVE

Arte conceptual. David Lamelas. América Latina. Ficción. Biografía. Dictaduras. Fuga.

ABSTRACT

David Lamelas is a key artist of conceptual art. He took part in many important exhibitions of this Neo Avant-Garde (*Information*, MoMA, 1970; *Documenta V*, 1972). However, his work is still relatively unknown - either because he has never been identified with a particular context (living in Buenos Aires, London, Los Angeles...), or because the formal appearance of his work has changed radically throughout its different periods. This paper argues Lamelas centrality in the context of conceptual art, out of the hypothesis of the “fugue” being one of the main subjects in his practice: the trope which the relation between presence and absence adopts in his art. This research is based on unpublished documentation, as well as interviews with the artist himself. It attempts to analyze the connections between his life and his work. The outcome is a survey of 14 projects from the period 1965-2000.

KEY WORDS

Conceptual art. David Lamelas. Latin America. Fiction. Biography. Dictatorships. Fugue.

Mi trabajo es una especie de investigación. Una investigación que empezó cuando era un niño y continua todavía hoy. Veo esto como una expresión de mi mundo interior y mi interés en la comunicación. Y cuando digo comunicación me refiero a comunicación visual, intelectual, espiritual. El mundo ha tomado muchas formas a lo largo de mi vida y mi trabajo está siempre en relación a mi contexto

David Lamelas¹

Hay quien dice que existen tres formas de estar en el mundo: se lucha, se acepta (y se permanece) o se huye. La elección de una de estas tres opciones depende, como es obvio, de múltiples factores. Muchas veces las tres alternativas coexisten y se confunden. Los fugitivos pueden ser héroes, villanos o simplemente personas que luchan por sobrevivir. En el campo estético, en especial en la literatura y en el cine, las fugas se han preferido tratar, por lo general, desde un punto de vista romántico; como la historia de una persona que abandona su lugar de origen para vivir una aventura, una experiencia transformadora.

David Lamelas ha sido descrito en distintas ocasiones como un nómada², que ha vivido en ciudades como Londres, Bruselas, Nueva York o Berlín y actualmente reparte su tiempo entre Buenos Aires, París y Los Ángeles. Un nómada no es lo mismo que un fugitivo. En general, el nomadismo se contempla como una actitud vital con connotaciones positivas. Especialmente, en el mundo del arte y la cultura, dos ámbitos en los que el cambio de residencia frecuente suele asociarse con la libertad para decidir el destino de uno mismo; con el éxito. Un fenómeno que se ha intensificado con la globalización y que miles de artistas jóvenes persiguen como un ideal, cambiando de residencia cada pocos meses. Lamelas fue, como otros de su generación, un precursor de este estilo de vida itinerante. En uno de los mejores textos escritos sobre él Inés Katzenstein analizó su trabajo desde el punto de vista del artista sin patria, del nómada que atraviesa fronteras y se adapta a diferentes contextos a medida que avanza en su carrera. La curadora argentina argumenta, además, que, “distinta del exilio o de la dislocación forzosa, distinta incluso de la figura del inmigrante, la voluntad móvil de Lamelas se inició como una estrategia destinada a superar las limitaciones e incomodidades propias de su origen periférico y a internacionalizarse”³.

A diferencia del “glamour” del nómada, que encarna la bohemia contemporánea, la fuga tiene peor fama. Se fugan las personas que abandonan su hogar obligados; quizás buscando un refugio que los proteja de la represión política, de la guerra o la violencia. Huyen o se exilian las personas que no encajan en

¹ Céline CONDORELLI, David GOTTHARD, Gerard HEMSWORTH, David LAMELAS, Robrecht VANDERBEEKEN, *David Lamelas: Drawing Room Confession*, Londres, Mousse Publishers, 2011, p. 26.

² La definición de Lamelas como nómada proviene sobre todo de un texto de Inés Katzenstein de 2006, pero otros autores han enfatizado este comportamiento. Para Benjamin Buchloh, Lamelas fue uno de los pioneros de la globalización en el arte; en una línea semejante, pero más humorística, Sabine Breitwieser lo caracterizó como un “globetrotter”, Stuart Comer lo describió como un “emigrante profesional”, Chus Martínez se refirió a él como una especie de “hijo pródigo” y María José Herrera lo identificó con la imagen del “viajero”. Los comisarios Bartomeu Mari y Dirk Snaauwaert también se refirieron a esta pulsión itinerante de Lamelas en un simposio celebrado en Londres en 2001. Inés KATZENSTEIN, “David Lamelas: una estética situacional”, en *David Lamelas: extranjero, foreigner, étranger, ausländer*, Inés Katzenstein (comis.), Ciudad de México, Museo Rufino Tamayo y MALBA (catálogo de la exposición celebrada del 2 de junio al 14 de agosto de 2005), p. 15; Benjamin H. D. BUCHLOH, “Sign and Structure in the Work of David Lamelas”, cat. exp., *A New Refutation of Time*, Kunstverein München and Witte de With, 1997, p. 121; SABINE BREITWIESER, *Vivencias. Life Experience*, cat. exp., Generali Foundation, Viena, 2000, pp. 13-31; Stuart COMER, “David Lamelas: The Limits of Documentary”, *Afterall*, 11 (2005), p. 107-108; Chus MARTÍNEZ, “David Lamelas”, texto en el folleto publicado con motivo del programa de proyecciones de películas y videos de David Lamelas celebrado en el Museo Reina Sofía, Madrid en 2005; María José HERRERA, *David Lamelas: Buenos Aires*, Buenos Aires, Eduntref, 2011, p. 13; Bartomeu MARI y Dirk SNAUWAERT, *David Lamelas. The Impossibility of Information: Symposium*, Londres, The Royal College of Arts, 2001.

³ KATZENSTEIN, 2006, p. 15. Inés Katzenstein fue también la comisaria de la exposición *David Lamelas: extranjero, foreigner, étranger, ausländer*, que se celebró en el Museo Rufino Tamayo, en la Ciudad de México, y en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), en 2006.

determinados contextos sociales por motivos raciales, religiosos o de género. Los que son ambiciosos y no encuentran oportunidades para crecer en su propio contexto. También se fugan aquellos que han cometido delitos o que han roto las normas sociales y anhelan espacios de libertad. El impulso del nómada es la voluntad, el deseo, mientras que el del fugitivo es la violencia, el miedo. La diferencia entre ambas actitudes es sustancial y parece residir, fundamentalmente, en el tipo de influencia o presión que un contexto determinado ejerce sobre el sujeto y en su libertad para elegir, en un momento dado. Frente a la “deriva” y aparente falta de raíces del nómada, el fugitivo arrastra siempre consigo una historia pretérita, que bien puede ser un “trauma” o la razón que lo empuja al nomadismo.

El presente texto está dedicado a discernir cuánto de “nómada” y cuánto de “fugitivo” cabe reconocer en la actitud vital y artística de Lamelas y, sobre todo, en qué medida afecta esto a su trabajo. Para hacerlo nos fijaremos precisamente en los contextos por los que Lamelas transitó, en el modo en que le influyeron o condicionaron y en las decisiones que tomó en cada momento. Las comillas de “fugitivo” no son, en este caso, irrelevantes: designan el significado, a medio camino entre lo real y lo simbólico (o literario), que le vamos a otorgar a la palabra en el presente texto.

Los argumentos que se exponen a continuación se basan tanto en datos biográficos, como en el estudio pormenorizado de una selección de obras importantes en su carrera. Partimos de la base, en este sentido, de que la “persona”⁴ de Lamelas (es decir, la figura pública construida por el artista) es un factor indisoluble de sus productos materiales. De igual modo, asumimos que todo gran arte es la destilación de una experiencia biográfica (auténtica) que aparece representada en la obra de una manera más o menos abstracta. Al final del texto regresaremos a esta amalgama de la biografía, la obra y la “persona”.

La primera parte del artículo está dedicada a repasar su trayectoria vital y es la que aporta información más original. Es aquí donde encontraremos las claves que nos permiten comprender la figura de Lamelas no sólo como “nómada” o “extranjero vocacional”, sino también como “fugitivo”. Estos datos responden a un esfuerzo por contextualizar su trabajo con mayor intensidad, a partir de elementos que nunca antes habían sido considerados en profundidad. Esta contextualización persigue acercarse un poco más a lo que el propio Lamelas denominó una vez como el “secreto de la producción” del artista (sabiendo de antemano que se trata de un enigma difícil de descifrar, por no decir imposible)⁵.

Elusivo y escurridizo como pocos, Lamelas es un artista que ha “huido” sistemáticamente, no solo en un sentido geográfico, sino también de una identidad fija. Comenzó pintando cuadros de gran formato que hacían referencia a la cultura popular pero pronto derivó hacia una estética próxima al Minimalismo. Abrazó el conceptual al llegar a Europa y renegó de él cuando se mudó a California. Hizo videos cuando tuvo acceso a la tecnología e incluso experimentó con la arquitectura en los noventa, en pleno auge de los proyectos para el espacio público. Como buen californiano de adopción, Lamelas podría considerarse un “surfer” de las tendencias. ¿Oportunista o camaleón? Posiblemente ninguna de las dos, o ambas.

*

⁴ En inglés se utiliza el término “*persona*” (“the artist *persona*”) para designar lo que en castellano llamaríamos “personaje”, es decir, una construcción simbólica de la personalidad pública del autor en la que se mezclan elementos reales y ficticios. Salvador Dalí sería un ejemplo paradigmático de lo que significa este término y en qué medida resulta inseparable de la obra del artista. Andy Warhol, otro. O Martin Kippenberger. La “*persona*” o el “*personaje*” del artista sería entonces la traducción de un lenguaje artístico a un conjunto de comportamientos, actitudes y apariencias. Obviamente, las cuestiones biográficas y sus posibles manipulaciones, exageraciones o invenciones adquieren especial relevancia a la hora de analizar la “*persona*” del artista.

⁵ En su texto “Self-Awareness” (1969), Lamelas vinculó la expresión “secreto de la producción” a la idea de ficción, al mismo tiempo que apuntaba que se trata de algo “anterior” a la propia obra: ¿la biografía, tal vez? David LAMELAS, “Self-Awareness”, manuscrito, 1967, *David Lamelas Papers (1964-1997)*, Getty Research Institute, Los Ángeles, Research Library, Special Collections and Visual Resources, Accession nº. 2005.M.12, box 2, folder 20. Publicado en el libro Inés KATZENSTEIN (ed.), *Listen, Here, Now! Argentine Art in the 1960s: Writings of the Avant-Garde*, Nueva York, Museum of Modern Art (MoMA), 2004, p. 247.

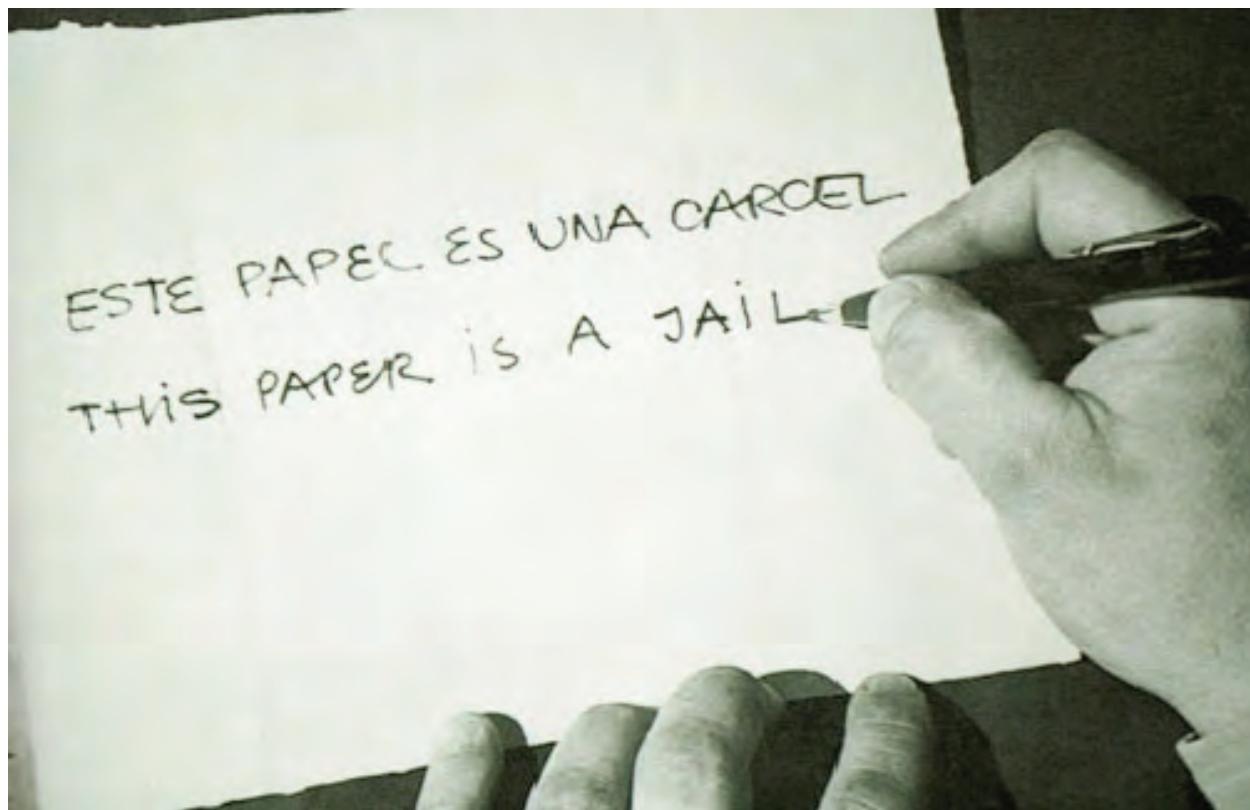


Fig. 1. Horacio Zabala, *Este papel es una cárcel*, fotografía, 1972.

Antes de empezar a desarrollar nuestro argumento, conviene recordar que la “fuga”, bien sea como acción real o ficticia, tuvo una presencia destacada en el arte y la cultura de las décadas de los sesenta y setenta. Forma parte de la biografía de varios artistas de aquella generación, en especial latinoamericanos, como Helio Oiticica, Ulises Carrión, Horacio Zabala, pero también de escritores, como Reinaldo Arenas o Roberto Bolaño (fig. 1). Muchos se vieron obligados a escapar, emigrar o exiliarse (a veces resulta complicado marcar límites precisos entre una cosa y otra) por diferentes motivos. Las dictaduras de distinto signo que sojuzgaron a muchos países de América Latina en la década de los setenta están detrás de muchas de estas escapadas, reales o simbólicas, por parte de artistas que no soportaban aquellas condiciones o cuyas vidas estaban amenazadas. Por otro lado, la fuga como recurso poético o literario aparece en obras clave de la generación de David Lamelas, como las películas *Al final de la escapada* (1959) y *La gran evasión* (1963) o la serie *El fugitivo* (1963-67). Todo este trasfondo cultural, que afectó profundamente a una generación, la de 1968, que rechazaba con rabia las convenciones sociales y culturales heredadas de sus padres, e hizo todo lo posible por alejarse de ellas, es reconocible también en otros artistas relacionados con el conceptual, como Allen Ruppersberg y Bas Jan Ader (fig. 2 y 3).

David Lamelas estaba al tanto de todas estas referencias. Lo que no quiere decir que le influyeran directamente, pero sí que formaban parte de una especie de “ruido de fondo” que, de una u otra manera, era afín a su sensibilidad. La relación de Lamelas con la idea real y ficticia de la “fuga” tiene una historia mucho más específica, que comienza en Galicia, la tierra de sus padres, durante la Guerra Civil española (1936-1939). Es esta historia la que se reconstruye a continuación, como contexto a partir del cual valorar un conjunto de obras limitado, pero sustancial, que realizó entre 1965 y 2000.

La Guerra Civil española dividió el país y provocó un millón de muertos. A diferencia de otras zonas, en las que los combates entre ambos bandos no perdieron un ápice de intensidad en los tres años que

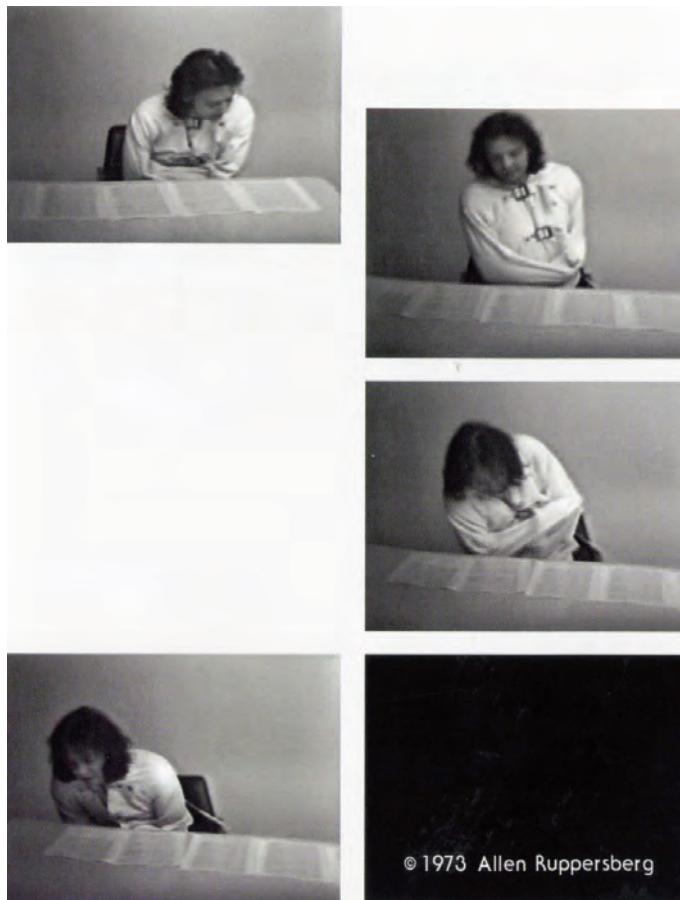


Fig. 2. Allen Rappersberg, *A Lecture on Houdini*, video, 1973.



Fig. 3. Bas Jan Ader, *In Search of the Miraculous*, boletín de la galería Art & Project, 1975.

duró la contienda, en Galicia siempre se dice que la guerra duró poco: las fuerzas leales a la república estaban poco organizadas y aisladas del resto del país y los militares sublevados consiguieron controlar la situación en pocas semanas. Eso no quiere decir que no hubiese represión. Al contrario, muchas personas fieles a la democracia fueron encarceladas y acusadas de conspirar y realizar actividades subversivas. A pesar de que en la mayoría de los casos las actividades que se juzgaban no eran violentas (por ejemplo, un concejal de pueblo que hacía propaganda a favor de la república, un maestro se declaraba públicamente comunista o anarquista, sindicalistas) muchos fueron ejecutados tras celebrarse simulacros de juicios que carecían de toda legalidad. Se calcula que casi cinco mil personas fueron asesinadas en Galicia entre 1936 y 1939, en los denominados “paseos”⁶.

Este clima de terror y represión se prolongó durante toda la guerra. Galicia era en aquel tiempo una región eminentemente rural y conservadora lo que explica en buena medida que los militares fascistas se hiciesen tan rápidamente con el poder. Con todo, existían focos de resistencia y grupos izquierdistas que se negaban a aceptar esta realidad y trataron de hacerle frente. Uno de estos grupos fueron los “fuxidos”: resistentes que, por miedo a ser detenidos, encarcelados, torturados y ejecutados por sus ideas políticas, decidieron irse a vivir al monte y organizarse para seguir luchando contra la dictadura desde allí.

⁶ Lourenzo F. PRIETO et. al., *Nomes e voces* [en línea], <http://www.nomesevoices.net/gl/informe/informe-de-resultados-victimas-galicia-1936-1939/victimas-con resultado-de-morte/> [Consulta: 20 de noviembre de 2015].

La historia de los “fuxidos” en Galicia es la misma que las de los “huidos” en otras partes de España o el “maquis” francés. Los objetivos eran idénticos: convertirse en la avanzadilla que derrotaría al fascismo a partir de una estrategia de guerrillas. Pero, mientras que la resistencia francesa contó con el apoyo exterior de los ejércitos aliados, los “huidos” españoles tuvieron que enfrentarse en solitario a un enemigo más fuerte y mejor organizado. Mantuvieron la esperanza en su objetivo durante mucho tiempo, al menos hasta que, a finales de la década de los cuarenta, terminada la Segunda Guerra Mundial, se hizo evidente que los guerrilleros anti-fascistas españoles nunca iban a recibir la ayuda del exterior que necesitaban para derribar el régimen del General Franco⁷ (fig. 4).

Por este motivo, la experiencia de estos hombres sobreviviendo en el monte en condiciones infrahumanas, haciendo frente a las inclemencias meteorológicas y al acoso constante por parte de las fuerzas represivas del régimen, puede ser calificada como heroica. Algunos de estos “fuxidos” aguantaron en el monte hasta principios de la década de los cincuenta, más de diez años. Otros abandonaron la causa más temprano e intentaron salir del país a través de los Pirineos, hacia Francia. Los más desafortunados murieron, bien porque no consiguieron sobrevivir en aquellas condiciones, bien porque fueron capturados o abatidos por la Guardia Civil.

Victoriano Carrera, el hermano más joven de la madre de David Lamelas, Amelia, fue uno de estos “fuxidos”. Victoriano contaba en 1936 con dieciocho años. Era un crío, como tantos otros que se vieron forzados a escapar para salvar su vida. La decisión de esconderse en el monte la tomaron sus padres, temiendo por su integridad. Según el propio Lamelas, su tío Victoriano no era un líder político ni alguien especialmente prominente, sino un muchacho que simpatizaba con las ideas políticas contrarias a la dictadura y que, tal vez, “hablaba demasiado”⁸. Elementos tan inocentes como estos provocaron que muchos jóvenes acabaran enterrados en cunetas con un tiro en la nuca. Así de injusta, primitiva y cruel fue la Guerra Civil española. Como en muchos de estos casos, la familia de Lamelas contaba con reencontrarse con Victoriano al cabo de poco tiempo. Imaginaban que pasaría una temporada en el monte, hasta que la situación se calmase. Pero no fue así.

Al terminar la guerra, los padres de Lamelas abandonaron las aldeas de la montaña orensana donde habían nacido y emigraron a Argentina; era el principal destino para cientos de miles de gallegos en aquella época que se embarcaban en los transatlánticos de la compañía hamburguesa en los puertos de Vigo o A Coruña. Atrás dejaban una forma de vida ancestral. Pero también las penurias de un entorno subdesarrollado en el que, todavía en la década de 1960, era habitual que las personas conviviesen bajo el mismo techo con las bestias que les servían de sustento. Buenos Aires, en cambio, les ofrecía todas las oportunidades que aquellas aldeas remotas y miserables les negaban: trabajo, posibilidades para progresar y, lo más importante de todo, un futuro mejor para sus hijos (fig. 5).

Buenos Aires era en la década de los cuarenta la “ciudad” más grande de Galicia. Allí se reunieron cerca de medio millón de emigrantes que se mezclaron con los italianos, los polacos y algunos nazis alemanes escapados tras la Segunda Guerra Mundial. Los gallegos, que tenían fama de laboriosos y “brutos”, se convirtieron, a pesar de los chistes que se hacían sobre ellos por su origen campesino (muchos eran analfabetos y padecieron estos estereotipos), en una de las comunidades más pujantes y visibles en un país que se modernizaba a pasos agigantados y vivía una etapa dorada. La familia de Lamelas no tardó en prosperar en aquel ambiente. Su padre, que conoció a su madre en la ciudad porteña, empezó trabajando en un carromato tirado por un caballo que repartía pan. Luego se hizo socio de esa panadería y finalmente se convirtió en su propietario.

⁷ Sobre “maquis” y “fuxidos” ver: Secundino SERRANO, *Maquis. historia de la guerrilla antifranquista*, Madrid, Ediciones Temas de Hoy, 2001, y *Crónica de los últimos guerrilleros leoneses (1947-1951)*, Valladolid, Ediciones Ámbito, 1989.

⁸ Conversación con David Lamelas, 9 de junio de 2015, Los Ángeles.



Fig. 4. “Fuxidos” en Galicia, sin fecha.



Fig. 5. Aldea de Borruga en la Sierra de Manzaneda, Ourense.

Lamelas y su mellizo Víctor nacieron en la “cuadra” de aquella panadería, que estaba en el barrio del Parque Chacabuco. Cuando era niño, el artista recuerda que en su casa el único tema de conversación era España y la situación de su tío Victoriano. Él era el encargado de escribir las cartas a su abuela, dirigidas a “Borruga, provincia de Orense, España”. La pesadilla para las familias de los “fuxidos” no se limitaba a la ausencia de sus seres queridos, sino que, los que se quedaban, también tenían que sufrir la represión, vigilancia y persecución por parte de las autoridades. Los dramas para la familia Lamelas no concluyeron ahí. A los cinco años, el artista perdió a su hermano mellizo, Víctor, que falleció a causa de una meningitis. La relación entre ellos, como es habitual entre los mellizos, era especial. Lamelas ha llegado a afirmar que se sentían como “una misma persona” y que, para él, “Víctor nunca se fue del todo”. Este es otro motivo fundamental para entender su decisión de irse de Argentina, en 1968, para estudiar en Londres: huir del abandono que sufrió al desaparecer su hermano mellizo.

Cuando Lamelas tenía ocho años, aproximadamente, hubo dos acontecimientos importantes: un primer viaje a España con su madre y el comienzo del peronismo, que afectó al negocio familiar. En España, donde pasó casi un año, acompañando a su madre, mientras se ocupaba de solucionar diversos asuntos pendientes, Lamelas visitó el museo del Prado por primera vez. *Las Meninas* le fascinaron. Le impresionaron su escala y concepto: “como una pantalla cinematográfica que pasaba una historia delante de los ojos del espectador”⁹. La peor parte del viaje estuvo relacionada de nuevo con su tío Victoriano. Por muchos esfuerzos que hizo la madre, nunca volvieron a tener noticias del hermano que se había fugado al monte para luchar contra el franquismo.

Después de ese viaje, Lamelas y su madre regresaron a Argentina. La Argentina de finales de los años cincuenta era, en comparación con la autarquía española de posguerra, un país pujante, desarrollado y moderno. El periodo comprendido entre el estallido de la Segunda Guerra Mundial y la dictadura (1939-1969), cono-

⁹ Conversación con David Lamelas, 12 de mayo de 2015, Los Ángeles.



Fig. 6. David Lamelas, *Mujer corriendo en 12 secciones*, 1964. Cortesía David Lamelas y Galerie Jan Mot.

cido como “desarrollismo”, resultó especialmente transformador. Al constante desembarco de emigrantes, se sumó la creación de infraestructuras industriales, el crecimiento de la clase media, la expansión de los medios de comunicación y el florecimiento de la escena cultural en Buenos Aires. El aumento del poder de los Estados Unidos en la región, en el apogeo de la Guerra Fría y tras la “crisis de los misiles”, coincidió con la expansión del peronismo, por un lado, y con el auge de los movimientos revolucionarios de izquierda, por otro. La adolescencia y la juventud de David Lamelas estuvieron muy marcadas por este contexto, tanto en lo artístico, como en lo personal.

Este fue el telón de fondo de los primeros años de David Lamelas como artista. Su debut en la galería Lirolay, en 1964, lo hizo, curiosamente, con una serie de retratos del mayor ícono de su época: Carlos Gardel. Poco después, en un estilo figurativo todavía muy semejante al de este primer proyecto, Lamelas pintó otra pieza enigmática y premonitoria: *Mujer corriendo en doce secciones* (1965). Además de lo que describe el título, la pintura, compuesta por doce paneles, muestra a una mujer, cuyo rostro se oculta en un escondite, seccionado por una placa metálica, que sustituye uno de los lienzos con calculada frialdad y extrañeza, en lo que parece el impulso vigoroso para iniciar una carrera. Sobre ella, la artista y crítica del diario francés de Buenos Aires, *Le Quotidien*, Germaine Derbecq, destacó que eran piezas que “no se resignan ya a un muro. Quieren entrar en la danza, no se resignan a “planchar”. Y para entrar en la danza hay que entrar en el espacio, romperlo, ocuparlo, darle una forma, su forma”¹⁰ (fig. 6).

¹⁰ Germaine DERBECQ, “Texto sobre la exposición de David Lamelas en la galería Lirolay”, manuscrito inédito, circa 1964, *David Lamelas Papers (1964-1997)*, Getty Research Institute, Los Angeles, Research Library, Special Collections and Visual Resources, Accession nº. 2005.M.12, box 2, folder 21.

En sus siguientes proyectos, Lamelas cambió de registro y siguió explorando este territorio de una manera más abstracta: *Conexión de tres espacios* (1966); *Situación de tiempo* (1967), *Conexión de dos espacios* (1967)... Al hacerlo, Lamelas participó en el que tal vez fue el debate estético más importante de la segunda mitad de los sesenta, todavía crucial: la crítica del cuadro de caballete tradicional (la obra de arte como “objeto”), la fusión de la obra con el espacio arquitectónico y el eventual desbordamiento (o “fuga”) de los límites institucionales. No es la intención de este texto reconstruir aquel momento, ni detallar las fuentes de las que bebió la obra temprana de Lamelas, pero sí, al menos, llamar la atención sobre artistas, como los del movimiento Madí, Raúl Lozza o Lucio Fontana, que investigaban el espacio intermedio entre la pintura y la escultura, desde finales de los cuarenta, en Argentina, así como subrayar el papel del Instituto di Tella.

El rol del di Tella en Buenos Aires a mediados de los sesenta ha sido reivindicado por varios autores¹¹, pero no deja de ser importante recordarlo. El instituto se fundó en 1958 y se presentó como un centro de investigación cultural, sin ánimo de lucro, financiado por la Fundación di Tella. El director era Jorge Romero Brest, un carismático crítico de arte que puso especial empeño en orientar a la nueva generación. El objetivo del di Tella era servir de apoyo a los jóvenes artistas a través de un programa que articulaba y difundía la vanguardia (Roberto Jacoby, Óscar Bony, Ricardo Carreira, Raúl Escari, Nacha Guevara, Marta Minujín, Lamelas...). Desde el presente, se diría que el ambiente del di Tella fue un auténtico complemento vitamínico-intelectual para el joven Lamelas, que, a partir de entonces, quemó etapas a toda velocidad. “Empezó como artista pop en 1964, a la edad de diecinueve años, y presentó expresiones de arte minimalista en el di Tella al final de 1967”, apuntaba el crítico Jorge Glusberg, en la primera monografía del artista, publicada en 1978. “Simultáneamente”, proseguía Glusberg, “ganó el premio de la Bienal de São Paulo con una estructura primaria” y fue elegido como representante de Argentina en la Bienal de Venecia en 1968¹². Poco después, Lamelas comenzaba su fase “conceptual” en Londres.

Pero no fue él, el único que pasaba de un “estilo” a otro a toda velocidad. La aceleración y el cambio constante, atizado por los críticos Romero Brest y Masotta, era un rasgo común a toda la escena porteña. María José Herrera sintetizó a la perfección esta sensación de urgencia, esta fuga hacia delante, escapando de la tradición, en el siguiente pasaje de su texto sobre Lamelas:

Entre el comienzo de los años sesenta y 1968, años en los que David Lamelas trabaja en forma intensa en su ciudad natal, Buenos Aires, se suceden tendencias y exposiciones, que modifican radicalmente el juicio que, hasta entonces, solía tenerse sobre la escena artística porteña. Leyendo los medios de la época [...] podríamos afirmar que: 1964, fue el año de los “objetos”; 1965, el de los “protohappenings” y las “ambientaciones”; 1966, el del Pop y los happening propiamente dichos. Siguiendo el relato: 1967, el minimalismo – entre nosotros denominado “estructuras primarias” – y 1968, el año de la politización y la radicalización de las vanguardias¹³

Roberto Jacoby le confesaba algo parecido a los historiadores Ana Longoni y Mariano Mestman en una entrevista: “Todo era muy rápido, uno hacía una cosa y después otra, otra, otra... Uno trabajaba hoy en papel maché y mañana tiraba todas las obras a la calle y hacía otra cosa”¹⁴.

En paralelo a la meteórica carrera de Lamelas y a medida que la década de los sesenta se acercaba a su fin, la situación política en Argentina se recrudecía. Entre 1968 y 1970, mientras Lamelas triunfaba en São Paulo y Venecia, se sucedieron toda una serie de acontecimientos que transformaron drásticamente el panorama tal y como se había conocido hasta entonces. “La dictadura concibió como enemigos no sólo a los

¹¹ En particular en el volumen de Ana LONGONI y Mariano MESTMAN, *Del di Tella a “Tucumán arde”: vanguardia artística y política en el 68 argentino*, Buenos Aires, El cielo por asalto, 2000.

¹² Texto de Jorge Glusberg en la publicación Jorge GLUSBERG (ed.) *David Lamelas, Fifteen Years*, Buenos Aires, CAYC (Centro de Arte y Comunicación), 1978, p. 3.

¹³ HERRERA, 2011, p. 13.

¹⁴ Roberto Jacoby entrevistado en LONGONI y MESTMAN, 2000, p. 290.

partidos políticos, al movimiento obrero y al estudiantil, no encuadrados en su proyecto”, sostienen Longoni y Mestman, “también fueron perseguidos los científicos, la juventud, la vanguardia artística. El accionar represivo y censor del gobierno de Onganía, que actuó en más de una ocasión contra las manifestaciones de la vanguardia, convirtió al di Tella y otras instituciones culturales en un espacio atacado y a los artistas en uno de los blancos habituales”¹⁵.

“Ni siquiera podías llevar el pelo largo; te insultaban”, resume Lamelas¹⁶. El primer síntoma importante de que las cosas iban mal llegó con el proyecto *Experiencias 68*, que se celebró en el Instituto di Tella en la primavera. Intensificando el contenido político de sus trabajos, muchos de estos artistas se lanzaron a abolir las fronteras entre arte y vida con la urgencia que dictaba la situación política. Roberto Plate fue el autor de una polémica obra que consistía en dos cubículos a los que los asistentes podían acceder. Las puertas de los cubículos conducían a un mismo espacio y disponían de los característicos pictogramas, con la silueta que representa “damas” y “caballeros”, que se encuentran en las puertas de los baños. En el interior, en el que no había sanitarios, algunos visitantes escribieron insultos dedicados al presidente de facto, el General Onganía. Estas acciones provocaron la censura de esa parte de la exposición. Los demás artistas se solidarizaron, retiraron sus obras (las destruyeron y quemaron) y organizaron una “sentada”. Esta acción marcó el inicio de la ruptura de la vanguardia artística con la estructura institucional. Lamelas, sin embargo, no siguió esta misma línea agitadora. Siguió con su exploración fenomenológica del espacio a través de una obra que ocupaba casi toda la sala central del di Tella. Estaba compuesta por dos linternas que proyectaban sus haces de luz, de diferente intensidad, sobre paredes enfrentadas. Cuando los espectadores pasaban por delante, producían una sombra que recordaba a la imagen cinematográfica y desaparecía tan pronto se desplazaban de lugar.

El siguiente paso en la politización del arte argentino fue aún más radical. *Tucumán Arde* tuvo lugar en Rosario en el otoño de 1968 y fue un proyecto colectivo en el que participaron artistas locales y de Buenos Aires. El principal objetivo de *Tucumán Arde* era convertir la obra de arte en un medio revolucionario y adherirse a las luchas populares, que eran especialmente fuertes en Rosario. *Tucumán Arde* se considera hoy en día una de las experiencias más importantes del “arte político” en América Latina. Desgraciadamente, fue también un callejón sin salida. Como señala el artista Luis Camnitzer:

Después de *Tucumán Arde*, la represión policial y militar aumentó y muchos de los artistas que habían estado en este proyecto dejaron de producir arte por un periodo de varios años. Algunos se ocultaron y se unieron a la guerrilla, algunos fueron “desaparecidos” y, al menos uno de ellos, Eduardo Favario, falleció en combate después de unirse al ERP. Una especie de huelga artística *de facto* se prolongó durante varios años. Las galerías solo mostraban arte apolítico o inofensivos cuadros tradicionales. Este periodo se hizo conocido como el “Silencio de *Tucumán Arde*”¹⁷.

Longoni, Mestman y Jacoby están de acuerdo con esta afirmación y reconocen que 1969 es el año en el que más gente se va de Argentina o deja de hacer arte, porque la situación política se complica¹⁸. Lamelas, que acababa de llegar a Londres para iniciar sus estudios en la prestigiosa escuela de Saint Martins gracias a una beca, no participó en *Tucumán Arde*. Pero eso no lo alejó del debate político. En Venecia, a miles de kilómetros de Rosario, también se vivía un ambiente pre-revolucionario. Lamelas y los

¹⁵ *Ibidem*, p. 28.

¹⁶ Conversación con David Lamelas, 30 de abril de 2015, Los Ángeles.

¹⁷ “After *Tucumán Arde*, police and army repression increased and most of the artists who had been involved in the project stopped producing art for a period of several years. Some went underground and joined the guerrilla movement, some were “disappeared”, and at least one of them, Eduardo Favario, died in action after joining the ERP. A kind of *de facto* art strike spontaneously ensued and lasted for several years. Galleries only showed apolitical and harmless traditional paintings. The period became known as the “Silence of *Tucumán arde*”. Luis CAMNITZER, *Conceptualism in Latin American Art: Didactics of Liberation*, University of Texas Press, 2007, p. 68. Salvo indicación al respecto, todas las traducciones son del autor.

¹⁸ LONGONI y MESTMAN, 2000, p. 291.

demás artistas participantes en la Bienal fueron recibidos al grito de “fascistas”, por los estudiantes que se manifestaban a las puertas de los Giardini, indignados tanto por el ritual burgués y auto-satisfecho que este evento representaba, como por el silencio ante la guerra de Vietnam. Paradójicamente, Lamelas presentó allí su obra *Oficina de información*, que marcaba un cambio importante con respecto a su etapa minimalista y tenía un contenido político en un contexto todavía dominado por el formalismo. Esta obra cuestionaba las convenciones materiales y temáticas de la obra de arte con radicalidad. Consistía en un espacio habilitado para que una persona leyese en voz alta los teletipos de la agencia de noticias italiana ANSA, muchos de ellos relacionados con los diferentes conflictos que se vivían en el mundo en aquellos días. Los espectadores, detrás de un cristal que separaba la “oficina” de la sala, participaban en la obra colocándose auriculares para escuchar las noticias. Sin duda, los ánimos estaban caldeados y la definición de “arte comprometido” (o incluso de lo que era la izquierda) estaba en cuestión.

Lamelas abandonó Argentina en el momento oportuno, justo cuando la situación social, política y cultural se precipitaba por un abismo que le iba a impedir cumplir su mayor deseo: convertirse en artista. Por un lado, Lamelas se percató de que el contexto que le había permitido crecer hasta 1968, llevándolo hasta un evento tan importante como la Bienal, por ejemplo, o facilitándole la obtención de la beca en Londres, estaba a punto de desaparecer, y, que, de ahí en adelante, sería imposible sobrevivir como artista en su país. Al menos por un tiempo. Por otro, Lamelas se resistía a definirse como “activista político”, en el sentido que se le otorgaba a esta expresión en 1968 y 1969 en Argentina, para no defraudar a sus padres, que le rogaban constantemente que no se “significase”, ante la angustia de que pudiese pasarle lo mismo que a su tío Victoriano¹⁹.

Con esa decisión Lamelas evitó el riesgo de figurar en las “listas negras” que los militares comenzaron a elaborar para mantener controlados a artistas, escritores y periodistas. Entre los nombres que aparecen en esas listas se encuentran actores y actrices, como Héctor Alterio, Nacha Guevara o Federico Luppi y escritores, como Eduardo Galeano, Julio Cortázar o María Elena Walsh. Las represalias que se adoptaron en su contra en el periodo más cruento, entre 1976 y 1983, fueron desde la marginación laboral hasta la cárcel, la tortura, el asesinato o la “desaparición”. Muchos de ellos (Julio Cortázar, Juan Gelman, Héctor Alterio, Ricardo Piglia, Mercedes Sosa, entre otros) tomaron el camino del exilio, en momentos y por motivos diversos. Otros, como Héctor Oesterheld (ilustrador), Haroldo Conti (escritor), Raymundo Gleyzer (documentalista) o Rodolfo Walsh (escritor y periodista), decidieron quedarse. Asumieron las trágicas consecuencias a las que su postura los podía llevar, en la segunda mitad de los setenta, y fueron asesinados luchando por sus ideales.

**

Es a partir de ahora cuando trataremos de analizar la influencia de este contexto, en el que Lamelas se forma, en un grupo significativo de sus obras. La primera pieza en la que, a nuestro juicio, es posible reconocer la noción de la “fuga” se titula *A Study of the Relationships Between Inner and Outer Space* (1969). Se trata de uno de sus primeros proyectos tras llegar a Londres. A primera vista, es difícil vincular este cortometraje con nuestra tesis; quizá sea el ejemplo más abstracto de los que siguen. Lamelas la describe como un estudio filmico sobre las relaciones entre un espacio interior (una galería de arte) y un espacio exterior (la ciudad de Londres). La película comienza con una descripción objetiva del espacio expositivo y el edificio del Candem Arts Center, la institución que comisionó el proyecto. Un narrador, que nos acompaña durante la primera mitad de la pieza, señala con voz monocorde las esquinas, el techo, las ventanas y la iluminación. La enumeración es tan literal que por momentos resulta completamente absurda. El narrador continúa mencionando las actividades que se desarrollan en el edificio (limpieza, gestión, atención al público) y pasa a una segunda parte en la que la cámara se desplaza al exterior, para explicar la “estructura” del área londinense, los distintos “anillos suburbanos” que la componen y la diversidad de sus medios de comunicación: estaciones de tren y autobuses, aeropuertos y autopistas. El cambio de localización aporta una diferencia estilística

¹⁹ Conversación con David Lamelas, 30 de abril de 2015, Los Ángeles.



Fig. 7. David Lamelas, *A Study of Relationships Between Inner and Outer Space*, película 16 mm, blanco y negro, 1969. Cortesía David Lamelas y Galerie Jan Mot.

meras planas de varios periódicos, el día después de la llegada del hombre a la Luna, el 20 de julio de 1969. “Moon “fantastic sight” from nine miles up”, tituló *The Guardian*.

Lo siguiente que contemplamos son cinco entrevistas con personas solas o grupos, que introducen definitivamente el humor y la comedia. Los londinenses se pronuncian sobre el acontecimiento histórico con una mezcla de emoción, incredulidad e indiferencia. Un niño ataviado con el típico uniforme de colegio inglés opina que la llegada a la Luna es importante y que el siguiente destino será Marte, donde, asegura, “no se encontrarán personas sino criaturas”. Le sigue una chica joven con un indescriptible peinado de la época, que, en cierto modo, recuerda al de la maléfica protagonista femenina de la parodia de cine de ciencia-ficción *Mars Attacks*, rodada por Tim Burton en 1996. Después de ella, Lamelas muestra a un circunscrito transeúnte con bombín y paraguas, que parece llegado del siglo XIX, al que el joven periodista con chaqueta de cuero pregunta si le ilusiona la idea de que un hombre haya llegado a la Luna. “Not so much”, responde lacónicamente con impecable acento *cockney*; “What’s the point?”. Tres chicos jóvenes cierran el relato: uno confiesa, entre risas cómplices, que cree que “ya ha estado en la Luna”. Otro, más dramático, opina que tal vez en el futuro la humanidad tenga que huir allí o a Marte, tal vez pensando en un apocalipsis atómico, no tan lejano en aquellos tiempos. La última palabra es para una chica que rechaza categóricamente la idea de visitar el satélite. La razón, muy simple: lo imagina un lugar triste y desolado.

Aparentemente, este proyecto temprano de Lamelas no alude con claridad al tema que nos ocupa. En sus textos, el artista se refiere a él de una manera deliberadamente objetiva. Limitándose a describir las partes del filme con absoluta precisión, asegurándose de que ningún elemento subjetivo se desliza en su discurso. Excepto, indirectamente, al final, cuando se refiere a las entrevistas “al azar” que pretende realizar a un grupo de peatones sobre la noticia más importante del día. Cabe suponer que Lamelas preveía que sus declaraciones podían fácilmente introducir todo tipo de elementos inesperados en la narración, como así ocurrió. En un texto reciente, el historiador del arte Daniel Quiles afirma que *A Study of the Relationships* “establece un vínculo entre la ‘conciencia’, y la ficción”, situando la obra acertadamente en el juego entre los dos pares que interesan a Lamelas en esta ocasión: lo objetivo y lo subjetivo, así como los conceptos de “interioridad” y “exterioridad”²⁰.

notable: de la estética “administrativa” del principio, nos transportamos al “espacio exterior”, a un territorio urbano cuyas imágenes poseen una textura misteriosa (fig. 7).

La trayectoria del interior al exterior prosigue con un capítulo dedicado a los medios de comunicación de masas (periódicos, radio, televisión) disponibles en una ciudad como Londres en 1969. Este pasaje sirve como antesala o introducción a la segunda mitad de la película, que, tras un giro imprevisto, la conduce hacia un territorio aún más subjetivo y fantasioso de lo que cabía esperar. La voz aburrida y burocrática del narrador desaparece y se presentan las pri-

²⁰ Daniel QUILES, “My Reference is Prejudiced: David Lamelas Publication”, *ART Margins*, 2: 3, Massachusetts Institute of Technology, 2013, p. 53.

En su texto de 1997, Benjamin Buchloh vincula esta obra con los inicios de la “crítica institucional”, aportando una lectura que inserta a Lamelas en una narrativa histórica y, en virtud de la influencia del propio Buchloh en la construcción de dicha narrativa, convirtiéndolo en una figura canónica, dentro de ese relato. El historiador alemán recalca especialmente la renuncia de Lamelas a permanecer en un lugar, su rechazo del sedentarismo estético, en beneficio de una postura que privilegia el movimiento, el viaje, la exploración. En efecto, la actitud que se deriva, tal vez de una manera sublimada, de esta narración que es *A Study of the Relationships Between Inner and Outer Space*, casi un pequeño cuento donde se relata un viaje que se inicia en una anodina sala de exposiciones de Candem y llega hasta la Luna (nada menos), es la de la fuga; la de una huida tan impulsiva como irónica del cubo blanco, de la institución artística e incluso de las normas sociales impuestas por la sociedad, que se implementan y difunden con todo su poder en entornos metropolitanos, como Londres.

Desde el punto de vista artístico, esta fuga tiene un significado muy específico, que hace de esta obra de Lamelas una aportación crucial al debate de los sesenta y del arte conceptual, en general. Igual que su *Oficina de información*, de 1968, la película *A Study of the Relationships* supone un salto cualitativo en la exploración del espacio arquitectónico, institucional y discursivo, propia del posminimalismo. Es una obra clave, en este sentido, para comprender la ampliación de las fronteras artísticas y culturales que pretendían llevar a cabo los conceptuales.

El ansia por romper las convenciones tradicionales del espacio artístico, su objetividad y autonomía, es el principal rasgo de muchos artistas de finales de los sesenta. La arquitectura fue el principal caballo de batalla para muchos de ellos, que, bien la aceptaron, lucharon contra ella, la manipularon o la evitaron, como Lamelas. El argentino nunca se negó a mostrar dentro de sus límites, pero siempre buscó la manera de escabullirse y desarrollar sus proyectos en otros escenarios. Su manifiesto “My Approach to Work” (1968), es toda una declaración de intenciones. En este caso no tanto para una huida como para una despedida; una despedida de la idea conservadora de las “bellas artes”. En él, Lamelas alude, a través de diez puntos muy concisos, a la necesidad de generar un nuevo tipo de práctica estética que no resulte “asimilada por la contemplación”, que no se materialice en “objetos”, que nunca alcance el estatus de “obra terminada”, que no sea “juzgada”²¹ y que “resulte inimaginable en la esfera de lo estético”²².

Todos estos rasgos están presentes en obras como *Time* (1970), por ejemplo, que Lamelas realizó en un lugar tan ajeno al espacio institucional como los Alpes. Formando una línea recta con la ayuda de dieciocho personas, Lamelas organizó una performance en la que el primer participante le comunicaba la hora al segundo. Esta persona esperaba sesenta segundos y se la decía a la tercera, a su derecha. Así sucesivamente hasta el final, transcurridos dieciocho minutos. La pieza se documentó con una fotografía y ha sido reinterpretada, con un número variable de participantes, en distintas ciudades.

Time apunta, sin duda, a la naturaleza efímera del arte conceptual y la performance. Forma parte de una serie de obras, realizadas entre finales de los sesenta y principios de los setenta, que tenían el tiempo y su transcurso como asuntos principales (*Time as Activity, People and Time*, 1969): su gran tema de esa época, junto con las distintas maneras de percibir el espacio, en obras como *A Study of the Relationships*. A pesar de que, en su contexto original, el interés de Lamelas y otros artistas por el concepto de “tiempo” parecía tener una orientación más fenomenológica, más neutra, que existencial (tal vez por su estética falsamente objetiva) lo cierto es que pocas obras de su época representan con tanta sensibilidad el significado del paso del tiempo, al invitar al espectador a experimentar de manera consciente cada segundo, cada instante, que

²¹ David LAMELAS, “My Approach to Work”, Buenos Aires-Londres, 1968. Publicado en KATZENSTEIN (ed.), 2004, p. 247.

²² La nota número 10, referente a “una práctica que resulte inimaginable en la esfera de lo estético”, proviene del prólogo escrito por Raúl Escari para el catálogo de la representación argentina en la XXXIV Bienal de Venecia, en 1967, y fue incorporada por Lamelas a este decálogo. Raúl ESCARI, “Prólogo a la representación argentina en la XXXIV Bienal de Venecia”, G. A. DELL’ACQUE (ed.), La XXXIV Biennale di Venezia, Alfieri-Edizione d’Arte, Venecia, 1968, pp. 45-47.

se le escapa. Tal vez, en este caso, porque el artista se las ingenia para dar forma a un concepto tan abstracto, a través de los cuerpos de los intérpretes, que contemplan, impotentes, igual que el público, como el tiempo se les va, literalmente, de las manos.

¿Es forzada esta interpretación “existencial” de *Time*? Cabe la posibilidad. De hecho, siempre hay algo de comedia, en sus obras. Por eso, tal vez resulte más convincente el argumento si lo acompañamos de otros trabajos en los que esta inquietud se manifiesta con mayor rotundidad. Es lo que sucede, por ejemplo, al comparar su célebre obra *Rock Star (Character Appropriation)* (1974) con una segunda versión que hizo de la misma en 2010. Originalmente, la obra consistía en una serie de retratos que Lamelas se hizo en Londres, posando como si fuese una estrella de rock, iluminado por un potente foco y en pleno éxtasis guitarrero. El artista recurrió a un prestigioso fotógrafo londinense, que trabajaba con los músicos más importantes de la época, para construir un conjunto de imágenes en las que se apropiaba del *glamour* y del poder de atracción de los ídolos juveniles. Con esta obra, Lamelas planteaba una crítica de la representación ambigua. Resulta difícil saber si el artista denuncia la “cultura del espectáculo” o la abraza.

Treinta y seis años después, en 2010, Lamelas se sometió a la misma transformación, esta vez en Los Ángeles. Invitado por el MAK Center a participar en un proyecto colectivo, que los artistas hicieran propuestas para ocupar el espacio publicitario de los *billboards* que proliferan en la metrópolis californiana, el artista argentino respondió casi de inmediato: su proyecto consistiría en re-editar la sesión de fotos de 1974, sin ocultar o maquillar su verdadera edad en aquel momento (sesenta y tres años) y aprovechando al máximo la monumentalidad del medio. Al margen de las evidentes alusiones sociológicas de esta obra en el contexto californiano, paraíso del bótox y la cirugía plástica, este trabajo habla, en sus dos encarnaciones de 1974 y 2010, sobre el paso del tiempo y la fugacidad de la vida.

Junto a estas obras en las que, a nuestro juicio, se manifiesta la noción de la “fuga”, como un elemento esencial para comprender el modo en que su biografía y su trabajo se amalgaman, es imprescindible recalcar que Lamelas realizó otras piezas que, en principio, nada tienen que ver con este concepto. Son trabajos hechos en el momento álgido de su carrera, cuando los museos, comisarios y críticos más importantes lo invitaban a participar en sus proyectos. En 1970, Kynaston McShine lo incluyó en el programa de cine de *Information*; una exposición que marcó un hito al presentar a los conceptuales en el MoMA por primera vez. Poco después, Harald Szeemann lo llamó para participar en su legendaria documenta de 1972 y Lucy Lippard escribió sobre su trabajo en *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, el libro que, desde 1973, fue la principal referencia teórica sobre el conceptual. Este libro resulta especialmente interesante porque la propia autora lo describió, en 1997, en la introducción para su segunda edición, como un gran catálogo de “intentos de escapada” frustrados:

Aunque las formas estaban dirigidas a tener un mayor alcance democrático, no sucedía lo mismo con el contenido. Por muy rebelde que fuera el intento de escapar, la mayoría de las obras quedaron como referencias artísticas, y no acabaron de cortar ni las ligaduras económicas ni las estéticas con el mundo del arte (aunque a veces nos gustara pensar que estaban pendientes de un hilo).²³

Para Lippard, en definitiva, toda la historia del arte conceptual puede leerse como una gran “fuga”: una tentativa para salirse de los cauces establecidos, de las normas y convenciones sociales. No importaba que las obras hiciesen referencia explícita a esta noción. La actitud era lo fundamental. Una actitud indomable, libertaria, que buscaba espacios autónomos fuera del control de las instituciones sociales (políticas, económicas, familiares, etc.). Visto a través de este prisma, el trabajo de Lamelas adquiere otro significado y resuena con más fuerza, si cabe, con el contexto en el que fue producido.

²³ Lucy LIPPARD, “Intentos de escapada”, en el libro: *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972* [1973], Akal-Arte Contemporáneo, Madrid, 2004, p. 20.

Siguiendo la propuesta de Lippard, parece más sencillo reconciliar las obras directamente relacionadas con la noción de la fuga con las que, aparentemente, no lo están. Se trata de piezas como *Gente di Milano* (1970), un proyecto filmico y fotográfico en el que Lamelas documentó a las personas que pasaban, indiferentes, por la vía Orefici, un mediodía cualquiera de 1970. Si reducimos la pieza a su esencia, podríamos decir que se trata de un retrato de la ciudad y de su gente. Aunque también tiene connotaciones menos complacientes, como la de la vigilancia. En el marco de sus investigaciones en aquella época, *Gente di Milano* es también una indagación sobre la estructura del lenguaje filmico y la idea del tiempo como “duración”. A medida que Lamelas profundizaba en su conocimiento del medio filmico, hubo un elemento que se convirtió en fundamental en su trabajo y está necesariamente ligado a la metáfora de la fuga: la ficción. *Film Script (Manipulation of Meaning)*, de 1972, es paradigmática, en este sentido. La idea principal en esta obra es investigar cómo los hechos pueden ser manipulados a través del cine; con fines de censura, comerciales o políticos, por ejemplo²⁴.

Un trabajo que marcó un cambio importante en la carrera de Lamelas, porque lo desplazó de la relativamente espartana estética estructuralista que había cultivado en sus inicios, hacia un territorio mucho más narrativo, o “hollywoodiense”, si se permite la expresión, es *The Violent Tapes of 1975*, que fue una de sus últimas obras londinenses y gira alrededor de la historia de una persecución. A nivel formal, *The Violent Tapes* es una nueva investigación y análisis sobre los recursos narrativos del cine y la capacidad representativa de la cámara. Desde el punto de vista del contenido, la obra está claramente inspirada en las películas comerciales de misterio y persecuciones. Un hombre y una mujer tratan de recuperar una cinta de vídeo en la que se contienen escenas violentas, acosados por un tercero. Después de una serie de dramáticas escenas, en las que el movimiento cobra gran protagonismo, bien sea por la urgencia de la propia persecución o por la presencia de todo tipo de medios de locomoción (el metro, un barco y un helicóptero), la mujer es asesinada²⁵. La pieza hace referencia directa a los estereotipos del género negro y de las historias policíacas. Es un ejercicio de estilo en el que Lamelas logra condensar toda una “película” en los gestos y situaciones contenidos en diez fotografías (fig. 8).

En algún momento, a mediados de la década de los setenta, David Lamelas encontró límites para sus investigaciones en Europa. Había algo que lo frenaba. En esta ocasión, él mismo reconoce que necesitaba cambiar de aires:

Muy temprano, me separé del movimiento conceptual porque me parecía limitado. Siempre me interesó el lujo visual. Enseguida empecé a interesarme por la ficción, que será usada en los ochenta por James Welling, Jack Goldstein, David Salle, pero que en ese momento estaba completamente negada por el conceptualismo, que despreciaba todo *glamour*. Incluso en *Antwerp-Brussels (People and Time)* (1969), la estrategia iba más allá del documento, creo que estaba mitificando a mis propios amigos, fotografiándolos como iconos de la época, mirándolos a través de una fantasía cinematográfica²⁶.

La investigación sobre la ficción tenía un destino prioritario, un nuevo punto de fuga: Los Ángeles. Y no dudó en mudarse para llevarla a cabo. Se instaló allí en el verano de 1975, un año después de una primera estancia para rodar la película *The Desert People*, posiblemente una de sus obras más reconocidas. En Los Ángeles, Lamelas encontró, por fin, un contexto propicio para cultivar una actitud y una práctica artística que se basaba en la relación dialéctica que se da entre el narcisismo inherente a la performance y su tendencia opuesta: la negación del “yo”, la ausencia y la desaparición. Además de Ader, otros artistas como Chris Burden, Guy de Cointet, Jack Goldstein, Allen Ruppersberg o Wolfgang Stoerchle realizaron obras, en la primera mitad de los setenta que compartían esta sensibilidad. El historiador Thomas Crow las

²⁴ David LAMELAS, *A New Refutation of Time*, cat. exp., Kunstverein München and Witte de With, 1997, p. 86.

²⁵ *Ibidem*, p. 104.

²⁶ KATZENSTEIN, 2006, p. 22.



Fig. 8. David Lamelas, *The Violent Tapes of 1975*, serie de 10 fotografías en blanco y negro, 1975. Cortesía David Lamelas y galería Spruth-Magers, Berlín y Los Ángeles.

analizó en su artículo “The Art of the Fugitive in 1970s Los Angeles: Runaway Self-Consciousness”. Según Crow, este tipo de performance es susceptible de ser acusada de “narcisismo” o “auto-promoción”. En contra de este punto de vista, está el hecho de que prácticamente todos estos eventos icónicos, al menos en retrospectiva, tuvieron lugar en circunstancias semi-privadas, sin apenas publicidad, de tal manera que su visibilidad local tan solo acentuó, en lugar de mitigar, la penetrante oscuridad de los artistas a los ojos de los críticos y las instituciones artísticas locales. La respuesta a estas identidades fugitivas correspondía a esta condición en un nivel mimético, mientras que, al mismo tiempo, abordaba la siguiente implicación lógica de la auto-exposición como medio²⁷.

En este artículo, Crow describe la ciudad de Los Ángeles como un poderoso imán que atrajo a personalidades excéntricas y fuera de la norma (“outcasts”). Por su remoto emplazamiento y su peculiar estructura urbana, dispersa e inabarcable, Los Ángeles es la ciudad perfecta para “huir” y desaparecer. Un lugar en el que experimentar la soledad y el aislamiento que algunos artistas precisan en su proceso creativo. En ella uno puede pasar completamente inadvertido e inventarse una nueva identidad. Hollywood no se comprende al margen de este contexto. Sin duda, este entorno fascinó a muchos artistas e influyó en su decisión de asentarse allí, incluido Lamelas.

Este ambiente abierto y desprejuiciado de finales de los setenta, que dio lugar a algunos de los mitos y leyendas más populares de la cultura contemporánea, fue un gran estímulo para la imaginación de un artis-

²⁷ Thomas Crow, “The Art of the Fugitive in 1970s Los Angeles: Runaway Self-Consciousness”, en Paul Schimmel (ed.), *Under the Big Black Sun*, cat. exp., Los Angeles, The Museum of Contemporary Art, 2011, pp. 45-46; “This brand of performance can readily attract imputations of narcissism and self-aggrandizement. Against that assumption is the fact that nearly all of these retrospectively iconic events took place in semi-private or unannounced circumstances, such that their local visibility only underscored, rather than mitigated, the artists’ pervasive obscurity in the eyes of local artistic institutions and critics. Answering withdrawals of the self corresponded to this condition on a mimetic level while at the same time addressing the next logical implication of self-display as a medium”.

ta joven, que se había criado en Buenos Aires, viendo películas de Hollywood, y maduró en Londres, en plena eclosión de la cultura “pop” y punk. Todos estos factores influyeron en Lamelas a la hora de mudarse a Los Ángeles para perseguir uno de sus sueños: producir una película con todos sus requerimientos técnicos y artísticos. Lamelas describió este proyecto en una ocasión como una “runaway movie”. Al principio de este texto citábamos algunas de las películas de este género que se produjeron en las décadas de los sesenta y setenta, como *Al final de la escapada* (1959) o *La gran evasión* (1963), ambas centradas en historias que tienen que ver con Europa. Otros ejemplos que se podrían citar, vinculados en este caso a Hollywood, son proyectos que capturaron a la perfección el espíritu de la época, como *Vanishing Point* (1971) y, sobre todo, *Easy Rider* (1969). Estos films hacen referencia, cada uno a su manera, a la gran historia de su país: al deseo de cruzar todas las fronteras posibles para evadirse de los viejos valores y descubrir nuevos territorios (fig. 9).

En *The Desert People* son evidentes las referencias visuales a estas dos películas y a otras como *Zabriskie Point*, la historia de otro fugitivo, que huye de la policía de Los Ángeles hacia el desierto de Mojave por participar en un asesinato político. En todas, la acción discurre en coches, motocicletas e incluso una avioneta que atraviesan los áridos y monumentales paisajes del Southwest. Los protagonistas son personajes rebeldes e inconformistas, en busca de su propio camino, en contacto íntimo con la naturaleza. El film de Lamelas, de 48 minutos de duración, presenta a cinco personajes que se dirigen en un coche desde Los Ángeles hacia la reserva indígena de los Papago, al sur de Arizona. La narración alterna imágenes del automóvil desplazándose a gran velocidad por autopistas que surcan parajes desolados, con los testimonios de sus pasajeros. Cada uno de ellos tiene un motivo distinto para estar allí. Pero todos abandonan la gran ciudad con el deseo de estar en otro lugar y descubrir algo sobre sí mismos, a través de una cultura opuesta a la suya. La última intervención es la de Manny, un nativo Papago, que, según describe el propio Lamelas:

[...] is filmed in a desert landscape while talking about the cultural extinction of his people through Mexican and American influences. From English, he lapses into Spanish and finally into Papago. The inability of understand coupled with a site devoid of recognizable features generates a hopelessness that culminates, at the end of the second narrative, in an utterly unexpected automobile accident in which the car and its passengers plunge over a cliff²⁸.

The Desert People ha sido descrita como una mezcla entre “road movie” y documental etnográfico. El crítico Paul Arthur la comparó con *Tierra sin pan* (1931), de Luis Buñuel, incidiendo en que “[...] they are both savage films with the ostensible subject of savage culture, that dissolve dichotomies of true and false, fictional and authentic”²⁹. Siguiendo este hilo, este proyecto de Lamelas también podría ser descrito como una pieza pionera en los debates sobre el colonialismo y la alteridad. Expone las contradicciones de la

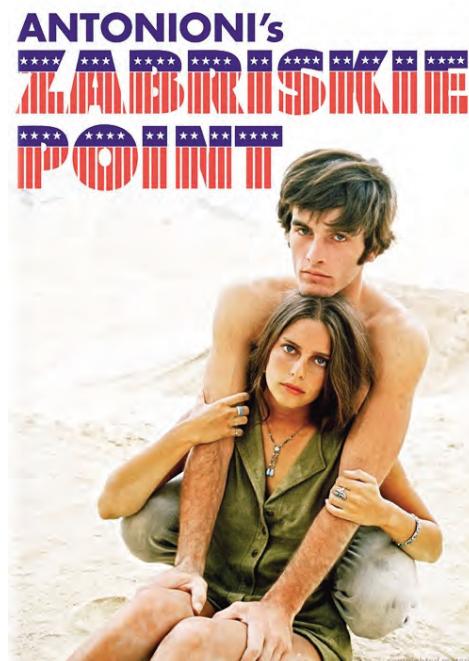


Fig. 9. Poster de la película *Zabriskie Point*, Michelangelo Antonioni, 1970.

²⁸ LAMELAS, 1997, p. 100.

²⁹ Paul ARTHUR, “Some Notes around a Film by David Lamelas”, *Los Angeles Institute of Contemporary Arts Journal*, nº. 28, Los Ángeles, 1980, pp.71-81.



Fig. 10. David Lamelas, *The Desert People*, película 16 mm, color y sonido, 1974. Cortesía David Lamelas y Maccarone Gallery, Nueva York.

bananera”, buscando refugio en los Estados Unidos. Frente a la ficción y las referencias cinematográficas de *The Desert People*, esta nueva obra reacciona a la sombría realidad que se cernía sobre Argentina y América Latina. El cortometraje, realizado en 1978, dura veintidós minutos y contó con la participación de su musa, la artista y actriz Hildegarde Duane, con la que colaboró en varios proyectos en los setenta y ochenta.

Duane interpreta a una periodista llamada Bárbara López, que Lamelas concibió inspirándose en Barbara Walther: la famosa periodista norteamericana que entrevistó a Fidel Castro en 1977, y de la que se rumoreaba que había tenido un *affaire* con el revolucionario cubano. *The Dictator* trata sobre los infames y ególatras personajes (tanto a derecha como izquierda) que dirigían con mano de hierro la mayoría de los países latinoamericanos en los setenta. El coronel Ricardo García Pérez es un *collage* de todos ellos, aunque posee un sospechoso parecido con Videla, el militar argentino que fue condenado por crímenes contra la humanidad. Como es habitual en él, Lamelas adopta una postura ambigua que le permite crear numerosos significados, muchas veces contradictorios entre sí. Ricardo García Pérez se muestra cómo un individuo totalitario, violento, vanidoso, machista y mentiroso. A partir de un guión totalmente improvisado, la periodista se esfuerza por resultar crítica e incisiva, pero el personaje, interpretado por Lamelas, acaba imponiéndose y manipulando la situación en su beneficio. La obra trata también sobre la realidad paralela y manipulada que los medios de comunicación comenzaban a moldear por aquel entonces (fig. 11).

The Dictator es una obra que pertenece a una serie satírica dedicada a la influencia de la televisión en la sociedad de los ochenta, de la que forman parte otras piezas como *The Hand* (1976), *Sheherazade* (1980) *The Dictator Returns* (1984), *Manila Run* (1987) y *Smart People* (1991). Así como en los setenta Lamelas analizó el lenguaje de diferentes géneros cinematográficos y su capacidad para crear ficciones, en la década siguiente el artista centró su atención en analizar cómo la televisión extendió este fenómeno, deformando la representación de la realidad en función de intereses espurios. El “teatro pobre” de Grotowski fue una influencia importante en estos trabajos producidos con muy escasos recursos. En esta época, Lamelas también estrechó sus lazos con el periodismo; una actividad muy presente en su obra desde la Bienal de Venecia de 1968 y el video *A Study of Relationships*, a la que Lamelas siempre retorna con una mezcla de simpatía y sospecha (fig. 12).

Además de estos aspectos, es interesante destacar que el motivo de la fuga está especialmente presente en todos estos trabajos. Lo que en obras anteriores se había manifestado de una manera más o

Norteamérica de los setenta, que, igual que había sucedido en el siglo XIX con el exterminio de los pueblos indígenas, seguía necesitando de la guerra y el imperialismo para garantizar su bienestar. Desde este punto de vista, *The Desert People* sería también una meditación sobre la pérdida de la inocencia. Sobre el descubrimiento, por parte de la juventud, de las estructuras violentas e injustas que sostenían su *way of life* (fig. 10).

En este contexto, el trabajo de Lamelas se politizó. Lo hizo, como no podía ser de otra manera en él, con humor e ironía. *The Dictator* es una parodia sobre la huida de un estrafalario dictador sudamericano, proveniente de Santa Ana, una imaginaria “república



Fig. 11. David Lamelas, *The Dictator*, video, 1978. Cortesía David Lamelas y galería Spruth-Magers, Berlín y Los Ángeles.



Fig. 12. David Lamelas, *Manila Run*, video, 1987. Cortesía David Lamelas y galería Spruth-Magers, Berlín y Los Ángeles.

menos indirecta, se convierte en este periodo en un tema recurrente: sus personajes son individuos que, por unos u otros motivos (ideológicos, políticos, personales), no encajan en la sociedad y se ven obligados a desplazarse u ocultarse. La primera vez que aparece en televisión, después de una temporada medio desaparecido, visitando países como la URSS o Cuba, la estrella de rock protagonista en *The Hand* es forzado por la entrevistadora Bárbara López a admitir sus vínculos con grupos revolucionarios, y finalmente es asesinado. Los personajes de *Manila Run*, interpretados de nuevo por Lamelas y Duane, son figuras grotescas, modeladas a partir de Ferdinand Marcos y su esposa, Imelda, que, a mediados de los ochenta, ocuparon las primeras planas de todos los periódicos, cuando se vieron obligados a exiliarse de las islas Filipinas. Su destino fue, de nuevo, los Estados Unidos, que durante la presidencia de Ronald Reagan acogió a múltiples sátrapas. A diferencia de las obras de los setenta, en las que los fugitivos tenían connotaciones románticas, de auto-conocimiento y libertad, los prófugos de los ochenta son, en su mayoría, dictadores despreciables que Lamelas se esfuerza por humanizar a través del sentido del humor y la banalidad.

Estos trabajos forman parte de una etapa en la que la vida de Lamelas pasó por altibajos. Tras el éxito fulgurante de los sesenta y setenta, el artista sufrió la temida crisis de la “media-carrera”; un fenómeno habitual en el mundo del arte, que se vio intensificado por la marginación de los Ces en un nuevo escenario en el que la pintura acaparaba el protagonismo. Durante una buena temporada, las invitaciones para exponer y el interés de los coleccionistas menguaron. Por supuesto, Lamelas no fue el único que tuvo que pasar por esa “travesía del desierto”. Como muchos de sus compañeros, siguió trabajando y no se le cayeron los anillos cuando tuvo que ganarse la vida con ocupaciones que resultan, cuando menos, peculiares. En Los Ángeles, donde el artista pasó buena parte de este periodo, Lamelas se dedicó a diseñar camisetas “con gráficos avant-garde”³⁰ para el Rose Café, su local favorito en Venice Beach. Poco después, a mediados de los noventa, el arte conceptual volvió a ponerse de moda. Exposiciones como *Reconsidering the Object of Art: 1965-1975* (1995), en el museo de arte contemporáneo de Los Ángeles, en la que Lamelas participó, marcaron un cambio de época. La fiebre de la pintura de los ochenta desaparecía y toda una nueva generación de artistas centraban su atención sobre las figuras de

³⁰ Email de David Lamelas, 18 de mayo de 2016.

los sesenta y setenta, que se convirtieron en ejemplos a seguir. A raíz de este cambio, muchos artistas gozaron de sus primeras exposiciones retrospectivas, después de tres décadas de trayectoria. En esta nueva fase, Lamelas revisitó muchas de sus preocupaciones de los primeros años de su carrera, como el paso del tiempo, y acometió nuevos proyectos. Se reinventó, como había hecho varias veces a lo largo de su carrera. Realizó obras para el espacio público en Bélgica, Portugal o México, como su provocadora propuesta para levantar un mirador junto a la alambrada de la frontera en Tijuana, con motivo de la bienal *In Site '97*³¹.

Después de su serie de obras relacionadas con la televisión, Lamelas regresó al cine. *La invención del Dr. Morel* (1999-2000) es un cortometraje de 24 minutos basado en la novela *La invención de Morel* (1940) del escritor argentino Adolfo Bioy Casares (1914-1999). La comisaria Chus Martínez dijo de esta obra que respondía a “un deseo de volver a casa, tanto emocional, como creativamente; de reencontrarse con lo propio desde la imagen”³². El argumento de *La invención del Dr. Morel* trata sobre un fugitivo, el narrador, que llega a una isla que él cree desierta. Pasado un tiempo se da cuenta de que no está solo. “Se oyen voces, canciones, aparecen y desaparecen personas...”, escribió Martínez. “Ése es el origen del misterio y el origen de una curiosa alternancia entre alucinación y realidad, que le lleva a enamorarse de una mujer cuya existencia es dudosa. Cuando por fin logra descifrar la clave del enigma, tendrá también en sus manos la forma de permanecer para siempre junto a su amada”³³. Igual que en la novela, el video de Lamelas trata además sobre otros temas. En concreto, la soledad humana y la imposibilidad de la comunicación, el amor, la existencia de universos paralelos o la vida como representación (el fugitivo no ve la “realidad”, sino la proyección de la misma que genera el personaje de Morel), la muerte y el deseo de trascendencia. A raíz de estos significados múltiples, la comisaria gallega ha dicho también que en estos trabajos “predomina una dimensión más narrativa, metafórica incluso, que en sus primeras experiencias conceptuales”³⁴.

Con *La invención del Dr. Morel*, la idea de la fuga deja de ser una hipótesis entre otras: ocupa un lugar central. En cierto modo, este proyecto marca también su personal regreso a Ítaca: su reconciliación con Argentina y su cultura. Esta obra de Lamelas sirve, pues, para cerrar el círculo que iniciamos en los años sesenta y que trata de describir su trayectoria como una carrera espoleada por una “huida” sin fin, en la que realidad y ficción se entrecruzan permanentemente en su obra, así como en su “persona”.

¿Por qué relacionar, entonces, la obra de David Lamelas con el motivo de la fuga? ¿Es el suyo un arte “escapista”, acaso? Tal vez lo sea, pero no en el sentido tradicional: el del artista que elude responsabilidades o se evade de los problemas de la realidad. La voluntad de relacionar la trayectoria de David Lamelas con la figura literaria del “fugitivo” tiene que ver con otros motivos artísticos y biográficos. Como se ha señalado, hay toda una tradición de representaciones del “fugitivo” y del motivo de la fuga en el arte de los años sesenta y setenta, especialmente en el cine y la literatura. Junto a eso, hay varios episodios en la vida de Lamelas que, bien tienen que ver con fugas literales, como la de su tío Victoriano en la Guerra Civil, o figuradas, como su traslado de Argentina a Londres en 1968 y de Europa a Los Ángeles en 1975.

Este impulso se produce en un contexto artístico concreto: el del arte conceptual, en el que la necesidad de traspasar o desbordar los límites de la institución artística, para disolver el arte en la vida, es teorizado por autores como Lucy Lippard o Thomas Crow, precisamente a través de la metáfora de la “fuga”, que entra en diálogo con el espíritu rebelde y aventurero de diferentes figuras culturales y políticas de la

³¹ David LAMELAS, “Proposal for *In Site '97* (Tijuana)”, *David Lamelas Papers (1964-1997)*, Getty Research Institute, Los Angeles, Research Library, Special Collections and Visual Resources, Accession nº. 2005.M.12, box 2, folder 4-6.

³² MARTÍNEZ, 2005.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*.

época. A esto cabe añadir un aspecto específico del arte conceptual: que es la relación entre presencia y ausencia, materialidad e inmaterialidad. Numerosas obras importantes de este momento (por ejemplo, de Allen Rappersberg, Ger van Elk, Jack Goldstein o Bas Jan Ader; todos ellos artistas del contexto californiano en el que Lamelas participó) juegan con este factor y crean figuras que aluden a la desaparición del artista y de la obra de arte, como resultado de un proceso que tiende a la inmaterialidad y a la construcción del objeto artístico en el ámbito de las ideas y el lenguaje.

Más que un elemento teórico, la “fuga” y la figura del fugitivo deben ser considerados, por tanto, como el tropo que representa esta dialéctica entre presencia y ausencia, realidad y ficción, visible e invisible, en la obra de Lamelas (o al menos en una parte muy importante) y lo que lo singulariza de una manera más original en su contexto histórico-artístico. De una forma más abstracta en sus inicios conceptuales (*Study of the Relationships Between Inner and Outer Space*, 1969), y de una manera más evidente y propiamente literaria a medida que su trabajo se hace más figurativo, especialmente desde que se traslada a California y establece un diálogo más abierto si cabe con sus referentes cinematográficos y la cultura popular.

En efecto, toda huida conduce a una ausencia. Y la ausencia es inseparable de la ficción. De la imaginación, de la especulación. ¿De qué trata, por ejemplo, una obra aparentemente abstracta como *Límite de una proyección* (1967)? ¿No trata de una persona ausente? ¿De alguien que falta? ¿De un vacío? ¿De alguien que se echa de menos? De alguien que, jugando a establecer paralelismos con la ciencia-ficción, se ha “desmaterializado” y tal vez tele-transportado ¿Será el propio artista? ¿O el espectador? Es difícil responder, pero lo que es seguro es que la persona en la que nos invita a pensar el foco de luz es alguien singular, único, a la vez que invisible. Lo mismo podría ser una estrella de cine, como un amante o un preso al que están interrogando. A través de piezas con un rango de significados tan amplio como contradictorio, Lamelas cuestiona la identidad. Apuesta por la alteridad en un sentido radical, rimbaudiano: “je suis un autre”. El artista “huye” de sí mismo: David es Víctor y Víctor es David (fig. 13).

Hay, en este sentido, en la obra de Lamelas un deseo permanente de ser otra persona, pero también de estar en otro lugar. De explorar otras vidas, otros entornos, otras subjetividades. Tal vez los distintos personajes que ha interpretado tengan que ver con esto: el dandy, el dictador, el jeque árabe, el fugitivo, el artista... Lamelas es un actor y un camaleón. Se camufla en el paisaje para asimilarse y para desaparecer. Y es, de esta manera paradójica, como su “persona” (su imagen pública como artista) adquiere pleno sentido. Como una ficción que lo acompaña permanentemente y que, igual que le ocurría a Andy Warhol, se confunde con la realidad. La vida del artista se convierte así en parte inse-



Fig. 13. David Lamelas, *Límite de una proyección*, instalación, foco de luz, 1967. Cortesía David Lamelas y Maccarone Gallery, Nueva York.

parable de su obra, cumpliendo con una de las premisas esenciales del conceptual y dando lugar a una especie de mitología profana, a una vida de novela, inventada, embellecida. A la vida glamurosa de una estrella inalcanzable³⁵.

PEDRO DE LLANO NEIRA es historiador del arte y comisario. Sus textos han sido publicados en revistas como *Exit Express* (Madrid), *Carta* (Madrid), *Afterall Online* (Londres), *Springerin* (Viena) o *Texte zur Kunst* (Berlín) y periódicos como *La Vanguardia* (Barcelona). Ha escrito sobre los artistas Tino Sehgal, Mauro Cerqueira, John Knight, Daniel Steegmann, David Lamelas (2015) y Maria Nordman (2016), entre otros. Comisarió las exposiciones *In Search of the Miraculous: Thirty Years Later*, sobre el proyecto póstumo del artista Bas Jan Ader, en el Centro Galego de Arte Contemporánea (CGAC), en Santiago de Compostela (2010), *La ballena negra* (MARCO de Vigo, 2012), *Disparity and Demand* (La Galerie, Noisy-le-Sec, 2014) y la primera retrospectiva de *Maria Thereza Alves* en el Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, en Sevilla, en 2015. Actualmente prepara un libro sobre el artista Bas Jan Ader, con el apoyo de un contrato posdoctoral de la universidad de Santiago de Compostela.

Email: pedro.dellano@gmail.com

³⁵ Este artículo se redactó durante una estancia en el Getty Research Institute de Los Ángeles y el Institute of Fine Arts de la NYU, Nueva York, vinculada al contrato posdoctoral (modalidad A) que me fue concedido en marzo de 2014, con financiación de la Consellería de Cultura, Educación e Ordenación Universitaria, de la Xunta de Galicia y adscrito al grupo de investigación HAAYDU (GI-1510), dirigido por el catedrático Alfredo Vigo Trasancos, en el departamento de Historia del Arte de la Universidad de Santiago de Compostela. “El autor agradece la colaboración de la comisaria Kristina Newhouse, en el University Art Museum de la Universidad de California, en Long Beach, en la redacción de este artículo.”

CRÍTICA DE EXPOSICIONES

Cruz y Ortiz. Escala 1/200 ... 1/2000. Museo ICO, Madrid. Comisario Jesús Ulargui y Estudio Cruz y Ortiz. Del 22 de octubre de 2016 al 24 de enero de 2017.

Desde 2012 la Fundación ICO ha centrado la programación del Museo ICO de Madrid en exposiciones sobre arquitectura, urbanismo y fotografía, en un esfuerzo por acercar la práctica arquitectónica en sus múltiples variables al público general en el contexto del Paseo del Arte. En el contexto actual, los entornos construidos se han convertido en una materia de interés cada vez más extendida, siendo a la vez procesos más complejos, ricos y participados, por lo que requieren de iniciativas en esta línea para su comprensión, disfrute y apropiación.

En este sentido en el libro *De ladrillos y mortales* (Ariel, 2014) del profesor de Historia de la Arquitectura en el University College de Londres, Tom Wilkinson, afirma lo siguiente: “La arquitectura es la forma artística más inexorable. Se pueden evitar la pintura y la música de cámara y también con cierto esfuerzo el cine y la fotografía (...) Pero solo si somos capaces de ser más conscientes de nuestros entornos construidos, de cuánto influyen en nosotros y de también cuánto influimos nosotros en ellos entonces quizá atisbemos la posibilidad del cambio”.

Por lo tanto no es solo una aproximación estética y estética, sino que consiste en conocer los procesos creativos de la arquitectura, de la relación bidireccional con el usuario, constituyéndose por tanto en una herramienta que facilita la experiencia, interpretación de los espacios construidos, que también abre las puertas a una ciudadanía más consciente de su entorno y coherente en sus demandas.

En la programación del Museo ICO se ha venido prestando especial atención a la arquitectura española contemporánea y actual con exposiciones dedicadas a Juan Navarro Baldeweg, Miguel Fisac, Alejandro de la Sota o a los últimos premios Pritzker, el estudio de Carme Pigem, Rafael Aranda y Ramon Vilalta “RCR Arquitectes”; o prestando atención al panorama de la arquitectura española en el extranjero con “Export Import. Arquitectura española en el Extranjero”.

La exposición “Cruz y Ortiz. Escala 1/200...1/2000” se basa en el relato de los 40 años de trabajo del estudio formado por Antonio Ortiz (Sevilla, 1947) y Antonio Cruz (Sevilla, 1948) uno de los estudios de arquitectura de mayor reconocimiento de nuestro país, no solo por la calidad de sus obras, sino por la consistencia, rigor y evolución en su trabajo. Ya el propio título nos adentra en un tema esencial en la práctica arquitectónica, las escalas. No solo la escala física de edificios desde la que nos habla de las relaciones espaciales y su rango, o la escala de la ciudad hasta el del detalle constructivo, sino también la de su propia carrera, comenzando por las primeras obras en su Sevilla natal hasta la última gran obra el Estadio Wanda Metropolitano en Madrid, pasando por grandes obras en Países Bajos o Suiza.

La organización de la exposición ha corrido a cargo del profesor de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid, Jesús Ulargui, que ha seleccionado una primer grupo de obras esenciales para comprender la trayectoria de Cruz y Ortiz, complementadas a su vez con 4 fotografías del Premio Nacional de Fotografía José Manuel Ballester, que ocupan lugares destacadas en el montaje de la muestra.

El recorrido comienza con las viviendas de la calle María Coronel de Sevilla (1974) que representan en sí un manifiesto de intenciones atemporal que se extenderá a lo largo de su obra, el equilibrio entre el territorio, el usuario y el compromiso con la arquitectura contemporánea, ya sea en exploraciones formales o nuevos materiales. El patio arriñonado de estas viviendas representa una respuesta formal atractiva a unas condiciones complejas del territorio, sirviendo como continuidad y aportación al entramado del casco histórico de Sevilla.

Una de las circunstancias habituales en grandes estudios es la especialización en diferentes tipologías o equipamientos. Para Cruz y Ortiz serán las estaciones ferroviarias, comenzando por la nueva estación de Sevilla Santa Justa, inaugurada en 1992 con motivo de la Expo 92 y la construcción de Nuevo Acceso

Ferroviario a Andalucía. Este edificio supone su aportación al escaparate de obras de la citada exposición universal, pero con el matiz de su permanencia y por su valor de nueva puerta de la ciudad, hecho con el que juega formalmente especialmente en la gran marquesina de acceso, así como en el diseño de transiciones entre andenes y vestíbulo, donde la luz es el protagonista significado. En la muestra pudimos disfrutar de una sección longitudinal de la estación, realizada a lápiz lo que permitió disfrutar a los visitantes de su laboriosidad y cercanía que transmite el dibujo a mano.

A su lado se encuentra la ampliación de la Estación de Basilea (2003), Suiza, con un planteamiento cercano al de Santa Justa, que busca la conexión y comunicación de la estación con su entorno, no solo en lo físico sino también en lo ambiental. Se construye una pasarela que conecta ambos flancos de la estación, entre el edificio original, abriendo una nueva puerta al sur la ciudad. Esa pasarela concebida más allá de ser un espacio de circulación, presenta una cubierta plegada que hace más dinámico el espacio y nos conecta con los paisajes montañosos del país helvético.

La terna de obras esenciales son la ampliación del Rijksmuseum en Ámsterdam (2003-2013) y el estadio de atletismo de la Comunidad de Madrid (1997-2017), finalmente denominado “Estadio Wanda Metropolitano”. Ambos proyectos nos hablan de un factor fundamental y habitualmente olvidado en la arquitectura contemporánea, que son las múltiples variaciones, cambios y avatares que sufren los proyectos, convirtiendo el relato del proceso en materia de interés, donde el tiempo junto el espacio son los protagonistas.

Los procesos creativos y constructivos, por su propia idiosincrasia, nos hablan del trabajo del arquitecto y de cómo cada vez más y mejor la arquitectura se enfrenta a más exigentes demandas de flexibilidad, diversidad de opiniones, participación de profesionales, mayores controles, inclusión de demandas sociales, cambios políticos, etc. En definitiva, la buena arquitectura es aquella que es capaz de manejar, gestionar y mediar con las múltiples escalas de relación.

El tránsito del estadio de atletismo de la Comunidad de Madrid (1999), popularmente conocido como La Peineta, a estadio del equipo de fútbol Atlético de Madrid (2017), implica entre tanto dos proyectos para transformación para estadio olímpico en las diferentes candidaturas de la ciudad de Madrid como sede de los Juegos Olímpicos. Estas circunstancias se reflejan a través de los medios de expresión y comunicación en la arquitectura, los bocetos, maquetas, planos y más recientemente videos y modelados digitales. En la muestra pudimos contar con un detallado recorrido del proyecto a través de sus maquetas, tanto generales como de detalles particulares.

Todos estos recursos visuales, de alto valor artístico, no se limitan a ser una comunicación profesional o para públicos especializados, sino que forman parte del diálogo creativo entre los dos arquitectos, sus colaboradores y cualquier otro profesional implicado en el desarrollo de los proyectos.

En el proyecto de reforma y transformación del Rijksmuseum en Ámsterdam (2003-2013), descarta el papel único del arquitecto en la práctica edificatoria. Tras el concurso internacional que ganan Cruz y Ortiz, en base a un riguroso estudio sobre la organización del edificio original de Pierre Cuypers (1885), recuperan los patios de añadidos para reorganizar y simplificar el acceso de los visitantes. Sin embargo, la propuesta inicial, que afectaba al pasadizo ciclista que atraviesa el edificio, reduciendo su sección, desencadenó, en una ciudad como Ámsterdam donde la movilidad ciclista tiene un peso específico, un proceso de repensado y por tanto de ralentización de las obras, a través de un proceso donde responsables del museo, técnicos municipales y asociaciones vecinales, intervienen, y donde el equipo de Cruz y Ortiz gestiona demandas para generar soluciones de consenso. Esta apasionante transformación se puede seguir en la película documental “The New Rijksmuseum” (2014) de Oeke Hoogendijk, que durante la exposición se pudo visualizar en múltiples pases.

El estudio Cruz y Ortiz, a lo largo de estos 40 años ha tenido varias sedes en ciudades europeas como Ámsterdam, Zurich o Madrid, más la sede de Sevilla, acorde a la localización de sus obras. La movilidad geográfica de sus trabajos pone de manifiesto la globalización de la arquitectura, así como la riqueza, gene-

rado en el intercambio de experiencias, conocimiento de técnicas constructivas y de las diferentes normativas nacionales.

En la planta primera conocimos el amplísimo número de obra construida, así como de concurso o proyectos en ejecución. En cuanto a edificios terminados destacamos la Biblioteca Infanta Elena en Sevilla (1999), una delicada interpretación de los patios sevillanos, íntimamente ligada a la arquitectura nórdica. El Museo del Mundo Marino en Doñana (2001), con otro sutil tratamiento del paisaje circundante, a través de la fragmentación de volúmenes, volviendo a otorgar a la luz como elemento definidor. También Sevilla, el estadio olímpico de La Cartuja (2000) muestra de la otra gran especialidad del estudio, los estadios; las oficinas para la Consejería de Fomento de la Junta de Andalucía (2016), otra exploración sobre el concepto de patio y relación con el entorno. En el ámbito de la arquitectura docente cabe destacar el edificio para la Facultad de Educación de la Universidad de Sevilla (2010) donde es el propio edificio quien es capaz de otorgar sombras para un mejor disfrute del mismo y el Edificio central del Campus de Ciencias de la Salud de la Universidad de Granada (2015), en el que los recorridos y las diferentes escalas de relación de los usuarios resultan determinantes en la definición del conjunto.

Volviendo al centro de Europa, hay que destacar el pabellón de España en la Exposición Universal en Hannover del año 2000, el Instituto Holandés de Patrimonio Cultural (2007) o las viviendas ‘Patio Sevilla’ en Maastricht, Países Bajos (2004). En el capítulo de concursos, podemos encontrar la propuesta para la ampliación del Museo Reina Sofía de Madrid (1999), o para el Museo de la Evolución de Burgos (2000) o la Biblioteca para la Facultad de Humanidades de Ámsterdam (2002). Para finalizar, destacamos que esta exposición, de carácter itinerante, ha visitado Harvard, Berlín, Sevilla, Granada, Ámsterdam y, durante 2017 y 2018, visitará Hamburgo y Colonia.

El catálogo de la exposición titulado “Cruz y Ortiz. 12 edificios / 12 textos” con textos de Emilio Tuñón, Francisco Mangado, Ángela García de Paredes, Ignacio Pedrosa, Guillermo Vázquez Consuegra, Estudio Fabrizio Barozzi, Alberto Veiga, Jordi Garcès, Fuensanta Nieto, Enrique Sobejano, Gabriel Ruiz Cabrero, Rafael Moneo, Juan Domingo Santos, Javier Terrados y Jesús Ulargui.

En la web de la Fundación ICO se puede consultar el folleto de la exposición y la ficha en Lectura Fácil, e igualmente resulta de interés la detallada información de los proyectos en la web de Cruz y Ortiz, así como los vídeos disponibles en el canal YouTube del Estudio Cruz y Ortiz, proyectados durante la muestra.

Miguel Díaz Rodríguez

SEMINARIO *EN CONSTRUCCIÓN*

En Construcción. Seminario de Posgrado del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la UAM. Memoria del curso 2015-2016

Durante el curso académico 2015-2016 se celebró la sexta edición de *En Construcción*, Seminario de Posgrado del Departamento de Historia y Teoría del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid. El Seminario se planteó como un espacio en el que compartir las investigaciones que los estudiantes de posgrado llevan a cabo en nuestro departamento o en departamentos afines y, a la vez, como un entorno adecuado en el que establecer un debate teórico y metodológico. Entre febrero y septiembre de 2016 se celebraron siete sesiones, que acogieron un total de veinte presentaciones.

Coordinador académico: Carlos Reyero Hermosilla

Coordinadores: Laura Caballero, Miriam Cera, Gemma Cobo Delgado, Beatriz García Pérez, Débora Madrid Brito y Diego Mayoral

Ana ASIÓN: *La tercera vía: Revisión, actualización y debate historiográfico en el cine español del tardofranquismo*

Universidad de Zaragoza

anassu@unizar.es

El periodo tardofranquista supuso el comienzo de toda una serie de cambios que culminaron con la muerte de Franco y el fin de la dictadura franquista. La Tercera Vía es sin lugar a dudas uno de ellos. Se trata de una corriente cinematográfica impulsada por el productor José Luis Dibildos que apostó por un cine a medio camino entre el cine comercial y el intelectual. Interesa estudiar el papel que desempeñó en su momento (años setenta), ya que aportó toda una serie de comedias que incluían una cierta perspectiva crítica. Siendo Ágata Films la productora que llevó a cabo la mayor parte de estas películas, hay que resaltar el papel de directores como Roberto Bodegas (*Españolas en París*, *Vida conyugal sana*) o Antonio Drove (*Tocata y fuga de Lolita*, *Mi mujer es muy decente dentro de lo que cabe*) y de actores como José Sacristán o María Luisa San José.

Freddy AYALA: *La música que ingresa al cuerpo y el encuentro de un origen; vivir el mito como experiencia alternativa en la canción Santiago de Lorena Mckennitt*

Universidad Autónoma de Madrid

freddyayalapfg@hotmail.com

A partir de la mencionada propuesta, se pretende abrir enfoques y perspectivas de comprender la música New Age, *world music* y celta, de la pianista e intérprete Lorena Mckennitt, en un ejercicio que involucra la sonoridad y el cuerpo, siendo, a su vez, los sentidos y las imágenes que, ineludiblemente, evoca el sujeto cuando experimenta este tipo de música. Para lo cual, se toma, como ejemplo, la canción *Santiago*, de Mckennitt, que cuenta con una orquestación de 12 músicos (ya sea con instrumentos de música clásica oriental y occidental), donde, además, prioriza, a lo largo del tema musical, únicamente, su voz, en un rito de oralidad: mágico, melódico y soprano que, curiosamente, carece de una letra definida. Así, para argumentar esta propuesta, se tomará los postulados sobre el mito, lo sagrado, y el arquetipo, de Mircea Eliade, así como la lectura metafísica del símbolo, de Raimond Pannikar, y el planteamiento: ¿de dónde vienen los sonidos?, del teórico de la música popular Simon Frith.

Cristina DE BARRIO GONZÁLEZ: *Iconografía vascular de la Nekyia de Polignoto*

Universidad Autónoma de Madrid

cristina.delbarrio@estudiante.uam.es

La muerte en Grecia es un tema que ha abordado la investigación desde hace años. Sin embargo desde la óptica y la metodología del historiador del arte no ha sido aún tratado con la suficiente atención. Las imágenes en el amplísimo repertorio de la cerámica ática es una labor pendiente y es precisamente lo que pretendo abordar en mi tesis doctoral. Se realizará un corpus exhaustivo de los vasos que tratan el tema del Más Allá y un análisis iconográfico de los elementos y escenas que representen el inframundo. De este modo este estudio nos llevará no sólo a analizar y recoger las imágenes del Más Allá en la iconografía ática, sino a ayudar a entender y acercarnos al conocimiento que sobre este tema central tuvieron en la Atenas de época arcaica y clásica. Desde el análisis de la cultura visual veremos cómo se organiza el espacio, y cómo se construyen en el imaginario lugares tales como el Hades o los Campos Elíseos.

Cristina BERNABÉU: *Subjetividades posthumanas.*

Universidad Autónoma de Madrid

cristina.bernabeu@uam.es

El impacto que en el mundo contemporáneo está teniendo el desarrollo científico-tecnológico, tanto en la esfera académica como en la social, está forjando un entorno posthumano.

Mi interés aquí es doble: (i) analizar los efectos que el posthumanismo, en cuanto marco conceptual, tiene sobre los procesos de subjetivación y (ii) proponer modelos subalternos de subjetividad propios de habitantes de un mundo tecnocientífico (Haraway).

Para ello, contrapondré las figuraciones de lo nómada y lo cíborg, desarrolladas por Donna Haraway y Rosi Braidotti respectivamente, en tanto que propuestas materialistas de subjetividad –por cuanto que apuestan por sujetos corporeizados (*embodied* y *embedded*)–, con el objetivo de proyectar un modelo performativo de figuración, que permita plantear, de un modo consistente, la posibilidad de pensar e cuerpo como aparato artefactual y como condición de posibilidad de la subjetividad.

Lo nómada y lo cíborg son representaciones materiales potenciales de modelos de subjetividades no-unitarias, híbridas, fluidas o fragmentadas, mediadas además artefactualmente y diseñadas para trascender imaginativamente los referentes de identidad dominantes.

Elsa CALERO: *La música en el sistema penitenciario del franquismo. Localización y análisis de sus fuentes*

Universidad Autónoma de Madrid

elsa.carramolino@gmail.com

El objetivo de esta ponencia es ofrecer una aproximación a las fuentes necesarias para investigar la presencia de la música en los distintos ámbitos penitenciarios del franquismo a lo largo de sus diferentes etapas. De este modo no solo se partirá de la hipótesis de que la música se encontraba activamente presente en las cárceles franquistas, sino que analizará las formas en que ésta se hallaba presente y cómo es posible seguir su rastro hasta hoy, para lo cual se enunciarán las fuentes que permiten hacer posible esta investigación, no sin antes realizar un profundo análisis tipológico y crítico de las mismas. Junto a la problemática documental se abordarán las dificultades de localización e interpretación a las que se enfrenta el investigador a la hora de abordar este estudio.

María CARRILLO: *La obra coreográfica de Merce Cunningham y sus fuentes orientales. Enfoque historiográfico, metodología y estructura expositiva*

Universidad Complutense de Madrid

mariacarfer@gmail.com

Tras haber definido el objeto de estudio de mi tesis, concretado los objetivos y aportaciones, trazado un primer estado de la cuestión y planteado una serie de hipótesis, en esta comunicación quisiera exponer el

enfoque o postura historiográfica adoptada, cuestiones y carencias metodológicas y, por último, trazos de una posible estructura expositiva.

Mi tesis doctoral aborda el estudio de la obra de Merce Cunningham poniendo especial énfasis en el análisis de la repercusión de sus fuentes orientales en su obra coreográfica. Entendemos por “fuentes orientales” aquellos recursos relacionados con India y Asia Oriental a los que accedió el coreógrafo en busca de inspiración, entre los que se distinguen: textos de historia del arte, estética y filosofía asiática; obras plásticas, coreográficas y literarias originarias de aquel continente; y personas que le instruyeron en dichas materias.

Gemma COBO DELGADO: *Peligros del parto y la crianza en el siglo XVIII: microhistorias y cultura visual*
Universidad Autónoma de Madrid

gemmacobodelgado@gmail.com

La renovación metodológica que ha tenido lugar en la Historia del Arte ha transformado la obra en arte-facto cultural lo que permite hacer preguntas que van más allá de lo visual, pero que son necesarias para entenderlo. En mi caso son las que me planteé al comenzar mi tesis doctoral: ¿cómo podemos estudiar con herramientas propias de la historia del arte los problemas de fertilidad, las dificultades en los partos, las enfermedades o la muerte de los niños durante el siglo XVIII? cuestiones todas ellas cruciales para el estudio de la infancia, pero cuyo rastro visual nos lleva en muchas ocasiones a transcender el criterio estético, como es el caso de los exvotos pintados. En la comunicación se pretende mostrar cómo este tipo de representaciones permiten conocer y comprender, a través de microhistorias de todo el espectro social, la mentalidad y las prácticas sociales relacionadas no solo con la religiosidad, sino también en las relaciones paternofiliares, las emociones, los afectos, la enfermedad, etc.

Diana CUÉLLAR: *Ciencia, ficción y nuevas narrativas: El primer cine indigenista latinoamericano y los problemas de su estudio hoy.*

Universidad Autónoma de Madrid

diana.cledesma@gmail.com

Los inicios del cine en América Latina estuvieron marcados desde su inicio por la pulsión modernizadora de la región. Tanto la iniciativa estatal como la privada vieron en el cine el medio idóneo para documentar los galopantes avances técnicos como la expansión de las vías ferroviarias, la implementación de la energía eléctrica o la cruzada sanitaria en los confines más remotos de países como Bolivia, Brasil, México y Venezuela. Muchos de los pioneros del cine latinoamericano tuvieron sus primeras experiencias cinematográficas en estas circunstancias. Fascinados por la nueva relijada que se presentaba ante ellos, algunos filmaron, en paralelo a sus encargos oficiales o a posteriori, pero motivados por aquellos, registros de las comunidades indígenas que visitaban. Estos primeros acercamientos a los pueblos originarios a través del cine están a caballo entre el documental y la ficción, el cine etnográfico y la fantasía exotista, la crónica y el juego estético. En esta comunicación me propongo exponer algunas de las dificultades que he tenido al estudiar el cine indigenista latinoamericano de cara a este periodo del mismo.

Clarisa Danae FONSECA: *La representación de la madre palestina en la pintura como símbolo de la nación.*
Universidad Autónoma de Madrid

clarisa.fonseca@estudiante.uam.es

Esta comunicación tiene como objetivo analizar la representación de las madres palestinas en las pinturas de artistas palestinos contemporáneos seleccionados que viven en los territorios ocupados. El análisis de la representación tiene como punto de partida la construcción ideológica de la figura de la madre por los líderes nacionales palestinos. A partir de dicho desarrollo, se estudian los simbolismos de la nación como la madre palestina en la pintura, buscando poner en diálogo las imágenes con la construcción del discurso nacionalista.

Magdalena Raquel DÁVILA SÁNCHEZ: *Otras voces: cultura electrónica y políticas en la música popular. El fanzine como herramienta de investigación*

Universidad Autónoma de Madrid

maguipr@gmail.com

En esta comunicación abordaré una metodología de investigación alternativa y paralela a la tradicional (fuentes bibliográficas primeras). Desde un proyecto que busca oír otras voces y reflexionar sobre el campo de la música, las subculturas y la cultura popular, dando visibilidad a formas de conocimiento práctico que se dan en la pista de baile y en las comunidades de Internet como forma de acción y de producción artística.

Este proyecto se relaciona con el objeto de estudio donde se aborda la cultura electrónica del occidente capitalista, la cual supone una entidad muy compleja. La cultura electrónica es una producción que, desde hace cuatro décadas, viene poniendo en práctica una renovación de la agenda política de la música. En esta comunicación planteamos la hipótesis de que el inicio de la cultura electrónica, antes de ser una cultura globalizada, nace en los años ochenta como una cultura de resistencia surgida en guetos afroamericanos, como Detroit o Chicago, o ambientes underground, como Berlín, en la transición entre un sistema fordista y uno posfordista. A partir de esta voluntad resistente, le otorgamos una dimensión política a este tipo de movimiento musical-performativo, tratando de superar la ingenua afirmación de que sólo se puede actuar políticamente en los discursos explícitos.

Jorge DUEÑAS VILLAMIÉL: *La visualización de datos como forma simbólica*

Universidad Autónoma de Madrid

jorge.dueas@estudiante.uam.es

Tan evidente resulta decir que vivimos en la era de la información y los datos como que estamos desbordados y sobreexpuestos por su exceso. La visualización de datos nos permite comprender mejor el contenido de este inabarcable registro de información a través de su representación sensible, aprovechándose de nuestra desarrollada percepción visual y nuestra habilidad para el reconocimiento de patrones. Pero la visualización de datos nos ofrece algo más que la mera representación visual de un conjunto de datos, nos plantea una nueva manera de representar el mundo, una nueva forma de mirar y entender la realidad que nos rodea. Las características estéticas de esta nueva visualidad y sus implicaciones ideológicas son parte del objetivo de este trabajo de investigación.

Carlos ESBERT DEL MORAL: *El cine-trance o la aventura de filmar en conexión con lo sagrado*

Universidad Autónoma de Madrid

carlosesbert@gmail.com

El cine-trance, concepto propuesto por el cineasta y etnógrafo francés Jean Rouch a principios de los años 70, surge de las experiencias de filmación que el propio Rouch había realizado, en numerosas ocasiones, de los ritos de posesión y trance celebrados por el pueblo Songhay del África Occidental. Su particular manera de filmar estos rituales, siempre muy de cerca, siempre en permanente conexión con lo filmado, le llevó a reconsiderar la identidad de la persona del cineasta en las prácticas de lo que se conoció entonces como los principios de la “antropología compartida”. La presente comunicación propone una revisión de este enigmático fenómeno filmico a partir de la determinación de los vínculos entre las condiciones técnicas y materiales necesarias para la práctica del cine-trance y los fenómenos de naturaleza psíquica que subyacen en ella.

Alegra GARCÍA: *En torno a la figura de Pedro de Madrazo.*

Universidad Nacional de Educación a Distancia

alegra.garcia.garcia@gmail.com

La presente comunicación tiene dos objetivos fundamentales. En primer lugar, presentar la investigación en curso sobre la vida y obra de Pedro de Madrazo (1816-1898), historiador y crítico de arte, académico y literato perteniente a la destacada saga artística de los Madrazo. Otros aspectos que espera abordar esta investigación atañen a cuestiones como la gestación de la historia del arte como disciplina, la vida social y cultural y la protección del patrimonio artístico español durante el siglo XIX.

En segundo lugar, se pretende plantear una reflexión acerca de la manera de abordar el estudio del personaje, su vida y obra, insistiendo en la/s metodología/s a emplear y en las dificultades, los retos y e incluso la necesidad de este trabajo.

Beatriz GARCÍA PÉREZ: *La recepción del pensamiento de Deleuze en el contexto cultural español: el caso de Carlos Alcolea*

Universidad Autónoma de Madrid

bibi.garcia.perez@gmail.com

La presentación aquí planteada tiene por objeto analizar la relación existente entre el pintor Carlos Alcolea (1949-1992), uno de los miembros más destacados de la Nueva Figuración Madrileña, y el pensamiento del filósofo francés Gilles Deleuze (1925-1995). Se trata de una relación consistente que, habiendo sido constantemente señalada por la historiografía contemporánea, no ha sido estudiada sistemáticamente. Comprender mejor esta relación nos permitiría ofrecer un nuevo punto de vista acerca de la Nueva Figuración Madrileña, al tiempo que permite ensayar una metodología de trabajo interdisciplinar en la cual la Historia y la Teoría del Arte pudieran trabajar de la mano de la Filosofía.

Álvaro HERNÁNDEZ: *De palacios y blasones adornada: Métodos de investigación para la recuperación de la imagen destruida de la nobleza en la ciudad de Murcia.*

Universidad de Murcia

alvaro.hernandez@um.es

El siglo XX destruyó prácticamente el patrimonio nobiliario existente en Murcia, en nombre de la modernidad y el progreso, resultando una ciudad irreconocible, despojada de su memoria e identidad. En esta comunicación, se pretenden abordar todas las pautas y métodos de investigación que están siendo utilizados para reconstruir y conocer el pasado blasonado de la ciudad. Palacios, casas señoriales, capillas y escudos heráldicos serán los principales elementos a estudiar, ya no como obras de arte sino como elementos indispensables que contribuyeron activamente a construir la imagen de una Murcia barroca, hoy inexistente. De esta forma, las imágenes dejan de entenderse como elementos constitutivos en la recreación de la historia y pasan a ser documentos que forman parte de un complejo sistema cultural de producción de significado. Así, el proyecto de investigación se formula alejado de un método de estudio formalista, ya que el propósito es, ante todo, responder por qué se crearon cierto tipo de imágenes, con qué intención y no al cómo son.

Amanda JORDAN: *La composición a través de la forma y la función (o un rizoma ruiziana)*

La University of Southern California

ajordan@usc.edu

Como punto de partida, este proyecto se enfoca en una obra de teoría del cine de Raúl Ruiz, “Las seis funciones del plano”, junto con un capítulo, “Introducción: Rizoma” de la obra de Gilles Deleuze y Félix Guattari, para investigar la composición de ambos (del plano y del rizoma). La composición así ayuda a pensar en otra lógica, una lógica ruiziana y una del rizoma, que muestra que las explicaciones habituales (de narrativa tradicional y de historia lineal, etc.) no funcionan aquí. Este proyecto quiere pensar en cómo funcionan el arte de la memoria y el arte poético en cuanto a esa otra lógica.

Violeta MARÍA MARTÍNEZ: *La novela en la esfera pública. Sobre el origen de la adaptación cinematográfica*

Universidad Autónoma de Madrid

violeta.martinez@predoc.uam.es

Literatura y cine son dos artes que conviven y se alimentan, conformando una prolífica simbiosis. Las adaptaciones cinematográficas de novelas copan buena parte de las producciones anuales que llegan a

nuestros cines. Sin embargo, se trata de una relación en la que lo visual se ha entendido subordinado a la palabra; es decir, la literatura se ha considerado un arte mayor y el cine un género menor dependiente, en muchas ocasiones, de la primera. La presente comunicación analiza la intertextualidad entre literatura y cine, y enfoca su atención en los orígenes de esta relación: ¿cuándo y por qué surge la adaptación cinematográfica? ¿Qué efectos tuvo? ¿Cómo se traducían largas novelas a unos pocos minutos de metraje? ¿Qué similitudes existen entre el discurso narrativo literario y el discurso narrativo filmico? Las respuestas a estas preguntas pretenden equilibrar la balanza colocar a ambas artes en una posición de igualdad.

Miguel RIVAS VENEGAS: *Enemigos de la raza: retórica y leguaje nacionalsocialista en el pensamiento de Onésimo Redondo y Ramiro de Ledesma Ramos*

Universidad Autónoma de Madrid/ Humboldt-Universität zu Berlin

m.rivas.venegas@gmail.com

La construcción del discurso fascista en España no puede entenderse sin la aportación de quienes fueron dos de sus más tempranos ideólogos, Onésimo Redondo y Ramiro de Ledesma Ramos.

Los diarios “*Libertad*” y “*La Conquista del Estado*”, dirigidos por ambos, propagaron una ideología y una propaganda muy similar a la que encontramos en *Mein Kampf* o en las publicaciones nacionalsocialistas. La metodología propagandística del NSDAP y su retórica fue asimilada profundamente por Redondo y Ramos: ambos hablaban alemán con fluidez y establecieron contacto con organizaciones nacionalsocialistas antes de fundar sus periódicos.

Mi análisis exhaustivo de la terminología y la retórica empleada por estos hombres sugiere, en efecto, similitudes muy claras con la “*Lingua Terti Imperii*” que estudió Klempener y que posteriormente analizaron otros expertos en la materia como Lutz Winkler y Felicity Rash.

Arantxa ROMERO: *A través el trazo. Pintura caligráfica y poesía en el París de 1940-60.*

Facultad de Geografía e Historia, Universidad Complutense de Madrid

arantxaromerogonzalez@gmail.com

La presente comunicación muestra una investigación tiene por objeto principal la reflexión sobre la interdisciplinariedad en las artes y de lo poético como posible gozne que las une y al tiempo diferencia, desde la perspectiva del postestructuralismo y su desmontaje del lenguaje, a través de un panorama cultural específico elegido como caso de estudio. Este será el grupo de poetas que, vinculados a las actividades del grupo Cobra y al contexto parisino que durante la década de 1940-60 (esa horquilla entre el automatismo y la abstracción), abandonan la palabra poética para iniciar o a veces combinar una nueva línea de pintura caligráfica a raíz de la influencia común de la caligrafía oriental, principalmente china: Henri Michaux, Pierre Alechinsky, Christian Dotremont, Brion Gysin o Jacques Calonne entre otros.

Andrea DE LA RUBIA GÓMEZ-MORÁN: *Amatya US Bangdel: “The First Modern Artist of Nepal*

Universidad Complutense de Madrid

adlrubia@hotmail.com

Esta propuesta de comunicación versa sobre la historia del arte contemporáneo nepalí centrada en los pintores Gehendra Man Amatya y Lain Singh Bangdel.

A pesar de que ambos fueron protagonistas durante el desarrollo creativo de la segunda mitad del siglo XX, el hecho de que la monarquía de los Shah favoreciese continuamente a Bangdel, artista de Darjeeling cuya obra al estilo impresionista era mucho más sosegada que la violenta pintura abstracta de Gehendra Man Amatya, ha provocado que con el paso del tiempo Amatya y su arte hayan quedado postergados casi en el olvido.

El objetivo de esta comunicación es, por tanto, el de una aproximación y diálogo sobre el nudo que atasca toda la historia del arte contemporáneo nepalí hasta el día de hoy: la de quien es entre ambos, y en palabras del propio Amatya, “*The First Modern Artist of Nepal*”.

NORMAS PARA LA PRESENTACIÓN DE ORIGINALES AL ANUARIO

Normas de publicación

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 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 en formato Word y las ilustraciones en una carpeta aparte:

- 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 de 150-200 palabras.
- Texto del artículo. La extensión 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. Se enviarán 20 ilustraciones como máximo. Se presentarán en color o blanco y negro, con máxima resolución y en formato JPG/TIF y deberán ir numeradas correlativamente. La 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 ordenadas alfabéticamente por autor. Se ruega indicar (en notas y bibliografía) el doi de todas las publicaciones que lo tengan, en ese caso no será necesario indicar que la publicación está en línea ni su fecha de consulta.

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, Antrophos, 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.

Artículos de revista:

Roberto BARTUAL MORENO, “Los orígenes de la narración visual. Hacia un análisis formal”, *Goya: Revista de arte*, 341 (2012), pp. 279-289.

Patricia MAYAYO, “Después de *Genealogías feministas*. Estrategias feministas de intervención en los museos y tareas pendientes”, *Investigaciones Feministas*, vol. 4 (2013), pp. 25-37, http://dx.doi.org/10.5209/rev_INFE.2013.v4.41875

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 vuelve a citar una misma obra se hará especificando el autor (omitiendo en este caso el nombre), el año de publicación de la misma y las páginas:

MORÁN TURINA, 1996, p. 8.

Si se considera oportuno podrá utilizarse *ibidem*, para referirse a la cita inmediatamente anterior, así como *idem*.

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*, 17 (2007a), pp. 98-103.

ALMAGRO GORBEA, 2007b, p. 360.

Evaluación y corrección de pruebas

Todos los artículos publicados están sujetos a un estricto control de calidad basado en la revisión por pares ciegos externos. Una vez evaluado, el Equipo 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

28049 Madrid

anuariohistoriadelarte@gmail.com

